

ANFIONE e ZETO

rivista di architettura e arti **29**

Carlo Ratti Associati
Fondazione Agnelli

direttore
margherita petranzan

vicedirettori
silvia cattiodoro
aldo peressa

comitato scientifico

roberta amirante
marco biraghi
massimiliano cannata
giuseppe cappochin
alberto giorgio cassani
paola veronica dell'aira
alberto ferlenga
francesca gelli
vittorio gregotti
francesco moschini
dina nencini
valeriano pastor
margherita petranzan
franco purini
francesco taormina
paolo valesio

**comitato
di coordinamento redazionale**

matteo agnolotto
marco borsotti
mario coppola
giovanni furlan
nicola marzot
livio sacchi

redazione

alberto bertoni
giuseppe bovo
filippo cattapan
brunetto de batté
stefano debiasi
paola di bello
massimo donà
paolo frizzarin
romano gasparotti
ugo gelli
anna goldin
franco la cecla
francesco menegatti
patrizia montini zimolo
marco peticca
saverio pisaniello
giovanna santinolli
alessandra trentin
massimo trevisan
patrizia valle
giovanni vio

redazione testi e impaginazione
beatrice caroti

segreteria di redazione
beatrice caroti

collaboratori

mario botta
maurizio bradaschia
augusto romano burelli
massimo cacciari
claudia conforti
marco de michelis
gianni fabbri
sergio giovone
giacomo marramao
roberto masiero
michelina michelotto
adolfo natalini
barbara pastor
carlo sini
ettore vio
vincenzo vitiello

progetto grafico
il poligrafo casa editrice

revisione editoriale e grafica
il poligrafo casa editrice
alessandro lise
sara pierobon

I testi e le proposte di pubblicazione sono stati oggetto di una procedura di accettazione e valutazione da parte del comitato scientifico secondo competenze specifiche e interpellando lettori esterni con il criterio del *blind-review*

indirizzo redazione
35043 monselice (pd)
piazza mazzini, 18
tel. 0429 72477
e-mail anfionezeto@tiscali.it
www.margheritapetranzan.it

**elaborazione grafica
computerizzata**
p&b studio

pubblicità
p&b studio

**editore e
amministrazione**
il poligrafo casa editrice
35121 padova
via cassan, 34
(piazza eremitani)
tel. 049 8360887
fax 049 8360864
e-mail casaeditrice@poligrafo.it
www.poligrafo.it

abbonamento annuale
italia
privati € 35,00
biblioteche e istituzioni € 45,00
sostenitore min. € 150,00
estero
privati € 45,00
biblioteche e istituzioni € 55,00
(per paesi europei supplemento € 25,00
per paesi extraeuropei supplemento € 35,00)
sostenitore min. € 150,00
da versare sul ccp 10899359
intestato a il poligrafo casa editrice srl
(indicare la causale)
o a mezzo bonifico bancario
(scrivendo ad amministrazione@poligrafo.it)
acquistabile sul sito www.poligrafo.it

autorizzazione del tribunale
di treviso n. 736

direttore responsabile
margherita petranzan

copyright © maggio 2019
il poligrafo casa editrice srl
tutti i diritti riservati
ISBN 978-88-9387-077-1
ISSN 0394-8021

ANFIONE e ZETO

rivista di architettura e arti
numero **29**

direttore
margherita petranza



tema: **relazioni**

dichiarazione d'intenti

ANFIONE e ZETO non è un contenitore indifferente	perché ha un orizzonte e un osservatorio internazionali
ANFIONE e ZETO non è un contenitore indifferente	perché è provocatorio, in quanto pratica la critica della critica
ANFIONE e ZETO è un contenitore aperto	dove la disciplina dell'architettura trova un rinnovato rapporto con altre discipline e diventa struttura di relazione
ANFIONE e ZETO è un contenitore aperto	che intende ospitare le forme della città e i suoi problemi
ANFIONE e ZETO è un contenitore concreto	che presenta l'opera come fare e come fatto, innanzitutto nel suo farsi
ANFIONE e ZETO è un contenitore scomodo	perché crede sia necessario parlare di tutta la produzione architettonica, anche se, a volte, solo per demolirla
ANFIONE e ZETO è un contenitore paradossale	perché si interessa dei luoghi comuni
ANFIONE e ZETO è un contenitore paradossale	perché si occupa delle assenze che permeano la disciplina dell'architettura e che le danno il volto che oggi assume: assenza di committenza con un mandato sociale forte o con ideologie da tradurre in forme e contenuti; assenza di limiti per la costruzione dei progetti non solo di architettura; assenza di indirizzi e di tendenze significative, assenza di realtà
ANFIONE e ZETO è un contenitore neutro	non perché illusoriamente puro o creato astrattamente, ma perché neutro di ideologie, come lo è questo tempo; è uno spazio in cui ciò che riempie il vuoto apparente è la pratica concreta delle scritture (nel senso di linguaggi), che riconduce alla responsabilità dell'opera praticata, da parte di un soggetto che non può dominare la sua pratica se non confrontandola con le altre pratiche, perché lui stesso è il prodotto della sua pratica, essendo tutto interno ad essa
ANFIONE e ZETO è un contenitore neutro	perché il soggetto agente si ferma sulla soglia della sua pratica, apparentandosi alla stessa domanda che sorge nelle altre pratiche, perché è consapevole che l'architettura è il luogo dove da sempre tutte le pratiche umane si incontrano e ritrovano il loro significato; è il luogo da dove si può partire per interrogarsi
ANFIONE e ZETO è un contenitore limitato	in quanto non chiede i perché, ma chiede i come, e vuole che siano mostrati non sotto forma di ideologie, ma di tecnica, che è la messa in opera della cultura stessa
ANFIONE e ZETO è un contenitore modesto	nei confronti della complessità del reale, perché è consapevole che "il deserto cresce"

indice

13 margherita petranza relazioni necessarie	campo neutrale a cura di margherita petranza
opera a cura di margherita petranza	109 massimiliano cannata la città del futuro: a colloquio con carlo ratti
19 cenni biografici carlo ratti associati	113 silvia cattiodoro il demone dell'esattezza: padiglione sostenibile o teatro di verzura 4.0?
20 carlo ratti associati e michele bonino la fondazione agnelli a torino, i suoi progettisti, la sua architettura. tre interpretazioni	soglie a cura di aldo peressa
26 fondazione agnelli relazione di progetto	119 aldo peressa ponti e muri
30 fondazione agnelli, torino	124 paola veronica dell'aira un'apertura nel muro
81 comunicato stampa. cinquant'anni della fondazione agnelli: inaugurazione della nuova sede e programmi per il futuro	theorein a cura di massimo donà
87 carlo ratti form to perform	135 massimo donà relazioni
98 mario coppola complessità open source / open source complexity	137 massimiliano cannata da "sapiens" a "stupidus": l'uomo digitale che si riscopre fragile rischia di precipitare nella barbarie. a colloquio con vittorino andreoli
103 giovanni furlan a flexible architect	141 romano gasparotti far respirare le relazioni
107 franco purini una breve nota	varietà a cura di marco biraghi alberto giorgio cassani brunetto de batté
	city: beni comuni urbani a cura di massimiliano cannata francesca gelli francesco menegatti
	145 brunetto de batté relazioni attinenti

148 alberto aschieri per un nuovo osservatorio critico architettonico ambientale tra il progetto e il luogo: LASUE research 2006-2020	wunderkammer a cura di silvia cattiodoro	231 francesco taormina quer pasticciacco brutto de villa adriana
156 massimiliano cannata smart, ecco la modalità dell'essere che dobbiamo imparare a praticare e conoscere: intervista a roberto masiero	207 silvia cattiodoro dichiarazione d'intenti wunderkammer. la visione dall'interno	233 patrizia pisaniello saverio pisaniello percorso ciclopedonale "fior di loto", massarosa (lu)
161 giuseppe d'acunto gli affreschi della cappella ovetari a padova: nuove ipotesi interpretative sugli apparati prospettici	opere prime opere inedite a cura di filippo cattapan alessandra trentin	tesi di laurea a cura di patrizia montini zimolo
168 agostino de rosa giuseppe d'acunto giulia piccinin la vertigine dello sguardo: la scala elicoidale di palazzo mannajuolo	209 franco purini un percorso	237 patrizia montini zimolo africa lab
174 gianni fabbri, giuseppe tattara ripopolare venezia	210 pietro zampetti architettura e tragedia. le porte di tebe	239 manlio michieletto alexis tshiunza kabeya il passato che sarà. viaggio nel tempo dove il tempo sembra essersi fermato
176 alessandro gaiani dalla "globalizzazione" della città alla città "glocalizzata". sovrascrivere le architetture e gli spazi di "scarto"	211 filippo parroni sull'attraversare	242 flavia vaccher médina: declinazioni del villaggio alla densità urbana
181 anna goldin il recupero dell'abbandonato: le ville venete	214 giovanni pernaza a porte aperte	248 tesi di laurea magistrale gianluca bernardi davide ceconello leonardo peressa nuovo panorama von notarbartolo
184 jacopo gresleri lo "spirito nuovo" del cohousing	219 michelangelo pivetta plesso scolastico francesco calzolari a rivoli veronese (vr)	251 tesi di laurea stefano casula sofia dalmasso emilio ellena typology collage
190 francesco menegatti tomaso monestiroli una fabbrica per il futuro	mostre, premi, concorsi a cura di patrizia valle	253 silvia cattiodoro il fondamento effimero
194 piero meogrossi la misura e l'anima del disegno di roma...	223 patrizia valle "i am freespace" alle corderie dell'arsenale di venezia	recensioni a cura di marco biragli alberto giorgio cassani
199 francesco taormina l'insegnamento di villa adriana per il progetto contemporaneo	225 tua giannesini practice of teaching: laboratorio dell'immaginazione	257 alberto giorgio cassani l'"occhio alato" del satellite
	228 chiara monterumisi alessandro porotto esperienze concrete di una crescita moderna e democratica	259 il tempo dell'attesa
	230 patrizia valle il reticolo nascosto dalla torba dei campi di céide in irlanda	261 fotografia. arte e documento

262	302
petites cabanes rustiques	anna irene del monaco
265	città cinesi città italiane:
citywords	la memoria e l'immaginazione
riflessioni intorno alla città, con introduzione di pippo ciorra	futura
266	304
franco purini	francesca addario
il cubo e la spirale	alessandro oltremarini
269	il luogo della memoria
una sfida da accettare	
270	306
francesco taormina	enrico marani
sulla verificabile scientificità del progetto di architettura	giorgio quintiliani
	roberta esposito
arti visive	rapporti tra spazio didattico e spazio urbano.
a cura di paola di bello	inquadramento normativo per il progetto
275	309
lia ronchi	raffaella neri
apparizioni di flebili segni	tre scuole
280	
federica mirabella	
fa luce mago. opere di luca scavone	
architetture poetiche	scenari
a cura di alberto bertoni	
paolo valesio	
283	314
alberto bertoni	massimiliano cannata
com'è nato il mio io poetico. un'intervista immaginaria ad alberto bertoni	siamo nel mondo per fare del bene
	a colloquio con domenico noviello
	presidente eni foundation
codex atlanticus	317
a cura di paolo valesio	il futuro degli edifici secondo Siemens: un ecosistema digitale di esperienze, per creare ambienti perfetti
291	
paolo valesio	
codex atlanticus, 17	
le ragioni della ricerca	
a cura di dina nencini	
299	
dina nencini	
le ragioni della ricerca	
300	
antonello monaco	
antico e moderno: tre progetti	

a Marco Dezzi Bardeschi



relazioni necessarie

le città per le persone

margherita petrizzan

La città è composta da vari tipi di uomini; le persone simili non possono dar vita a una città.

ARISTOTELE

Solo colui che è capace di *immaginare* (porre in immagine) l'opera a servizio della verità del proprio tempo, operando cioè per una comunità (*demos*), può considerarsi architetto.

Solo l'opera legata alla realtà, lontana da ogni moda, può essere un'opera bella, non un gioco di forme, ma una riflessione vera sul tempo che l'ha voluta, che non può dissolversi e distruggersi con i mutamenti del contesto; dev'essere come una nave che non fa naufragio ma procede per continuare a indicare una rotta, grazie alla responsabilità del nocchiero "artefice" che *progetta* l'opera sempre inseguendo un'idea di comunità e, quindi, di necessarie relazioni.

L'opera di architettura può esprimere totalmente lo spirito dell'epoca, solo lei può dare consistenza alla dimensione umana in tutte le sue componenti, mostrando ogni volta una decisione di rifondazione all'interno di una città intesa come un agglomerato complesso che ha bisogno sempre di essere fondato e ri-fondato. Oggi si assiste però alla miope necessità di dare alla città solo l'impronta del potere economico e politico e dei suoi apparati tecnici e tecnologici. Il rapporto degli edifici con il territorio e la sua storia non è più elemento determinante per l'organizzazione delle strutture urbane e della loro identità.

Ciò fa emergere il ruolo del singolo artefice che, in questo tempo, mostra unicamente la sua "resistenza", imponendo forme organizzate in "difesa" o in "attacco", per proporre stili o stilemi paradossalmente definiti "diversi" o "nuovi". Tutto ciò può sicuramente esprimere o mostrare l'identità del singolo artista, che però non può solo per questo essere chiamato architetto; è uno scultore urbano che intende lasciare tracce, destinate a trasformare le città in casuali assembramenti di funzioni. Per fondare e rifondare oggi sono comunque in atto importanti programmazioni: ma come viene gestito il movimento continuo di persone in ingresso e in uscita dalle strutture abitate?

Le relazioni "necessarie" con tutte le "nuove" persone che entrano negli "imperi" che sono le città contemporanee come vengono gestite? Come e dove potranno trovare un luogo per vivere? Un luogo "identitario" per le comunità che rappresentano?

Inoltre, che cosa può significare oggi progettare il perenne movimento e la continua mutazione?

Ciò che diceva Manfredo Tafuri nel 1973, quando definiva la relazione tra i vari elementi che confluiscono nell'architettura una specificità intrinseca all'architettura stessa e un problema di evidente importanza per tutta la teoria architettonica da Vitruvio in poi, è ora e sarà sempre una necessità. L'unico e importante cambio di scala oggi consiste nella non prevista velocità, nel cambiamento continuo che non permette di organizzare con sufficiente attenzione una visione programmata del futuro delle strutture urbane. L'abitudine alla continua mutazione impedisce qualsiasi radicamento: ma i radicamenti sono necessari, anche se nelle città contemporanee sono diventati impossibili. Se si riflette sulla necessità di dare una svolta a questa

deriva, si cerca qualche necessario approdo. Non è sicuramente pensabile tornare a recuperare valori che appartenevano alla vita delle città di fine secolo. Tuttavia, l'accelerazione eccessiva al cambiamento scardina ogni "antica abitudine" alla relazione tra le persone e le cose. Tutto è ormai governato da nuovi sistemi necessariamente rappresentativi del potere che tendono a modificare anche gli equilibri più consolidati. È possibile tuttavia cercare di identificare equilibri indispensabili sia per vivere che per costruire nuove realtà. L'architettura e la città hanno subito, nel frattempo, inquietanti esiti che risaltano, paradossalmente e con sempre maggiore evidenza, anche ciò che di positivo si annuncia e si sta organizzando, non solo il negativo. Non si possono dimenticare le straordinarie predizioni di alcuni uomini "postumi" capaci di "immaginare" i consistenti cambiamenti di questo nuovo secolo, sicuramente necessari, ma anche anticipatori di grandi e disarmanti altre modificazioni all'interno, soprattutto, del sistema relazionale. Relazioni complesse si avvicendano annunciandosi con sempre maggiore e rapida frequenza. Le parole di Mies Van der Rohe, grande architetto dello scorso secolo, e di Jacques Derrida, altrettanto grande filosofo, sono attuali e vive; sono inoltre di monito incessante per affrontare le onerose fatiche del progetto. Anche "la mente inquieta" di un importante pensatore contemporaneo come Massimo Cacciari, predice, "mettendo in immagine", un futuro per la città e l'architettura; pur partendo da importanti insegnamenti dei grandi del passato, non si limita a riportarne il pensiero o a descriverne le opere come se fosse possibile avere uno sguardo sereno e distaccato su di esse. "Le grandi opere [...] non devono portare ad alcuna adulazione dell'uomo, bensì costringerci a comprenderne la drammatica complessità. Riflettendoci sul loro specchio, anzi, è piuttosto la nostra miseria ad apparire: nella grande poesia la 'inopia' del nostro eloquio, nella grande architettura quella del nostro edificare" e aggiunge inoltre che queste opere non devono servire a consolare ma unicamente "a sostenerci nel perseverare nella ricerca, nello sforzo per conferire una forma che duri al nostro presente doverci esprimere e abitare" (M. Cacciari, *La mente inquieta. Saggio sull'umanesimo*, Einaudi, Torino 2019).

L'architettura, diceva Mies, è sempre stata, e continua a esserlo, l'autentico campo di battaglia dello spirito dell'epoca che la produce, e si situa in modo trasversale tra tutte le arti e discipline. Nulla riesce a incarnare, con sapienza e potenza, più di essa, lo spirito di un'epoca. È una necessità, ma al contempo è divenuta una rarità perché ciò che l'architettura deve esprimere è la vita di relazione, la vita degli uomini "insieme" nella città, che è "sempre in costruzione", come diceva Kafka... Città come una torre di Babele che non può essere né terminata né distrutta, perché in città si costruisce senza sosta; non per ampliarla, però, essa basta ai nostri bisogni, ma... si costruisce su piazze e giardini, si aggiungono nuovi piani a vecchie case... e il tempo babelico delle città in costruzione impegna più generazioni di uomini in una storia aperta, discontinua, interminabile, che non si propone mai come eredità di disastri, ma nemmeno corrisponde a qualche schema o principio di ragione...

Dagli inizi di questo nuovo secolo siamo entrati nell'epoca della "post-città", come disse Derrida, l'epoca della città è terminata: in essa non si concentrano più solo edifici e uomini, ma capitali, mezzi tecnologici, informazioni, processi decisionali in continua mutazione, non in qualche singolo luogo, ma ovunque. Ogni giorno si ripetono fondazioni e ri-fondazioni, che non sono più avvenimenti eccezionali che hanno luogo *una tantum*, ma quotidiani, anche perché le "posizioni" degli edifici non hanno più alcuna importanza se riferiti ai luoghi, sono unicamente funzionali a scelte tecno-economiche e politiche di larga scala.

La torre di Babele si disfa e si ricostruisce continuamente senza avere, però, alcun obiettivo, nemmeno quello "iniziale" di toccare il cielo... Un obiettivo forte e chiaro, tuttavia, si propone come salvifico per i vari "attori" di questa folle commedia: costruire le necessarie relazioni tra nuovi uomini e nuove "cose" che di necessità si impongono. Paradossalmente, come dicevo, iniziano a emergere gradi di positività e di valorizzazione crescente dell'individualità pensante e agente con grande autonomia e spirito critico. Sempre cavalcando il paradosso della torre, la sua ri-costruzione si propone in funzione della sua stessa, contemporanea e inevitabile distruzione. L'avvento cioè della "coscienza", di ciò che è ormai necessario, porta o porterà alla riconsiderazione del ruolo del singolo individuo in ogni processo decisionale e organizzativo delle varie funzioni sociali rivisitate all'interno dei nuovi sistemi produttivi e relazionali?

Si auspica che ciò avvenga, anche se continua a palesarsi una grande "resistenza" alla "globalizzazione elettronica" da parte, soprattutto, delle città "antiche", che si pongono come memoria vigile e concreta di architetture e di città, specchi di costruzioni importanti non solo di pietre e mattoni ma anche di "pensiero" e "civiltà". È la base della torre di Babele che non potrà mai essere distrutta e ricostruita. Fortunatamente, per continuare con la metafora, possiede fondazioni profonde e solide! Quindi i "sogni" per le nuove strutture umane e urbane chiamate, forse, ancora città, devono essere condivisi da uomini che, pur avendo in questo nuovo tempo acquisito massima autonomia intellettuale e decisionale, si pongono in relazione, ripeto, necessaria e permanente con molti altri addetti e non, sia alla rifondazione continua delle attuali non-città sia alla loro perenne distruzione. Le nuove individualità pensanti e agenti (ormai da almeno un decennio) si devono, non si possono, rapportare tra loro condividendo anche e sempre con le nuove "genti" che si affacciano alla base ancora integra della torre di Babele per chiedere asilo. Integrazione, valorizzazione dei singoli individui e solidarietà stanno come "fondamento" di queste ri-fondazioni necessarie! La necessità da parte di questi "uomini nuovi" di inventare nuove regole si dimostra urgente per coinvolgere "l'altro", qualunque altro, nella continua fondazione e ri-fondazione, perché ogni decisione deve avere le proprie regole e deve essere condivisa.

Ma proprio in questo momento inizia la grande impresa di dare casa e città a "quel miracolo grande e tremendo che è l'uomo", come ci ricorda Cacciari usando le parole di Leon Battista Alberti e Macchiaielli. Ancora una volta, riprendendo l'Alberti, è necessario avere *l'occhio "alato"*, simbolo del sole, vigile e attento ma contemporaneamente veloce come la luce e la mente, "che sono i più veloci moti che sieno", dirà più tardi anche Leonardo; ma se questo accadrà, se anche noi useremo quest'occhio, *quid tum?* Che cosa accadrà realmente? Che cosa potremo vedere al di là della permanente distruzione? A quali "artefici" è stato ed è tuttora concesso comprendere *l'improbus labor* e la straordinaria bellezza che la professione dell'architetto porta con sé per poter progettare e ri-costruire in un tempo, il nostro, che prevede la contemporaneità diabolica delle due cose: costruzione e distruzione? Se ascoltare Mozart e Bach è ancora bagliore di luce nelle tenebre, straordinario strumento di salute mentale e fisica, così conoscere i classici dell'architettura (*in primis* l'Alberti e tutto l'Umanesimo), senza lasciarsi incantare da essi, è indispensabile e un "dovere" per progettare ancora e costruire, continuamente insegnando e imparando ad abitare la casa per l'uomo, cercando di dimenticare che si vive ormai nell'epoca della post-città e dei cantieri permanenti.

A metà tra la voce autorevole di Le Corbusier, che definì un'epoca intera, e il riciclaggio diffuso di internet, un progettista radicato in una rete di comunità creerà armonie. L'architetto non sarà anonimo, ma plurale e compositivo. La sua autorità non sarà cancellata, ma contestualizzata, penetrando nell'ordito di un tessuto relazionale. Ci troveremo a metà strada tra un processo dall'alto e un processo dal basso, e l'energia pura del secondo sarà incanalata per mezzo dello schema mirato del primo. La responsabilità dell'architetto corale è meno orientata verso la costruzione di oggetti e più diretta a un processo di orchestrazione. L'architetto corale non è un solista, né un direttore d'orchestra, né una voce anonima in una moltitudine.

L'architetto corale intreccia insieme l'*ensemble* creativo e armonico.

[Carlo Ratti, *Architettura Open Source. Verso una progettazione aperta*, Einaudi, Torino 2014]

opera

a cura di
margherita petranzan

“La parola greca ‘costruire’ significa anche ornamento, in un duplice senso del tutto simile a quello della parola *kosmos*”.

L’opera di architettura è, come dice Gottfried Semper, questa capacità di costruire da parte di un autore che porta a compimento una meditazione attraverso l’uso delle mani, che operano secondo un progetto.

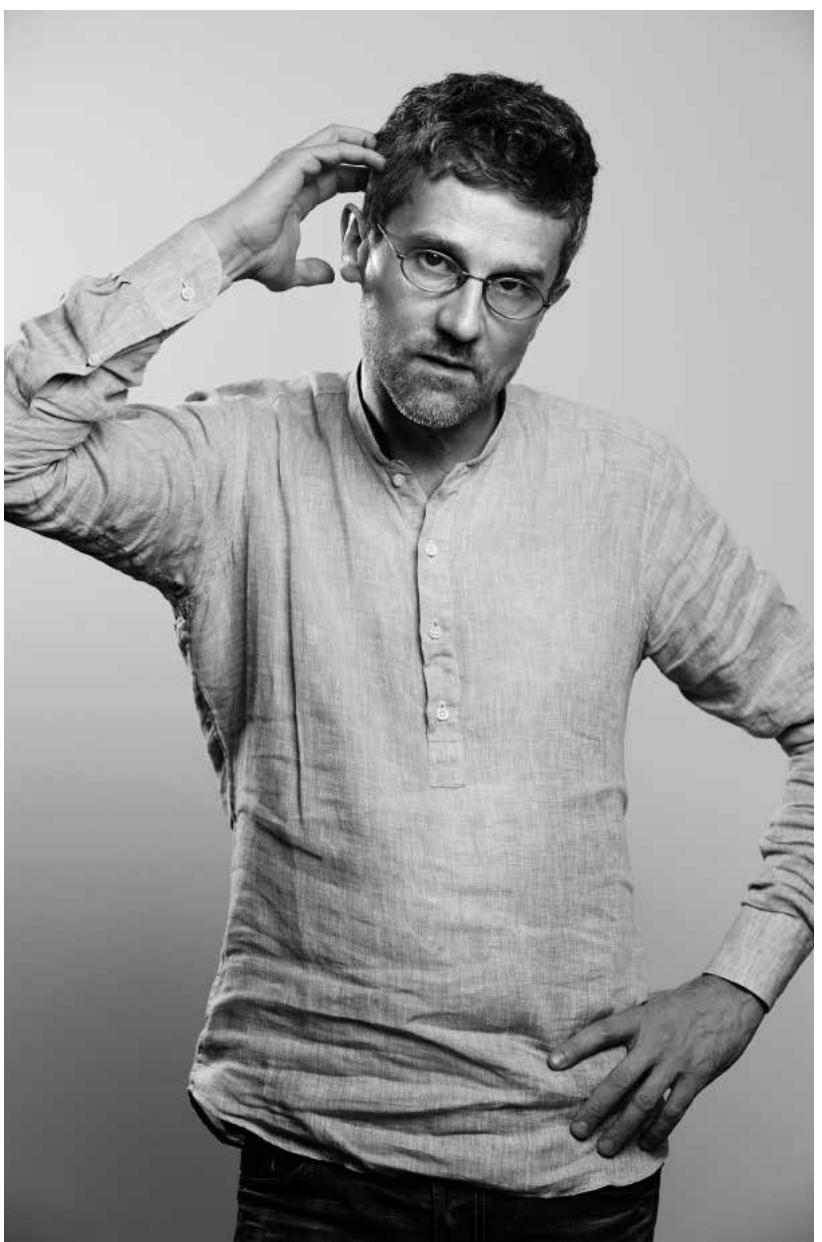
La *fabrica* è meditazione continua attraverso la pratica quotidiana.

L’opera consiste nel suo farsi.

L’opera di architettura è unità nella molteplicità e il suo fine è la forma relazionata con ciò che esiste: società-storia-natura.

L’autore si mette al servizio dell’opera per portarla alla luce, per permettere il suo realizzarsi.

18



cenni biografici carlo ratti associati

Carlo Ratti Associati è uno studio di design e innovazione con sede a Torino e filiali a New York e Londra. Legandosi alle attività di ricerca di Carlo Ratti per il Senseable City Lab presso il Massachusetts Institute of Technology (MIT), lo studio sviluppa progetti sulle scale più diverse – dall’arredo alla pianificazione urbana. Combinando sensibilità progettuale e un uso mirato delle nuove tecnologie, lo studio punta a realizzare una architettura capace di “sentire e rispondere”.

Tra i lavori più recenti si trovano il masterplan per il Parco della Scienza, Sapere e Innovazione di Milano, il grattacielo di 280 metri a Singapore co-progettato con BIG, il redesign della sede della Fondazione Agnelli a Torino, la riqualificazione dell’ex villaggio militare Patrick Henry a Heidelberg, il Pankhasari *retreat* nel Darjeeling indiano e il *concept* per una palestra navigante azionata dall’energia umana a Parigi. In tutti i suoi progetti, lo studio indaga i modi in cui le nuove tecnologie, tra cui sensori digitali e dispositivi portatili, stanno cambiando l’ambiente urbano e la vita quotidiana.

I lavori di Carlo Ratti Associati sono stati esposti da istituzioni culturali tra cui la Biennale di Venezia, il MoMa di New York e la Biennale di Design di Istanbul, e sono stati pubblicati da testate giornalistiche tra cui “The New York Times”, “The Wall Street Journal”, “Financial Times”, “The Guardian”, “BBC”, “Wired”, “Corriere della Sera”, “la Repubblica”, “Il Sole 24Ore”, “La Stampa”, “Domus”.

Carlo Ratti Associati è ad oggi il solo studio di design i cui lavori sono stati inseriti due volte nella lista delle “Best Inventions of the year” da parte della rivista “Time” – rispettivamente con il Digital Water Pavilion (2007) e la Copenhagen Wheel (2014). Negli ultimi anni Carlo Ratti Associati ha contribuito al lancio della start-up Makr Shakr, produttrice di un innovativo sistema di bar robotico.

Architetto e ingegnere, Carlo Ratti insegna al Massachusetts Institute of Technology (MIT) di Boston, dove dirige il Senseable City Lab, ed è fondatore dello studio di design e innovazione Carlo Ratti Associati. Laureato presso il Politecnico di Torino e l’École Nationale des Ponts et Chaussées a Parigi, ha conseguito un Master in Philosophy e un PhD in Architettura all’Università di Cambridge, in Inghilterra.

Protagonista del dibattito internazionale sull’influenza delle nuove tecnologie in campo urbano, Carlo Ratti è autore di più di 500 pubblicazioni, tra cui il saggio *La città di domani* (Einaudi, 2017, scritto con Matthew Claudel), e proprietario di numerosi brevetti tecnici. Suoi articoli o interviste sono comparsi sulle più importanti testate giornalistiche, tra cui “The New York Times”, “The Washington Post”, “The Wall Street Journal”, “Financial Times”, “Scientific American”, “BBC”, “Project Syndicate”, “Corriere della Sera”, “la Repubblica”, “Il Sole 24Ore”, “La Stampa”, “Domus”.

Suoi lavori sono stati esposti da istituzioni culturali tra cui la Biennale di Venezia, il Design Museum di Barcellona, il Science Museum di Londra, il Museum of Modern Art di New York e il MAXXI di Roma. La rivista “Esquire” lo ha inserito tra i “Best & Brightest”, “Forbes” tra i “Names You Need to Know” e “Wired” nella lista delle “50 persone che cambieranno il mondo”. Fast Company lo ha nominato tra i “50 designer più influenti in America” e Thames & Hudson tra i “60 innovators shaping our creative future”. Due tra i suoi progetti – il Digital Water Pavilion e la Copenhagen Wheel – sono stati inclusi nella lista delle “Migliori invenzioni dell’anno” dalla rivista “Time” (2007 e 2014).

Carlo Ratti è stato relatore a TED nel 2011 e nel 2015, curatore del BMW Guggenheim Pavilion di Berlino, direttore didattico allo Strelka Institute for Media, Architecture and Design di Mosca, ed è stato nominato Inaugural Innovator in Residence dal governo del Queensland. Durante Expo Milano 2015 ha curato il padiglione Future Food District. Membro dell’Italian Design Council, ricopre gli incarichi di copresidente del World Economic Forum Global Future Council su Città e Urbanizzazione.

Per ulteriori informazioni: www.carloratti.com e senseable.mit.edu

la fondazione agnelli a torino, i suoi progettisti, la sua architettura. tre interpretazioni

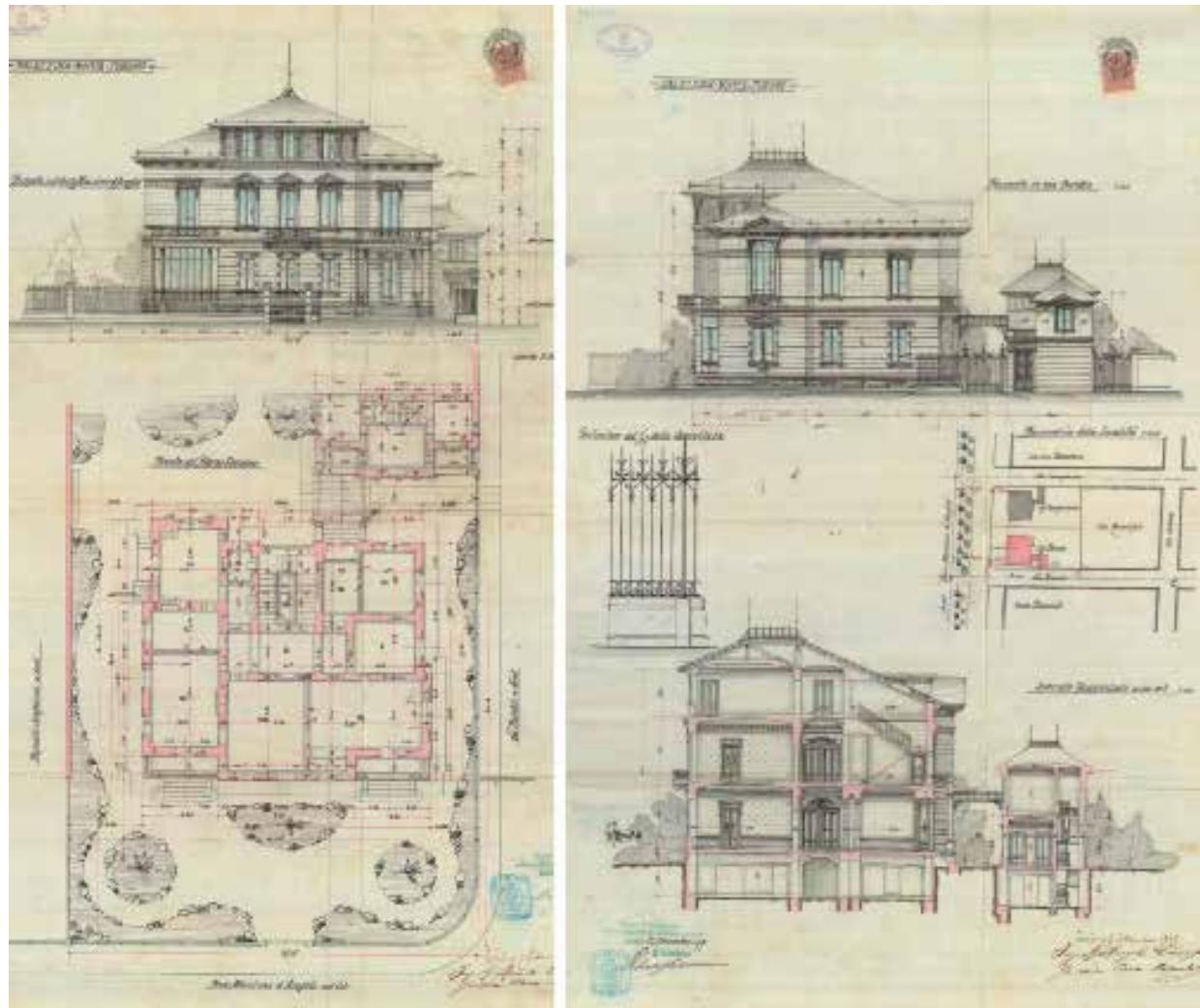
carlo ratti associati e michele bonino

20

Urbana

Nella seconda metà del XIX secolo l'area in cui si realizza la futura sede della Fondazione Agnelli – oggi all'angolo tra corso Massimo d'Azeleglio e via Giacosa – rappresenta una delle principali direttive di espansione della città, dati i maggiori vincoli esistenti in altre aree di potenziale crescita: a nord, la Dora (e la relativa industria manifatturiera che contrasta con le esigenze di costruzioni residenziali); a ovest, le servitù militari della Cittadella; a est, il fiume e la collina. A partire dagli anni Quaranta dell'Ottocento, una volta realizzato nei vent'anni precedenti il Borgo Nuovo, si inizia a discutere dell'espansione a sud del Viale del Re, l'attuale corso Vittorio Emanuele II: in pochi decenni la sua natura cambierà per sempre, da *promenade* verde ai limiti della città a vero e proprio asse strutturale della città, caratteristica che ha mantenuto fino a oggi. Il dibattito sull'espansione della città verso sud si avvia con un primo progetto di Giuseppe Talucchi, cui segue la costituzione di una commissione presieduta da Carlo Mosca, progettista del noto ponte sulla Dora a Porta Palazzo: il suo lavoro porterà all'approvazione delle Regie Patenti del Piano Regolatore del Borgo di San Salvatore [oggi San Salvario] nel 1846. Sono gli anni del "Piano di ingrandimento della Città" fuori dai viali napoleonici, progetto ancora fortemente condizionato dalle decisioni militari del Ministero della Guerra, vista la condizione di instabilità dello Stato sabaudo. Questo disegno d'insieme si realizzerà attraverso una serie di piani-progetto settoriali, che mantengono una forte continuità con il passato, nelle tipologie a isolati chiusi e nella prosecuzione di alcuni assi viari: nel caso dell'ampliamento urbano verso sud, la sua arteria principale è l'attuale via Madama Cristina, tracciata in prosecuzione della via dell'Arco [oggi via Accademia Albertina] proveniente dal centro storico.

Una seconda fase dell'ampliamento urbano, che viene realizzato a sud dell'attuale corso Marconi e coinvolge la villa storica della Fondazione Agnelli, vede una diversa impostazione urbanistica. La cesura provocata dalla ferrovia, lungo la quale solo più avanti si realizzerà il sovrappasso di corso Sommeiller, decreta rispetto alla fase di ampliamento precedente una minore continuità con la maglia geometrica del resto della città. Nel nuovo "piano di ingrandimento" del 1868, che regola questa parte di espansione, l'asse principale diventa piuttosto via Nizza e si perde la preminenza dell'attuale via Madama Cristina. Anche nel resto della città, le direttive radiali che escono dal centro verso i territori circostanti diventano protagoniste nel disegno delle espansioni, piuttosto che la maglia storica come in precedenza. Le case costruite lungo il Parco del Valentino, come è il caso della villa storica della Fondazione Agnelli, rivelano fin nella loro architettura la maggiore distanza dal baricentro urbano dell'area, spostato ora su via Nizza, assumendo un carattere meno denso e più rurale. La leggera inclinazione della via Giacosa [allora via Burdin], inoltre, sembra provenire dal riferimento geometrico al tracciamento di via Nizza¹.



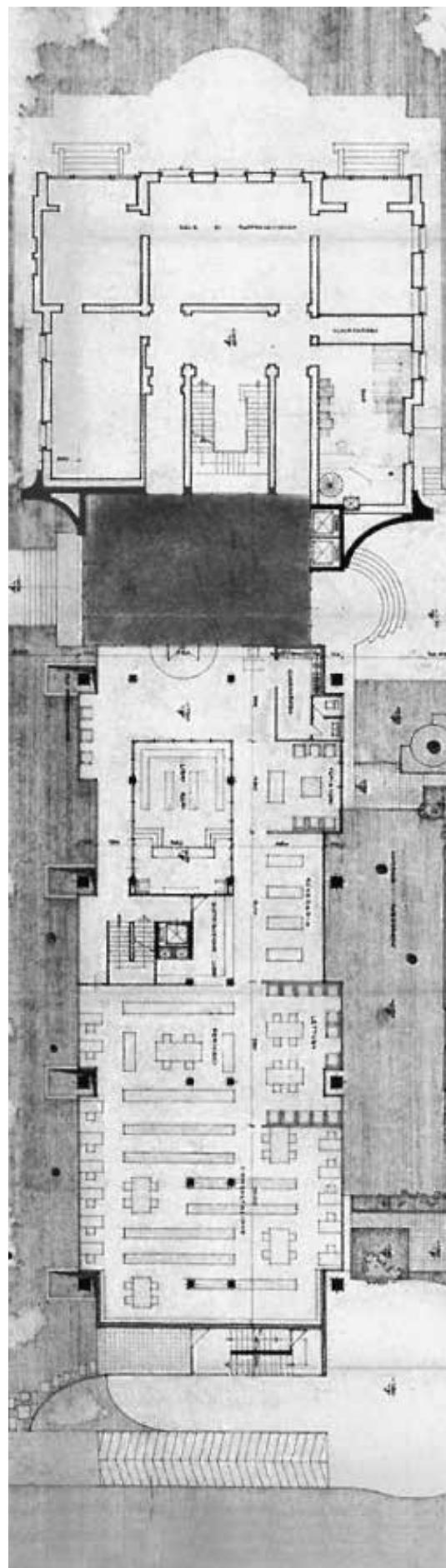
Disegni contenuti in archivio storico
sulla palazzina Bocca Mazzucchetti, 1896,
a cura dell'ing. Angelo Caviglia.

Il progetto originario della villa storica risente di questa storia urbana. Su disegno di Angelo Caviglia (1896) si costruiscono insieme la palazzina residenziale, di 3 piani fuori terra, e un fabbricato per la casa del custode, collegato al corpo principale attraverso una pensilina che copriva il passo carraio. L'organizzazione di tutti i lotti affacciati verso il Parco del Valentino, a sud dell'attuale corso Marconi, presentava la facciata più rappresentativa delle ville verso l'attuale corso Massimo d'Aezeglio: tuttavia, su questo fronte vi erano solo gli accessi di rappresentanza, mentre l'ingresso utilizzato quotidianamente avveniva sempre dalle vie secondarie, perpendicolari al corso, vero e proprio sistema di distribuzione del quartiere. È da qui che bisogna partire per comprendere l'originaria distribuzione della villa, che vedeva infatti il suo accesso principale dal retro. Se la villa storica ha una distanza di circa 5 metri dai confini in modo che il giardino potesse circondarla in maniera continua, il corpo della casa del custode avanzava fino al filo dell'attuale via Giacosa per accogliere l'ingresso alla proprietà. La villa "gemella" posizionata nel lotto subito a sud non ha subito grandi modifiche, e ancora oggi racconta con chiarezza l'impostazione originaria. L'approvazione del progetto di Caviglia, attivo a Torino con poche ma prestigiose realizzazioni residenziali, è del 12 novembre 1897 e il cantiere parte nell'immediato. Costruttore è Carlo Frapolli, promotore e proprietario di numerose delle costruzioni coeve in quest'area di ampliamento della città: svizzero, familiare di Michele Frapolli che in quegli anni sta studiando architettura a Zurigo e diventerà uno dei protagonisti del liberty torinese. Committente è la famiglia Bocca Mazzucchelli, che pochi anni dopo cederà la casa al Cavaliere Giovanni Agnelli.

Studiando il progetto originario, di qualità ordinaria (nel confronto con altre ville dell'epoca) per quanto riguarda l'apparato decorativo e l'organizzazione tipologica, si osservano alcune caratteristiche interessanti, attentamente considerate nel progetto di recupero per Fondazione Agnelli: la facciata retrostante, oltre all'ingresso che si raggiunge attraverso una scalinata, presenta una vetrata importante e decorata che illumina lo scalone aulico. La distribuzione verticale si divide in un collegamento principale tra il piano terra e il piano nobile (il citato scalone, illuminato frontalmente) e una scala secondaria tra il piano nobile e il secondo piano, illuminata dall'alto come evidente nei disegni di archivio. Il giardino è dotato di percorsi e vissuto come occasione di *loisir* e di svago, non solo come fondale scenografico. Da allora il complesso della villa storica vive uno sviluppo incrementale, che acquisisce via via, negli anni, nuovi spazi: una logica additiva ancora più evidente, se si guarda all'intero lotto oggetto di intervento, con la costruzione a partire dal 1898 della Villa Ormea e nel 1900 di un'altra villa liberty, poi demolita, dove oggi sorge la rimessa interrata. È promotore di entrambe le costruzioni nuovamente Carlo Frapolli. La villa storica vede un primo, piccolo ampliamento di carattere storicista (sopraelevazione del corpo retrostante) negli anni Cinquanta, già a firma di Amedeo Albertini, per poi essere oggetto dell'ampliamento della manica lunga come sede della Fondazione Agnelli nel 1966-1968 (confronta paragrafi successivi), che ne cambia radicalmente la fisionomia. Nel 1985 si avvia una nuova fase di opere importanti, che proseguiranno nei due anni successivi: Fiat Engineering affronta un progetto di adeguamento normativo dell'intera sede, che diventa anche l'occasione per un recupero generale volto a una migliore connessione tra la villa storica e il suo ampliamento. Fiat Engineering affida una consulenza architettonica sull'intero intervento a Roberto Gabetti e Aimaro Isola. Negli archivi sia di Fiat che di Gabetti e Isola non si ritrovano disegni a firma di questi ultimi, ma solo corrispondenze, verbali, campioni di materiali: un accompagnamento dei lavori nel ruolo di "dilettori artistici", che ha come effetti principali la messa in vista e il restauro delle volte della villa storica, la soluzione di una scala esterna in orsogrill per esigenze di antincendio, l'organizzazione della nuova sala conferenze nella manica nuova, una consulenza sugli arredi nell'intero complesso. Da segnalare ancora il coevo progetto di Fiat Engineering per una galleria di collegamento coperta tra il complesso principale e la villa Ormea, al di sopra del parcheggio sotterraneo: un progetto di qualità ma che non verrà mai realizzato.

Professionale

Il panorama architettonico a Torino nel Dopoguerra, periodo in cui si definisce il ruolo protagonista dell'architetto Amedeo Albertini che realizzerà la manica lunga nella seconda metà degli anni Sessanta, è molto differente



23

Schema planimetrico del progetto di ampliamento
della villa storica, la "manica lunga"
di Amedeo Albertini, 1966-1968.

dall'ambiente professionale precedente il conflitto. Negli anni Venti e Trenta, importanti riviste torinesi come "L'architettura italiana" e "Architettura" e operazioni urbane come la costruzione della via Roma Nuova, riuniscono una compagnia di progettisti riconoscibili in un gruppo, intorno al MIAR (Movimento Italiano per l'Architettura Razionale) torinese o alla fondazione del GANT (Giovani Architetti Novatori Torinesi) in occasione della corale esperienza della casa degli Architetti all'Esposizione Internazionale del 1928.

Dopo la guerra, il cuore della pubblicistica di architettura si sposta a Milano, mentre le operazioni di ricostruzione che coinvolgono i migliori progettisti della città sembrano casi puntuali e isolati nell'attesa quasi ventennale di un nuovo Piano regolatore. Domina piuttosto la città della quantità, che si prepara a raddoppiare in dieci anni la propria popolazione. Gli architetti più importanti sono gli stessi che si muovevano in maniera corale prima del conflitto: Ottorino Aloisio (1902), Domenico Morelli (1900), Mario Passanti (1901), Gino Levi-Montalcini (1902), Carlo Mollino (1905). Li segue una generazione che inizia il proprio percorso professionale alla fine degli anni Quaranta e che non ha conosciuto quell'ambiente precedente la guerra: Gualtiero Casalegno (1912), Gino Becker (1913), Carlo Alberto Bordogna (1913), Amedeo Albertini (1916), Paolo Soleri (1919). Caratterizzati da "un culto individuale dell'impegno, un'etica del lavoro quasi nascosta [...], che faceva di un'applicazione ossessiva l'alter ego di un disengagement politico" erano ormai diventati "una generazione di individui"². È questa generazione di progettisti che, principalmente, incontra il mondo della grande industria nel dopoguerra. Nella sua indagine su "architettura e industria" a cavallo della Seconda Guerra mondiale, Roberto Gabetti inquadra i caratteri prevalenti su cui si fonda il rapporto tra professione e mondo industriale nella Torino del dopoguerra: sono stati rarissimi i casi "illuminati", rapporti privilegiati tra progettisti e aziende che affrontano la ricostruzione con programmi ambiziosi (oltre al caso di Adriano Olivetti, si possono segnalare in Italia Eni e Zanussi come altri casi esemplari). Si tratta di un fenomeno che può diventare una chiave di lettura del rapporto tra committenti industriali e progettisti ancora più forte, se si prova a indagare quei casi dove è il progettista architetto a formarsi sulla fedeltà aziendale, perseguitando un'immagine "efficientista che si riflette in parte nell'organizzazione del lavoro, in parte nell'architettura stessa"³. Amedeo Albertini è forse l'unico caso a Torino che possa corrispondere a questo modello, nel suo rapporto con la Fiat durato una vita: prima lavorando nella Divisione Costruzioni e Impianti sotto la guida di Vittorio Bonadè Bottino; poi, dalla metà degli anni Cinquanta, con il proprio studio professionale che sarà sempre un riferimento progettuale per Fiat. Albertini è un protagonista di quel terreno di scambio con un'industria spesso troppo legata a un generico International Style, assunto a priori come il più fedele rappresentante dei principi di organizzazione funzionale del lavoro. In Albertini, invece, si rileva un chiaro interesse non tanto per questi principi, quanto piuttosto per un'altra "industria", a un'altra e diversa organizzazione: il coinvolgimento dei diversi mestieri che convergono sul cantiere, la collaborazione tra saperi della produzione industriale e dell'architettura, l'organizzazione efficiente del lavoro di progettista. Sono valori distintivi, negli anni Cinquanta, di un professionista come Albertini.

Culturale

Il lavoro di progettista di Amedeo Albertini, oltre che rappresentativo di una posizione professionale, è un ottimo osservatorio su un mondo di influenze e riferimenti culturali. Una caratteristica della manica lunga di via Giacosa è la capacità di attingere a linguaggi internazionali e compositi per incontrare il gusto e le aspettative (anche funzionali) di una classe dirigente: un eclettismo "di occasione" ma raffinato e magistralmente orientato al cliente. La considerazione è generale per l'opera di Albertini e ancora più evidente nelle sue ville unifamiliari, dove emergono riferimenti a Frank L. Wright, a Mies van der Rohe, allo stesso Aalto. Sono rare le opere in cui emerge una cifra stilistica decisamente propria, come nel caso del Museo dell'Automobile. L'eclettismo linguistico e internazionalista di Albertini dovette decalarne un certo isolamento dalle reti accademiche e culturali torinesi. Nel saggio scritto da Roberto Gabetti per la prima Triennale Itinerante d'Architettura Italiana Contemporanea, *La situazione architettonica di Torino da dopoguerra ad oggi 1945-1965*, Albertini è uno dei pochi protagonisti della scena torinese a non comparire. Professionale e pragmatico, capace di attingere a schemi costruttivi e distributivi ripetibili e tecnicamente efficienti, l'eclettismo di Albertini si colloca in una posizione molto distante da quello

impersonato (e teorizzato in alcuni suoi testi⁴) da Gabetti, inteso come reinvenzione dell'architettura in ogni progetto, a partire da fatti contestuali e storici. Dello stesso anno del progetto della manica lunga, va segnalato, è l'incontro a Torino tra Albertini e Alvar Aalto, favorito da Leonardo Mosso. Insieme al maestro finlandese, Albertini avvia un progetto di un albergo/centro congressi per Fiat in Piazza Valdo Fusi, che non sarà infine portato avanti. Inoltre, tra il 12 e il 22 novembre del 1967 una delegazione della Fiat, composta da dirigenti e funzionari guidati da Umberto Agnelli, viaggia in USA visitando alcuni importanti edifici per uffici: l'obiettivo è di documentarsi in vista della scelta dell'area per la costruzione del nuovo centro direzionale Fiat⁵. Albertini, già coinvolto nella progettazione degli uffici direzionali di corso Marconi nel 1951 nonché di numerosi incarichi per la famiglia Agnelli (dal palazzo per dirigenti Fiat in corso Massimo d'Azelegio 108, al padiglione estivo per Gianni Agnelli sulla collina torinese, fino alla villa di Umberto Agnelli alla Mandria), è incaricato di preparare il viaggio individuando gli edifici di interesse e di redigere una relazione conclusiva. Da questa si deducono gli edifici visitati, dal Seagram Building di Mies van der Rohe e Philip Johnson, al Michigan Consolidated Gas a Detroit di Minoru Yamasaki. Come noto, l'operazione avviata con questo viaggio sfocerà in un concorso del 1973 per un'area fuori città, a Candiolo Torinese: sarà vinto da Kevin Roche (partecipano anche progettisti locali come Carlo Mollino e Gabetti & Isola) ma il progetto non verrà mai realizzato. Si ritorna infatti verso una localizzazione più urbana, attraverso un progetto dello stesso Albertini per l'area di corso Peschiera/corso Ferrucci nel 1980-1981: l'architetto morirà l'anno successivo. Saranno poi Ludovico Quaroni e Lucio Passarelli, insieme a Fiat Engineering, a realizzare il Centro Direzionale Fiat in quell'area (già oggetto del concorso nel 1962 per il Centro Direzionale della città, che aveva vinto proprio il gruppo di Quaroni).

Alla data di partenza per il viaggio americano il progetto della Fondazione Agnelli è già stato soggetto all'approvazione della Commissione Edilizia, e non vedrà più varianti nella sua fisionomia architettonica: è però parallela al progetto la lunga fase di studio e di selezione degli edifici da visitare. Inoltre, il progetto della Fondazione sarà ancora notevolmente evoluto dal punto di vista della distribuzione interna, sicuramente ispirata ai layout flessibili, adattabili al mutare dei team di lavoro, visitati negli Stati Uniti. Tra le fonti dell'ampliamento di via Giacosa si può poi ipotizzare con certa chiarezza una pista giapponese. Siamo negli anni precedenti alla grande affermazione di Kenzo Tange in Italia, ma si possono scorgere alcune influenze. Ad esempio, il suo Kagawa Prefectural Office – pubblicato nel 1959 in "New Architecture" e ampiamente diffuso in Europa come modello di efficienza costruttiva – sembra ripreso nel progetto di Albertini per gli Uffici SAI lungo il Po (1963-1965). Così come il Yamanashi Press and Broadcaster Centre che Tange progetta nel 1961 non può essere stato ignoto al progettista al momento di disegnare il Federagrario del 1971-1973, in corso Stati Uniti, che sembra citarlo esplicitamente. Se veniamo all'ampliamento di via Giacosa, ricorrono alcuni caratteri metabolisti visibili nell'opera di Kiyonori Kikutake, uno dei fondatori del movimento la cui prima opera fu la celebre Sky House a Tokyo.

NOTE

¹ Per una storia urbana di Torino cfr. V.C. MANDRACCI, *Torino*, Laterza, Roma-Bari 1983 ("Le città nella storia d'Italia").

² C. OLMO, saggio introduttivo, "Atti e rassegna tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino", 2, 2003, numero monografico su Gino Levi-Montalcini.

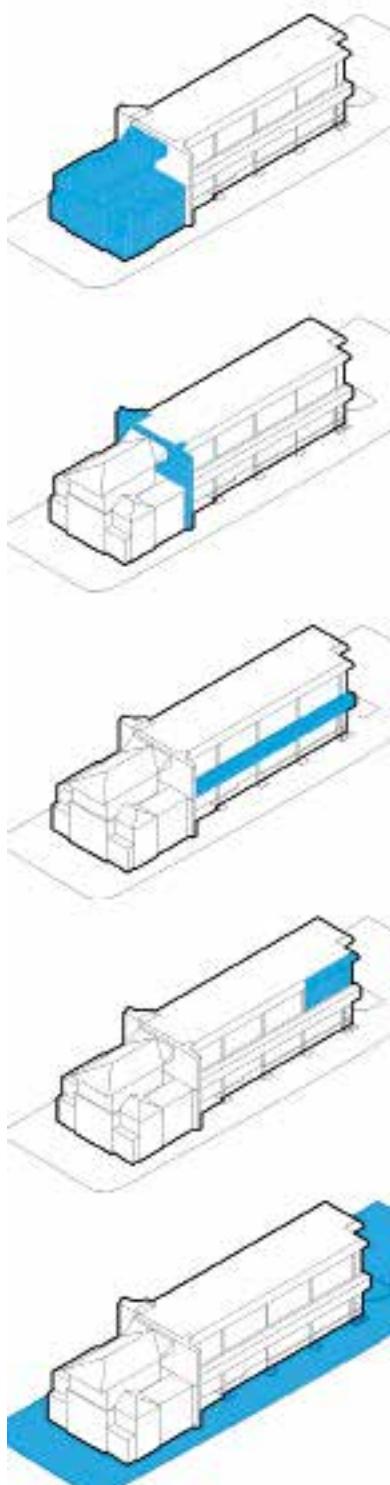
³ R. GABETTI, *Architettura Industria Piemonte negli ultimi cinquant'anni*, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 1977, p. 194.

⁴ Cfr. ad esempio R. GABETTI, *Ecclettismo*, voce in *Dizionario encyclopédico di architettura e urbanistica*, diretto da P. Portoghesi, Istituto editoriale romano, Roma 1968-1969, vol. II, 1968, pp. 211-226; A. GRISERI, R. GABETTI, *Architettura dell'ecclettismo. Un saggio su G.B. Scellino*, Einaudi, Torino 1973; R. GABETTI, *Ecclettismo a Torino*, in A. MAGNAGHI, M. MONGE, L. RE, *Guida all'architettura moderna di Torino*, Designers riuniti editori, Torino 1982, pp. 355-360.

⁵ Per un profilo della carriera progettuale di Albertini cfr. G. MONTANARI, *Amedeo Albertini. Fantasia e tecnica nell'architettura*, Skira, Milano 2008.

fondazione agnelli - relazione di progetto

26



Lettura dell'edificio esistente

L'importante edificio storico, che costituisce oggi la "testa" del complesso e il fronte pubblico verso corso Massimo d'Aeglio, è stato costruito in stile eclettico all'inizio del XX sec.

Un elemento fondamentale è quello disegnato per raccordare il nuovo corpo alla villa storica, guidando il passaggio da antico a moderno.

Un grande intarsio metallico caratterizza il prospetto dell'edificio, cesellato attraverso l'integrazione di alcuni elementi riconoscibili: gli oblo metallici, i pilastri messi in evidenza dagli scuretti.

La facciata si compie con il grande angolo libero: un elemento che sottolinea il volume dell'edificio, separandolo dalla copertura.

Elemento fondamentale del complesso è il grande giardino che lo contorna, definendo un vero e proprio ecosistema interno e un filtro rispetto alla città.

Il complesso Agnelli. Una nuova polarità urbana

Obiettivi di progetto. Gli interventi architettonici e allestitivi, presentati all'interno del progetto per la nuova sede della Fondazione e per la rifunzionalizzazione dei due edifici, mirano allo sviluppo di un nuovo polo attrattivo nella città di Torino. La palazzina costituisce un'importante memoria della storia cittadina, strettamente legata a quella industriale della Fiat. Quando, nel 1967, Amedeo Albertini lavorò alla sede della Fondazione Giovanni Agnelli progettò per il nuovo ampliamento una struttura simile a un intarsio: tasselli materici e formali costituiscono un insieme organico e armonico, in una sapiente relazione con l'edificio originario e il giardino in cui la villa è immersa. L'obiettivo è quello di creare uno spazio che possa facilitare la relazione tra piccole start-up, incubatori di imprese, consulenti e investitori, garantendo a tutti un accesso integrale e libero alle infrastrutture e promuovendo un nuovo modello lavorativo e di comunità.

I quattro intarsi. Strategia del plug-in

L'intervento ha come primo obiettivo quello di rifunzionalizzare la villa del Senatore Giovanni Agnelli e il successivo ampliamento della Manica Nuova, trasformando il complesso in una realtà baricentrica e catalizzatrice a livello urbano, attraverso l'integrazione di funzioni di richiamo per un pubblico esterno. La logica additiva vissuta dal complesso nel corso di più di un secolo di storia, attraverso successive aggiunte e ampliamenti, nonché presente nella concezione progettuale di Albertini, con la combinazione di fonti architettoniche eterogenee, viene colta e ripresa nel progetto di rinnovamento. Si identificano quattro intarsi che possono essere interpretati come l'aggiornamento di un approccio già adottato nelle fasi precedenti.

1. *Il nuovo fronte su via Giacosa. L'apertura dell'edificio verso la città.* Punto fondamentale della proposta progettuale è la necessità per il complesso di rapportarsi con la città e il suo tessuto, sia sul piano spaziale che funzionale. Sono dunque ipotizzati alcuni spazi aperti al pubblico, come il nuovo

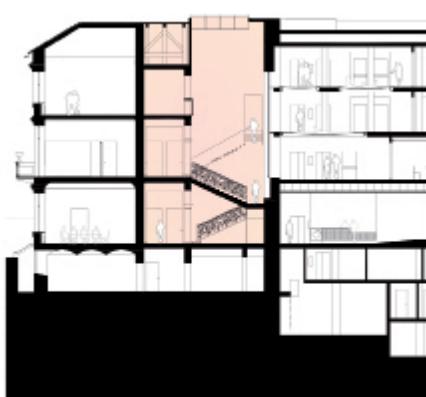
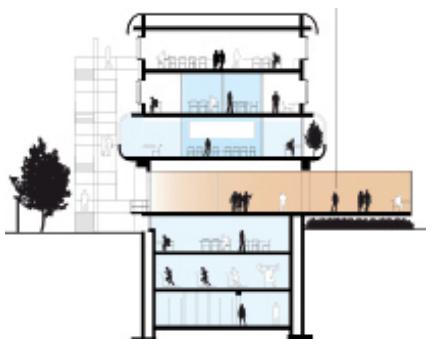
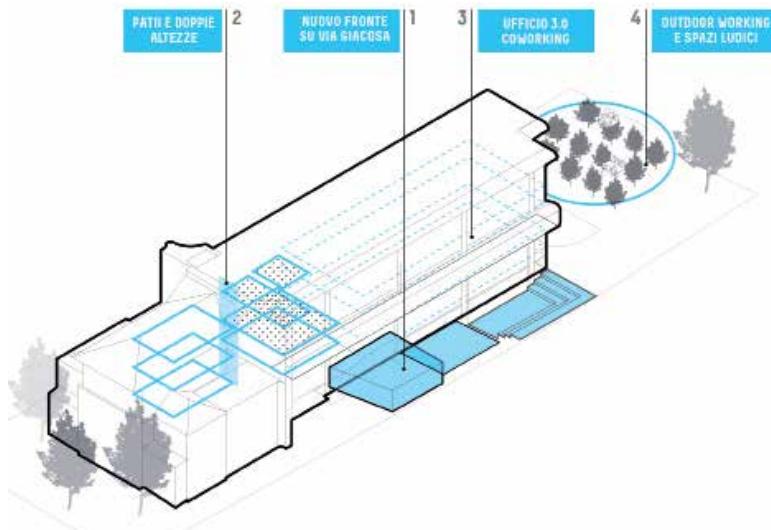
nella pagina a fianco

Schemi concettuali lettura edificio esistente.

Schemi dei quattro intarsi, strategia del plug-in.
Il nuovo fronte su via Giacosa con l'apertura
verso la città; patii e doppie altezze; ufficio 3.0
co-working; spazi ludici e per l'outdoor working.

Sezione trasversale: la manica Albertini
con l'inserto del nuovo volume bar.

Sezione longitudinale: il nuovo vano scale
della villa storica e la lobby
della manica Albertini.



bar-ingresso, capaci di richiamare l'attenzione della città e di garantire uno scambio continuo con questa. Il rapporto con via Giacosa, su cui si affaccia l'edificio, è ripensato e reinterpretato attraverso una successione di spazi che creano una rinnovata relazione con la città: una nuova rampa di ingresso, il nuovo volume bar in ampliamento, il dehors rialzato a servizio della ristorazione e il patio ribassato in comunicazione con gli spazi co-working per la realizzazione di eventi all'aperto.

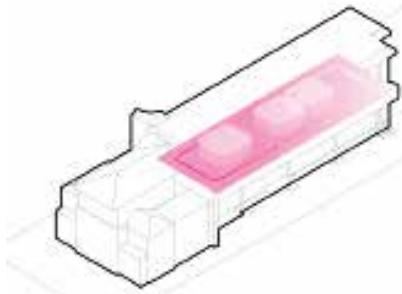
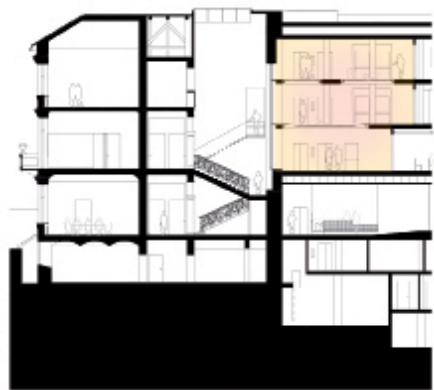
2. *Patii e doppie altezze. Gli spazi condivisi per rafforzare le relazioni.* Per la natura dei due edifici e sulla base delle funzioni ipotizzate, acquista grande importanza – dal punto di vista distributivo e concettuale – la presenza di spazi comuni e condivisi tra gli attori, che mirano a migliorare le relazioni tra gli utenti e rendere i luoghi di lavoro uno spazio di incontro e socializzazione.

3. *Ufficio 3.0. Spazi flessibili per gli uffici di co-working.* I piani di lavoro vengono svuotati delle loro partizioni interne e delle superfettazioni accumulate nel corso del tempo. La struttura originaria in calcestruzzo è riportata in vista e gli uffici privati vengono divisi dagli spazi di co-working con partizioni vetrate, che mantengono intatta la percezione unitaria degli spazi e preservano la percezione del doppio affaccio vetrato verso l'esterno a tutti i piani. I nuovi spazi di lavoro sono così inondati dalla luce e si arricchiscono di connessioni fisiche e visive tra tutti gli ambienti.

4. *Spazi ludici e per l'outdoor working.* Il grande giardino esistente viene completamente reinterpretato. Rimane una parte di rappresentanza lungo corso Massimo d'Azeglio in aderenza con la villa storica, mentre la porzione dedicata al co-working ospita un frutteto con arredi mobili e dotazioni tecniche, che permettono il lavoro all'aperto in tutte le stagioni. Una porzione gradonata lungo via Giacosa aumenta l'ingresso della luce al piano seminterrato e regala agli abitanti un luogo per l'organizzazione di eventi all'aperto, in continuità con le funzioni interne.

1. *Il nuovo fronte su via Giacosa*

Il primo intarsio è un tassello aggiunto alla struttura dell'edificio, un piccolo corpo aggettante verso via Giacosa, con la funzione di spostare il baricentro dell'edificio verso la strada e ridefinire l'ingresso al complesso. Il corpo in vetro funziona come una vera e propria lanterna luminosa e trasparente, accessibile ai cittadini del quartiere di San Salvario, incontrando l'obiettivo di aprire l'edificio storico alla città. Il nuovo volume dell'ampliamento bar si sporge verso via Giacosa accompagnando la vista verso il castello del Valentino. La nuova lobby totalmente trasparente ristabilisce una continuità visiva tra strada e il complesso, dichiarando alla città le nuove funzioni interne. L'intero fronte lungo la via pubblica è reinterpretato con l'inserimento della rampa di accesso integrata nella siepe verde che sostiene idealmente il nuovo volume del bar e il piano rialzato dello spazio dehors.



Sezione: la nuova scala della villa storica in continuità con gli spazi co-working.

Schema assonometrico: nuove tipologie di spazi per il co-working.

2. Patii e doppie altezze

L'apertura di patii e doppie altezze permette di definire nuove spazialità e nuovi rapporti tra i piani e le funzioni. In particolare, l'intervento della scalateatro (villa storica) e della lobby (manica nuova) permette di aumentare la luminosità dello spazio e di dare vita a una nuova struttura distributiva, su cui si affacciano alcuni degli ambienti condivisi e di rappresentanza.

Villa storica. La scala teatro. Il progetto mette in luce attraverso interventi contemporanei alcuni caratteri della palazzina storica, che avevano perso chiarezza nel corso del tempo. Tale logica si concentra particolarmente intorno al vano scala, a cavallo tra la villa storica e il suo ampliamento. Il vano scala esistente appariva buio e impoverito, essendo svanita quell'importanza architettonica che gli attribuiva la vetrata verso ovest, riccamente decorata (tamponata con l'ampliamento della manica nuova). Inoltre, la villa aveva perso il collegamento principale tra il piano nobile e il secondo piano, una scala originariamente illuminata dall'alto. Il progetto rilegge queste caratteristiche storiche attraverso un intervento unitario e spazialmente complesso. Si restituisce luce naturale alla scala recuperando l'illuminazione dall'alto, attraverso un ampio lucernario che segue le falde della copertura. L'ambiente della scala viene arricchito da alcuni elementi architettonici che ne articolano lo spazio, rinnovando la sua importanza e centralità nella villa: la nuova rampa a sbalzo che collega piano nobile e secondo piano, il collegamento visivo con la manica nuova e l'inserimento dell'installazione *La congiuntura del tempo* dell'artista Olafur Eliasson, che inonda gli spazi di cristalli di luce colorata. Il vano scala della villa diventa il baricentro dell'intero complesso, recuperando il suo originario valore. Inoltre, risolve il precedente stacco troppo netto tra la villa e la manica nuova, rendendo interconnessi e simbiotici i due edifici.

Co-working. Open lobby. Nella Manica Nuova, a stretto contatto con il setto di separazione verso la villa storica, il progetto intende creare una nuova lobby: uno spazio comune e di socialità per tutti gli utenti del co-working. La lobby sarà uno spazio a tripla altezza, ottenuto mediante la demolizione di alcune porzioni del solaio esistente, ed ospiterà spazi per riunioni informali, aree lounge, aree di svago. Le nuove aperture dei solai garantiscono un collegamento visivo tra i diversi piani. Le aperture ricavate nei solai sono arricchite da un sistema di reti calpestabili, offrendo un ambiente ludico dove poter lavorare, giocare o riposare. L'opera d'arte di Olafur Eliasson rafforza la connessione con la scala teatro della villa storica. Al piano primo l'auditorium condiviso e il foyer di ingresso diventano un elemento unico e sono caratterizzati dalla pavimentazione in legno industriale, differente dal resto del complesso che riprende le curvature degli sporti dell'edificio esistente.

3. Ufficio 3.0

Albertini conosceva bene i più aggiornati e flessibili layout distributivi degli spazi ufficio: ciò rende la manica nuova, sebbene realizzata cinquant'anni fa, molto aggiornata dal punto di vista della libertà organizzativa. Lo stesso viaggio compiuto negli USA durante la progettazione della Fondazione Agnelli, alla ricerca di modelli per il nuovo Centro Direzionale Fiat, dotò il progettista di riferimenti importanti, visibili in via Giacosa nel sistema di flessibilità degli spazi (ad esempio si veda la possibilità di attestare partizioni degli uffici su qualsiasi delle fitte partiture della facciata) ma anche nella massimizzazione dell'illuminazione naturale. Il progetto coglie queste potenzialità nella forte modularità e customizzazione degli spazi di co-working. L'obiettivo è di facilitare l'incontro e lo scambio tra gli abitanti del complesso e definire una nuova modalità di fruizione degli ambienti di lavoro, eliminando le partizioni opache interne ai piani e riportando la percezione dello spazio alla pianta aperta, pur mitigata con le divisioni vetrate richieste dalla privacy degli spazi adibiti ad uffici. I piani di lavoro diventano delle grandi superfici flessibili. Una griglia impiantistica visibile a soffitto suddivide lo spazio in cellule che possono comporre differenti tagli di uffici in logica con le necessità di crescita e compressione delle realtà delle start-up ospitate. Il soffitto fisico, grazie all'installazione di una serie di sensori, diventa il dispositivo in grado di garantire il comfort all'interno dell'ufficio permettendo all'utente finale di gestire localmente il proprio clima.

IoT: un edificio che si adatta in real time. Grazie a un uso avanzato delle tecnologie Internet delle Cose (IoT), la nuova sede della Fondazione Agnelli si presenta come uno spazio in grado di adattarsi in tempo reale ai bisogni dei propri utenti. Carlo Ratti Associati ha collaborato con Siemens Italia per

dotare l'edificio di centinaia di sensori digitali, in grado di monitorare variabili tra cui la posizione delle persone nell'edificio, la temperatura in ogni stanza, la concentrazione di anidride carbonica e la disponibilità delle sale riunioni. Grazie a una app per smartphone, ciascun utente dell'edificio potrà andare ad agire sul sistema di controllo dell'edificio (Building Management System, BMS), personalizzando la propria esperienza del luogo di lavoro in modo unico. Tramite la app sarà possibile registrarsi, interagire con i colleghi, prenotare *meeting room*, nonché regolare i livelli di riscaldamento e di illuminazione con un grado di personalizzazione senza precedenti. "Se il lavoro sta diventando sempre più digitale, per quale motivo dovremmo ancora andare in ufficio?", chiede Carlo Ratti, direttore del Senseable City Lab presso il Massachusetts Institute of Technology (MIT) e fondatore dello studio Carlo Ratti Associati.

La risposta ha a che fare con un fattore fondamentale: i rapporti umani. L'idea centrale del nostro progetto per la Fondazione Agnelli è quella che integrando le tecnologie digitali nello spazio fisico possiamo andare a migliorare i modi in cui le persone interagiscono tra loro e abitano un certo spazio, e così facendo possiamo stimolare la creatività sul lavoro. Questa è la nostra idea di 'Ufficio 3.0': una visione che supera allo stesso tempo i limiti dell'ufficio pre-Internet e l'isolamento del lavoro seguito tutto in remoto.

Tra le sue varie caratteristiche, la app per gestire il BMS della Fondazione Agnelli permetterà di mettere la parola fine alle cosiddette "thermostat wars", le "guerre del termosifone" sul luogo di lavoro tra chi è freddoloso e chi vorrebbe sempre tenere aperta la finestra. Una volta che un occupante dell'edificio seleziona i propri livelli di temperatura e luce preferiti, il BMS risponderà di conseguenza, regolando luce, riscaldamento e aria condizionata in corrispondenza della singola scrivania. Grazie a una serie di ventole a controsoffitto, attivate dalla presenza e dal movimento delle persone, il sistema sarà in grado di seguire gli occupanti mentre si muovono nell'edificio, creando una "bolla termica" individuale. Una volta che una persona lascia una stanza, l'ambiente ritornerà da solo in modalità stand-by, risparmiando energia, proprio come un computer.

BMS e geolocalizzazione. La possibilità di geolocalizzare gli utenti all'interno del complesso permetterà una gestione più efficiente del sistema impiantistico e una personalizzazione del comfort alla scala dell'utente stesso.

La piattaforma consentirà un agile controllo degli accessi, attraverso la definizione di diversi gradienti di accessibilità e privacy.

La piattaforma permetterà una gestione più efficiente degli ambienti grazie alla condivisione delle prenotazioni degli ambienti di lavoro, facilitando gli incontri e le interazioni tra utenti.

Gestione personalizzata di riscaldamento, raffrescamento e illuminazione con controllo del consumo energetico a livello del singolo ambiente e gestione della modalità stand-by saranno possibili.

4. *Outdoor working e spazi ludici*

Il giardino interno – progettato dal paesaggista francese Louis Benech – rivolto verso via Giacosa, ottimale per esposizione e collocazione urbana, diventa anch'esso uno spazio di lavoro, a stretto legame con le nuove funzioni del complesso. Una dotazione elettrica e di arredi minimale, insieme alla possibilità di ripararsi dai raggi del sole grazie alla vegetazione (un frutteto crescerà negli anni), fanno dello spazio un luogo potenziale per lavorare all'aperto. Le grandi vetrate del piano rialzato inoltre garantiscono una forte continuità con lo spazio esterno, restituendo un legame con la natura.

fondazione agnelli, torino

30

Fondazione Agnelli - via Giacosa, 38 - Torino, Italia
Un progetto di Carlo Ratti Associati per Fondazione Agnelli

team

Carlo Ratti, Saverio Panata, Antonio Atripaldi
Francesco Strocchio, Andrea Cassi, Valentina Grasso
Mariachiara Mondini, Andrea Riva, Nicola Scaramuzza

collaboratori

sviluppo tecnico Siemens Italia - Smart Infrastructure
garden design Louis Benech
café design Simmetrico
design d'interni degli uffici di Fondazione Agnelli
Natalia Bianchi Studio
struttura ed esecuzione progetto Studio Ferraresi
design meccanico, microclimatico e BEMS
Paolo Lazzerini (Studio Lazzerini)
illuminotecnica Roberto Pomè
consulenza storico-critica Michele Bonino
foto Beppe Giardino

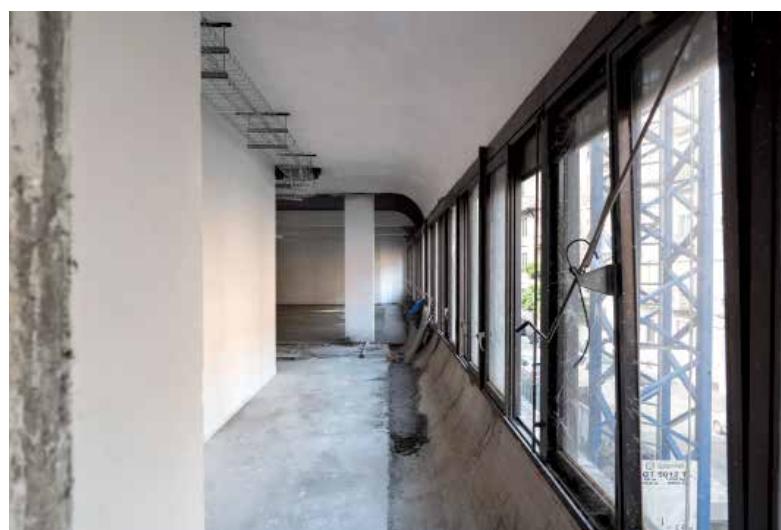
Lo spazio di co-working è gestito da Talent Garden







32

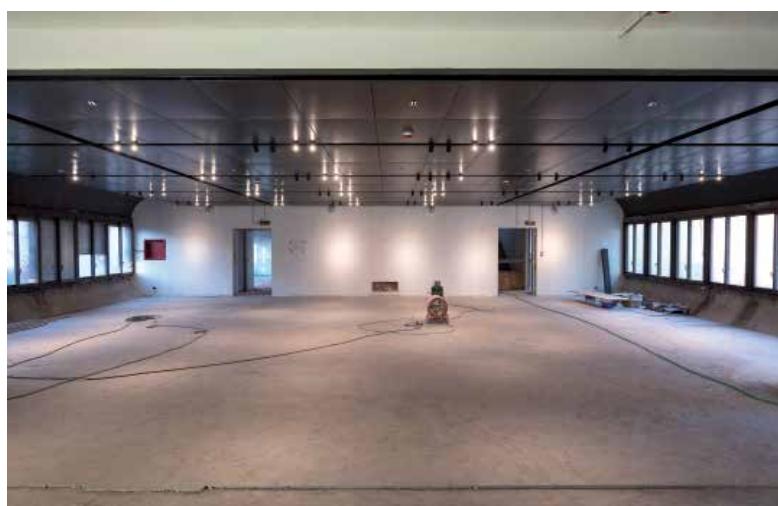






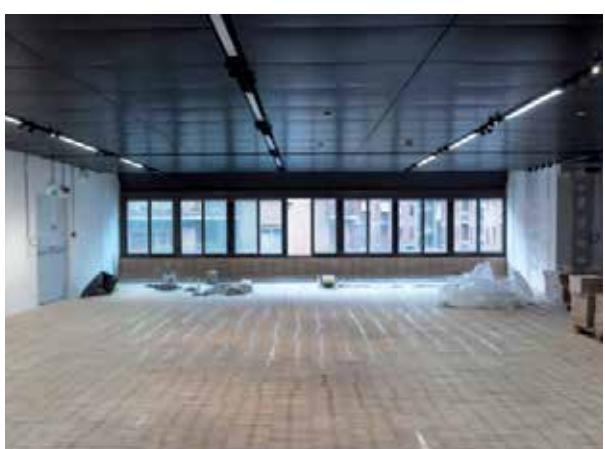
34





36





38





40





41

42





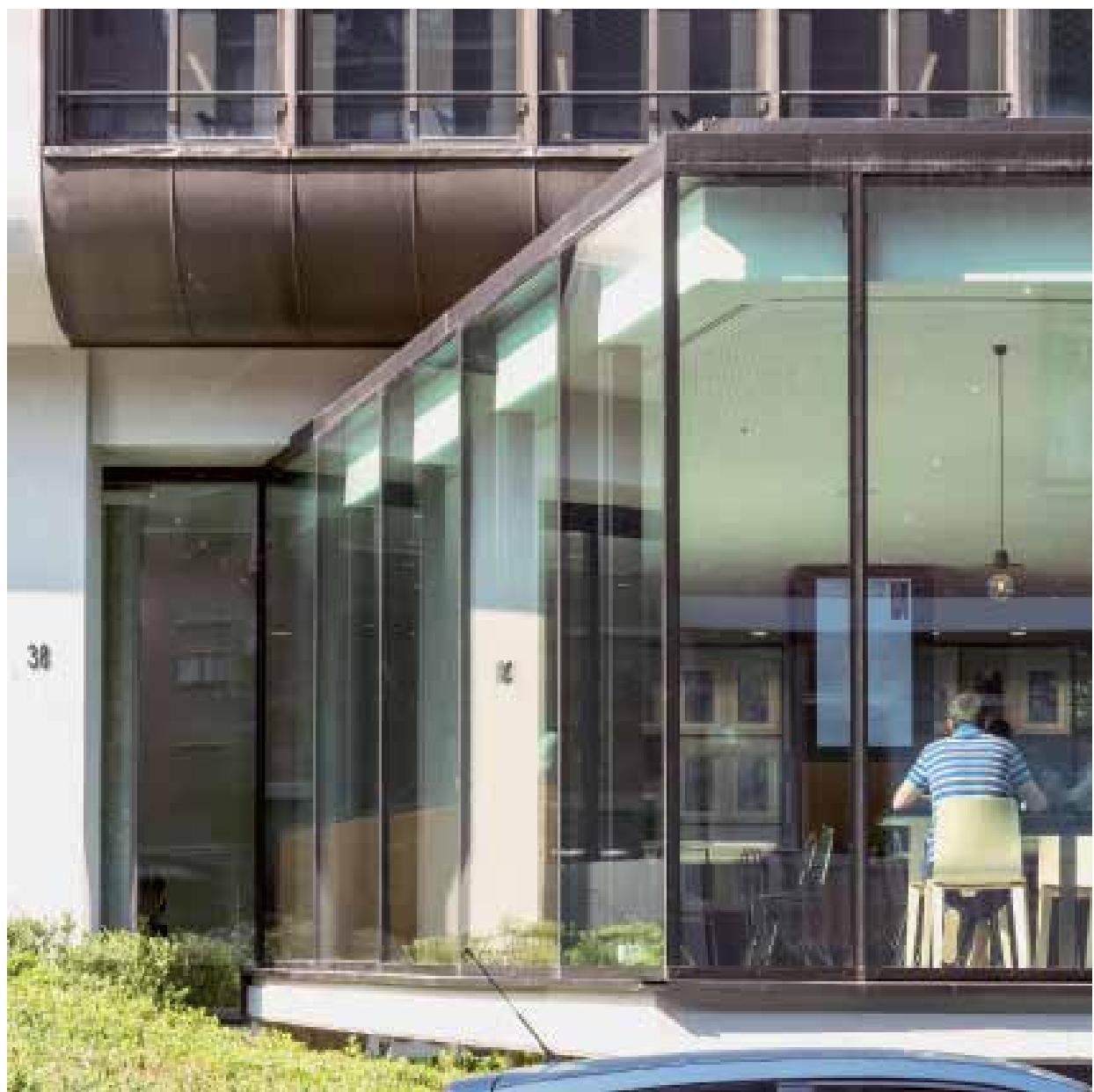
44





46





47

48





49



50





52





54



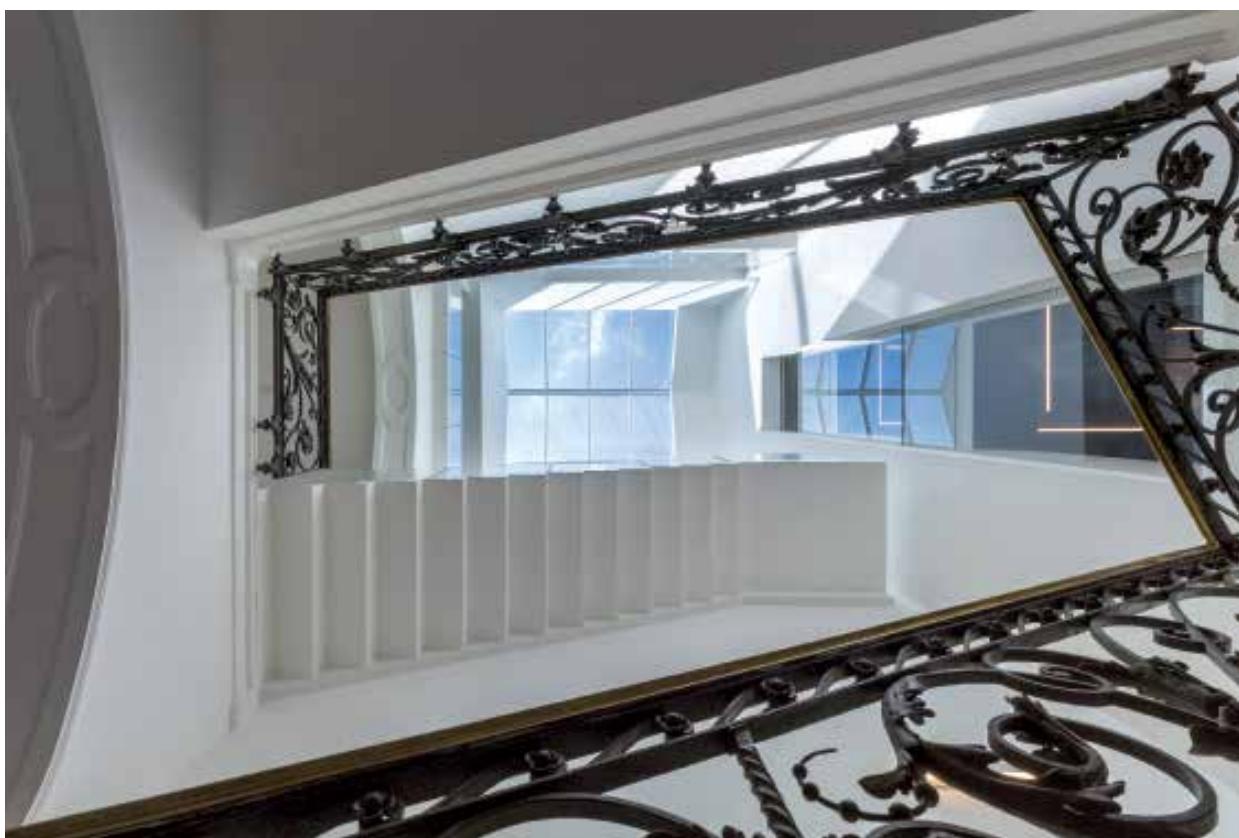


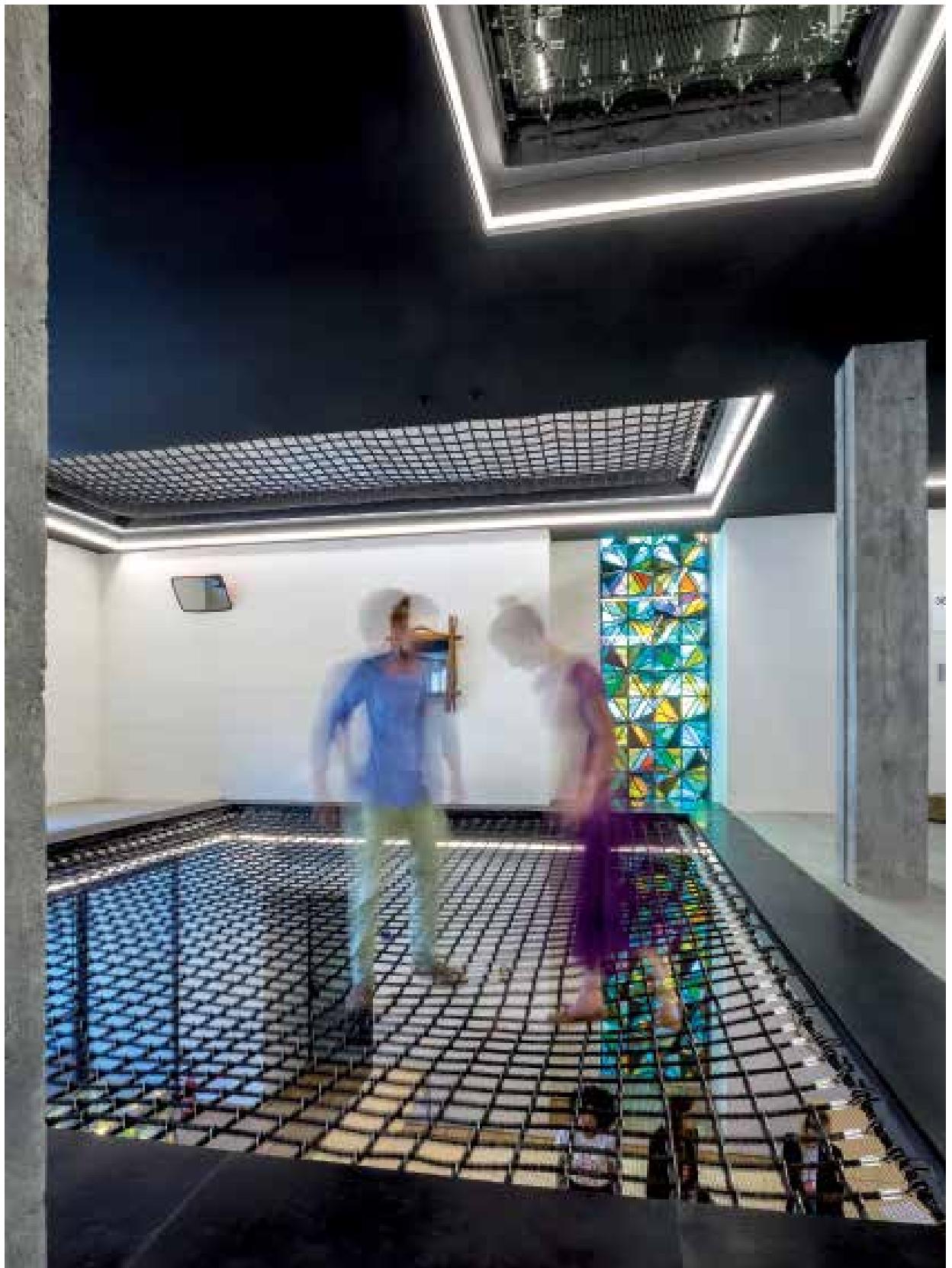
55

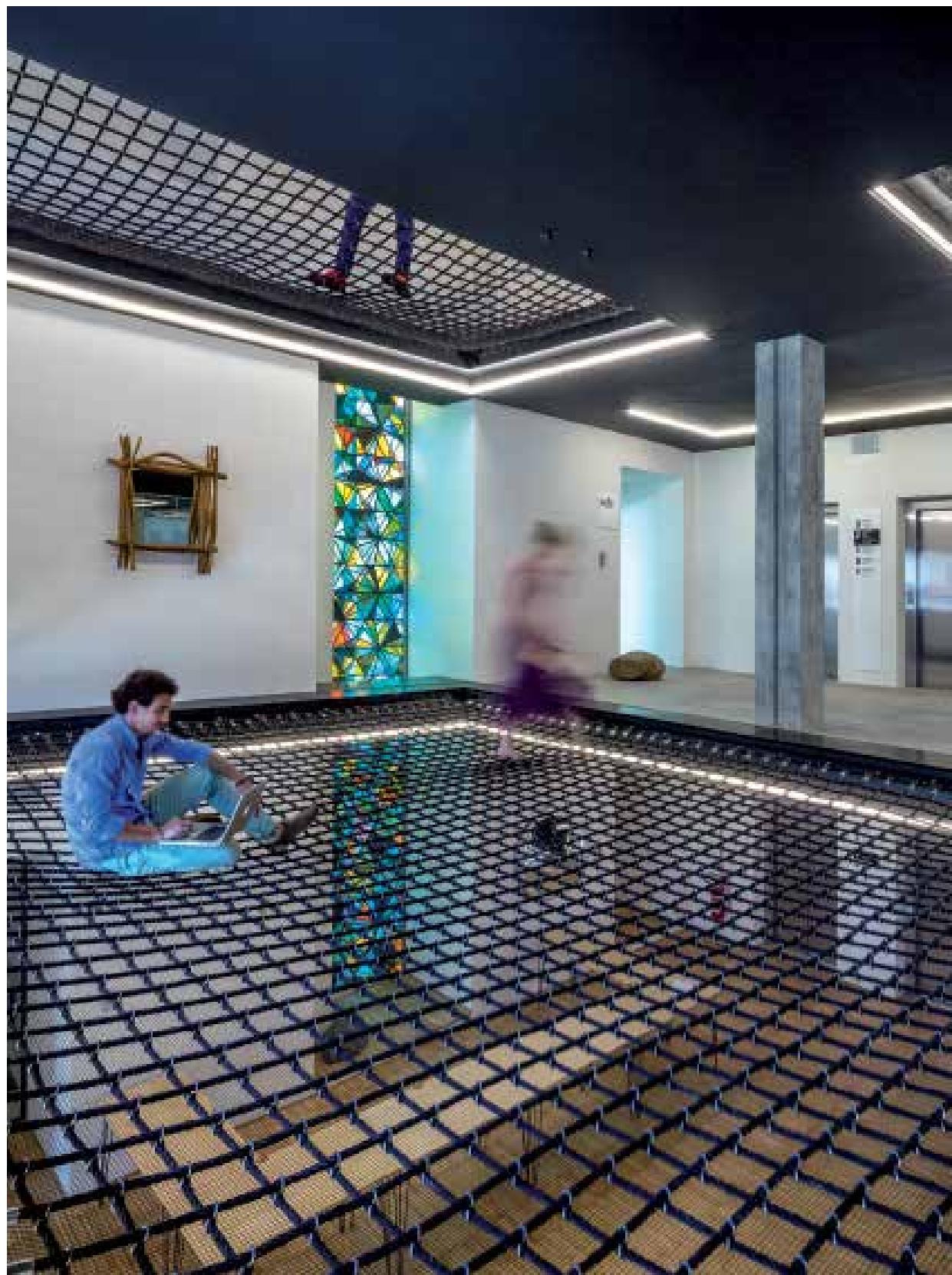


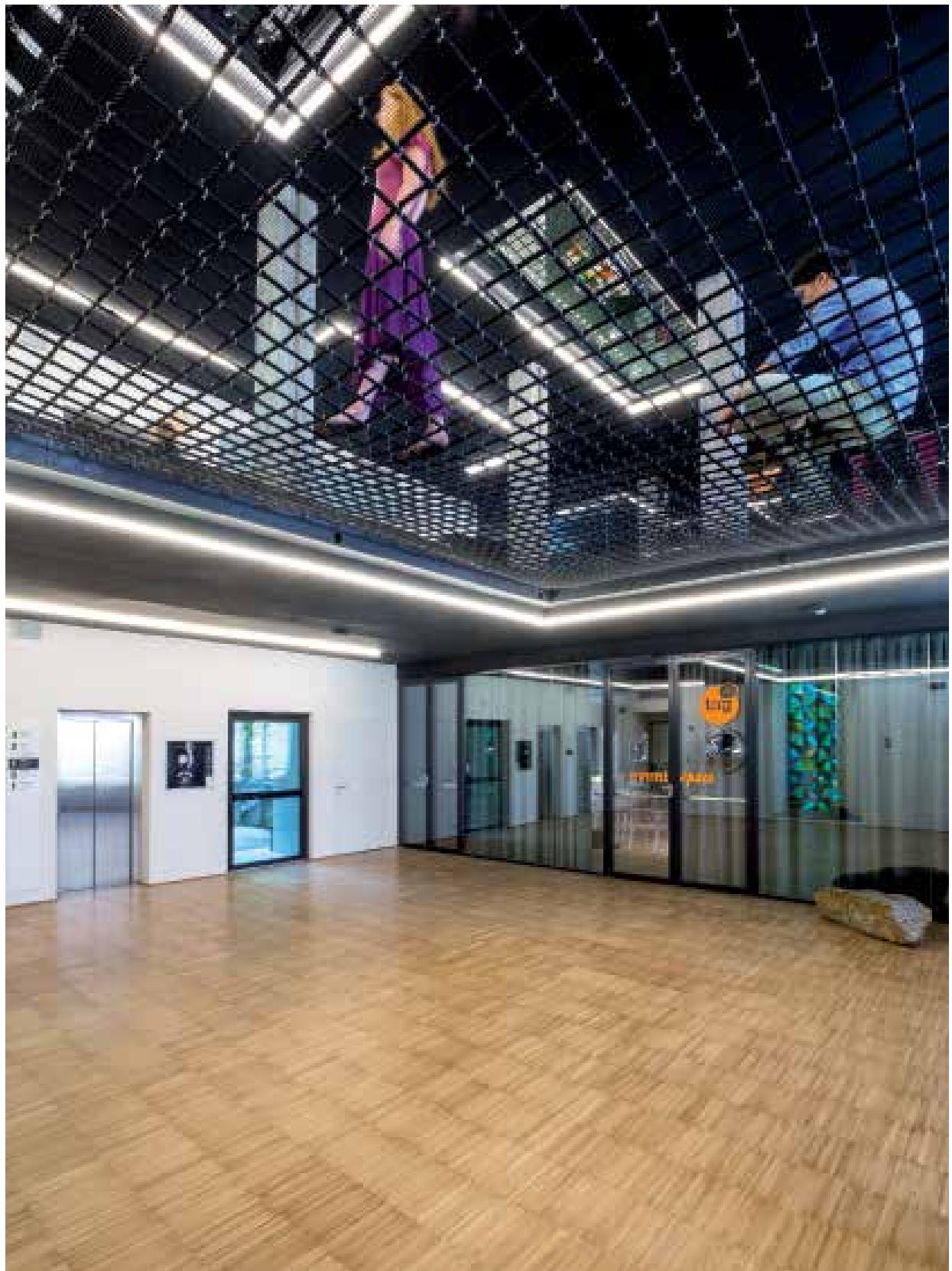
56













61



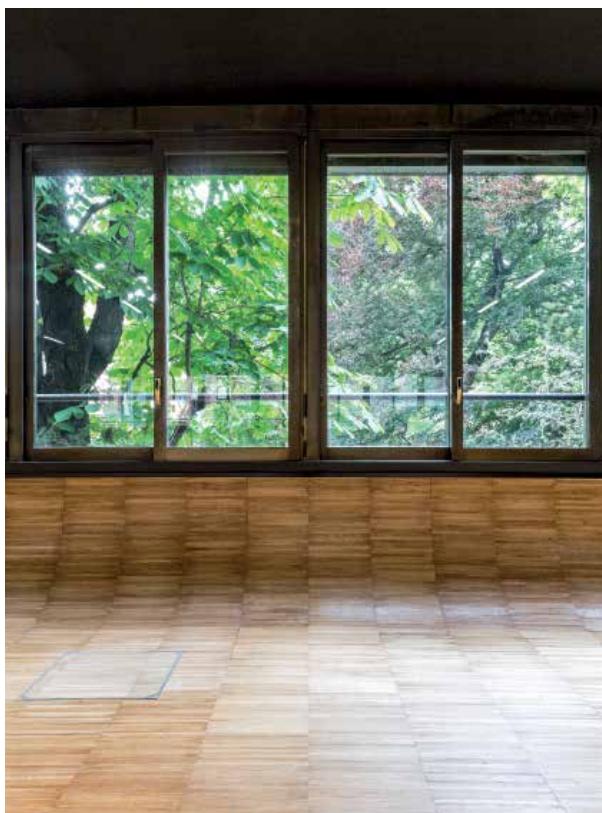








65



66





67

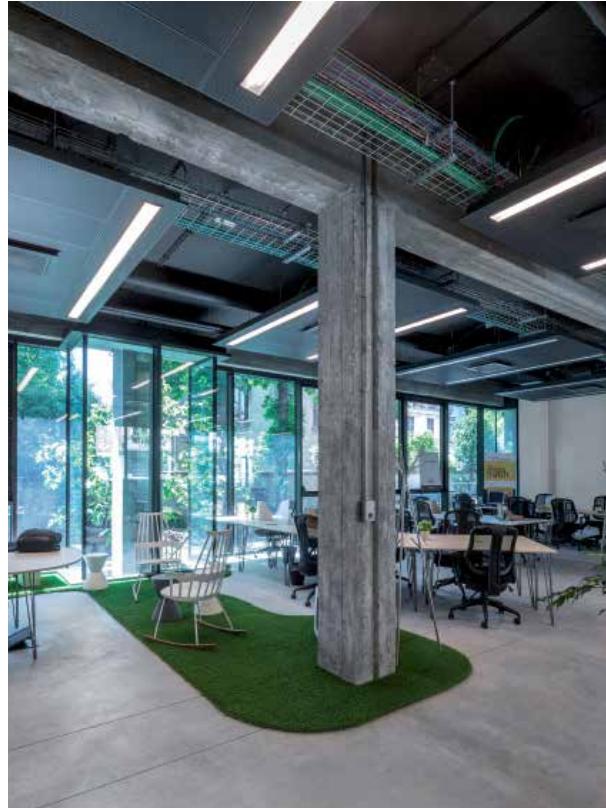


68





70

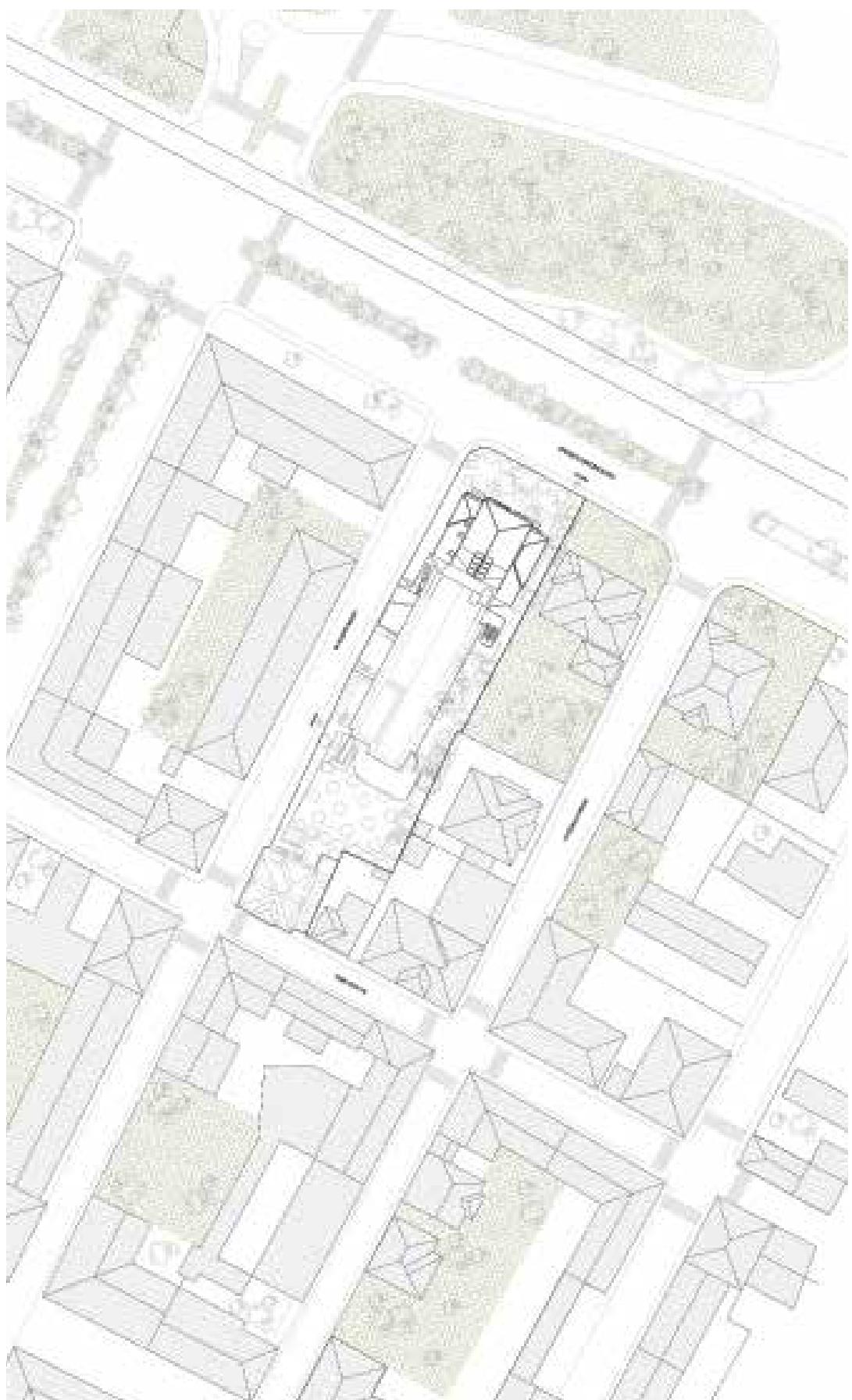




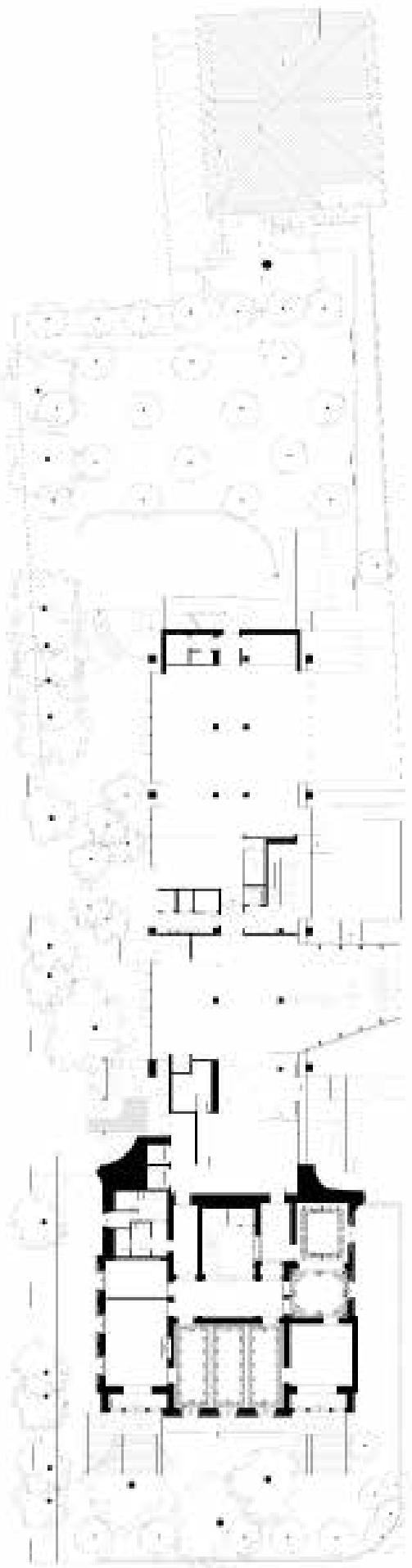
71



72

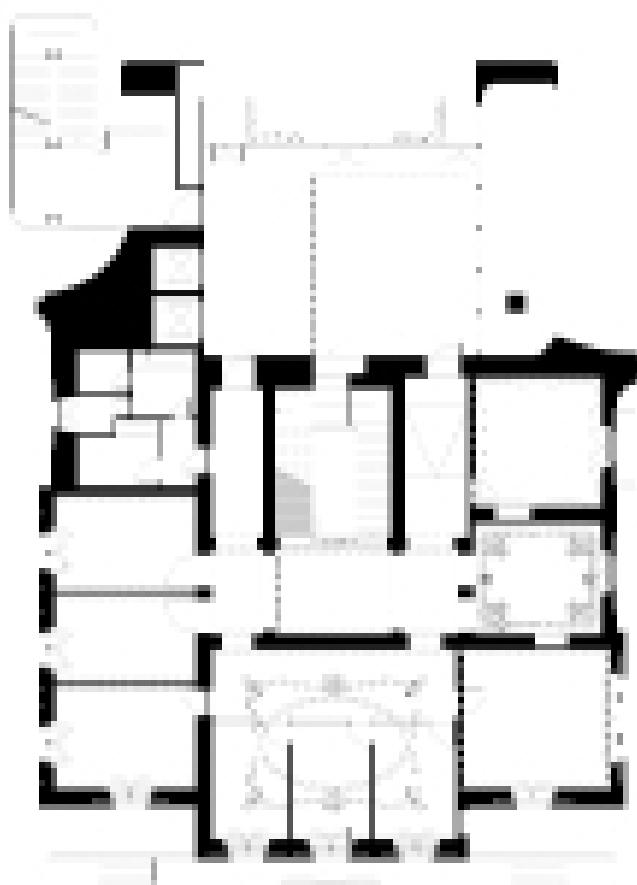
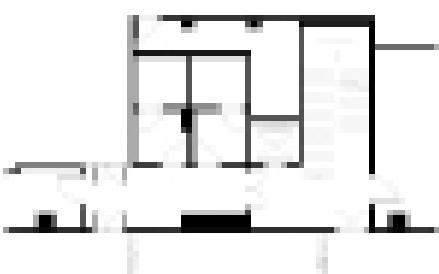
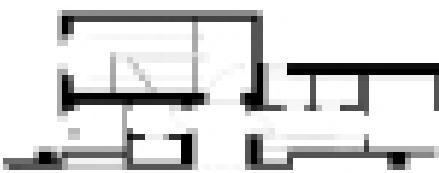


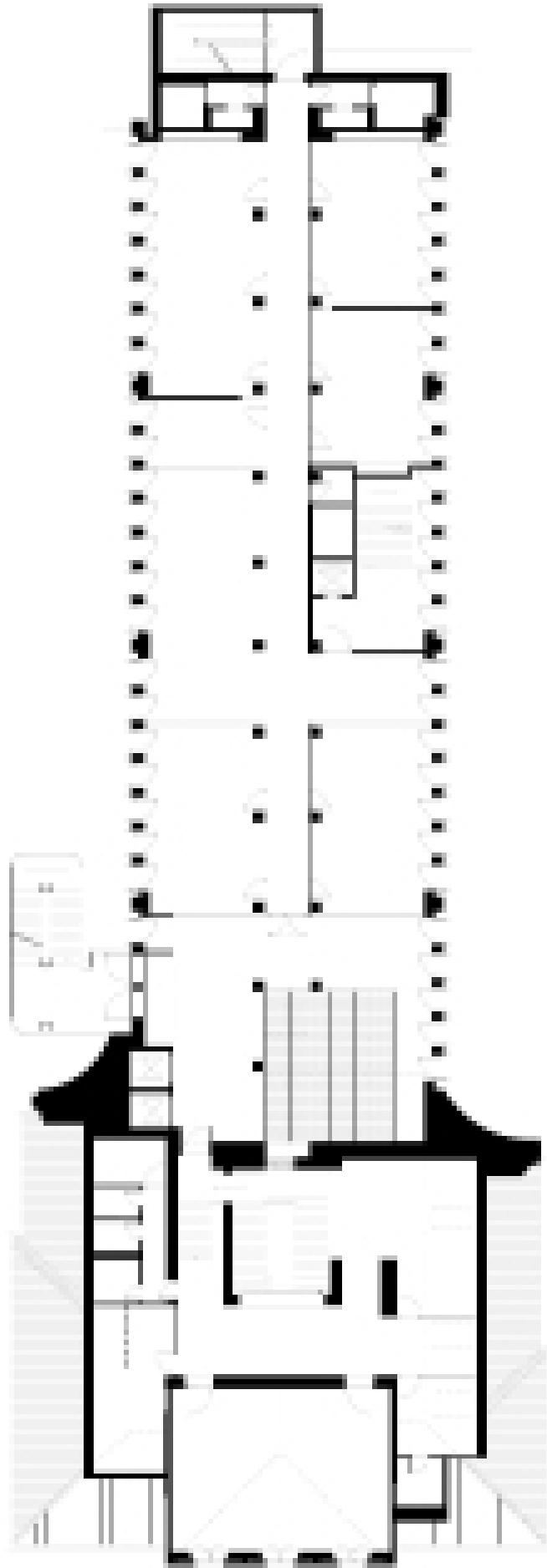
Planimetria inserimento urbano.



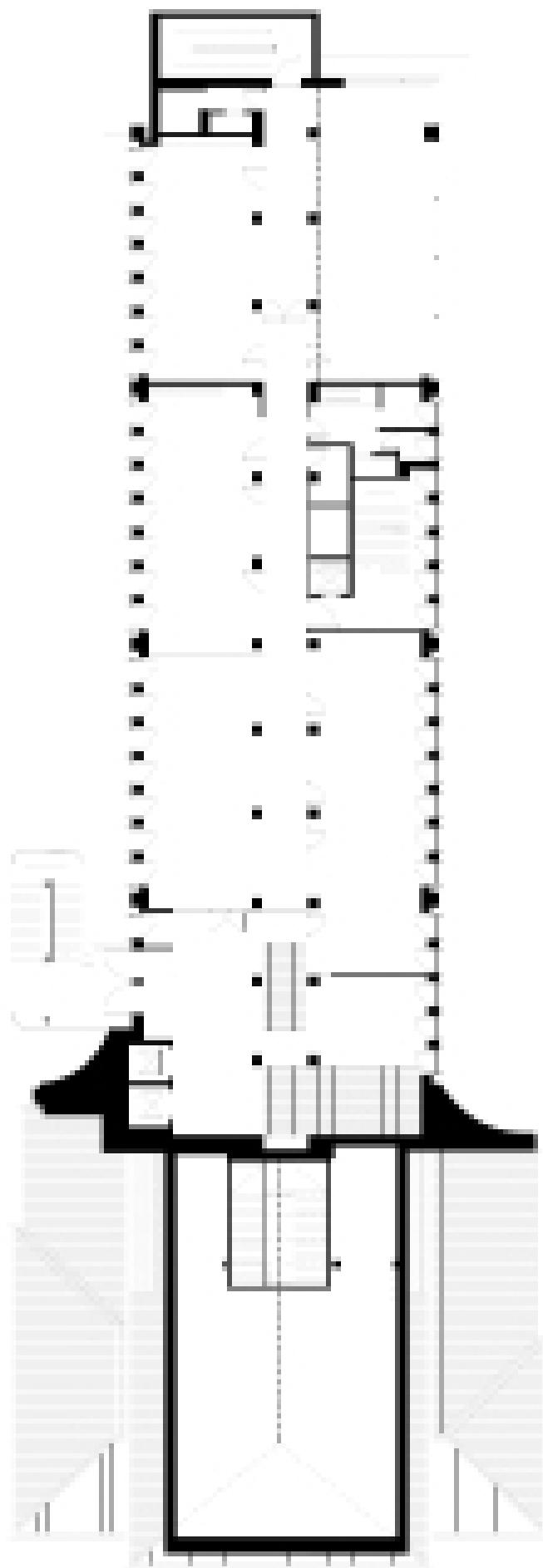
Pianta piano terra.

74

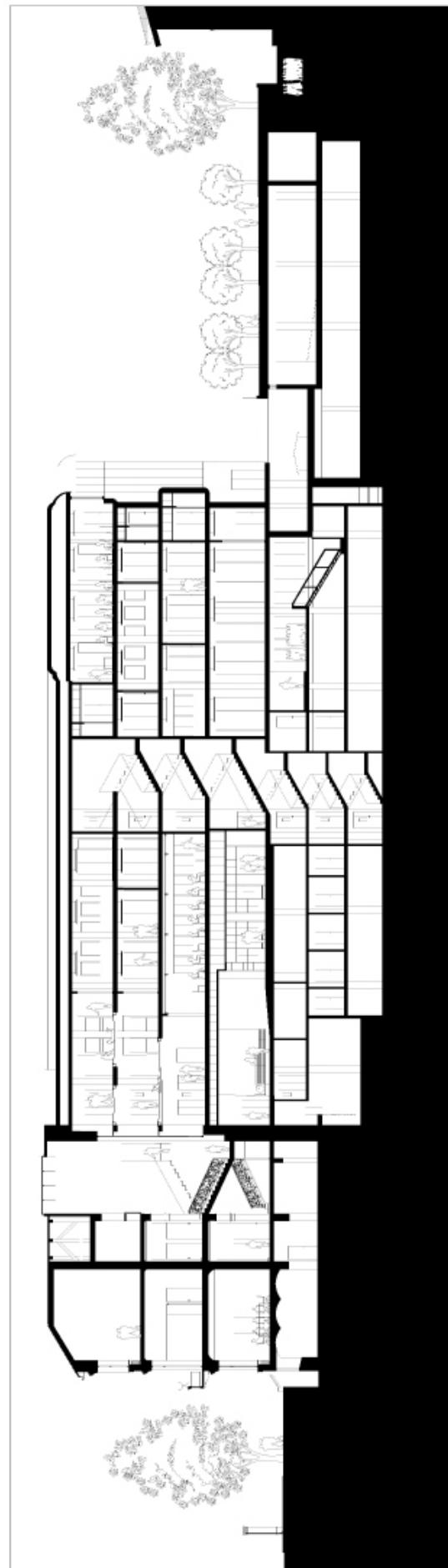




76

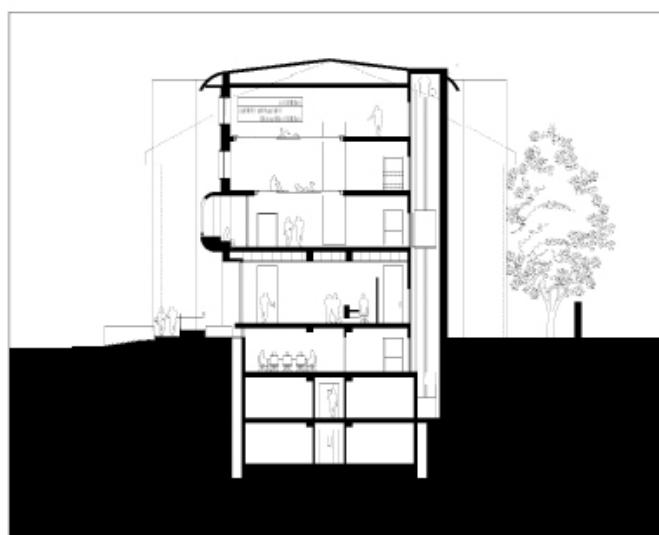
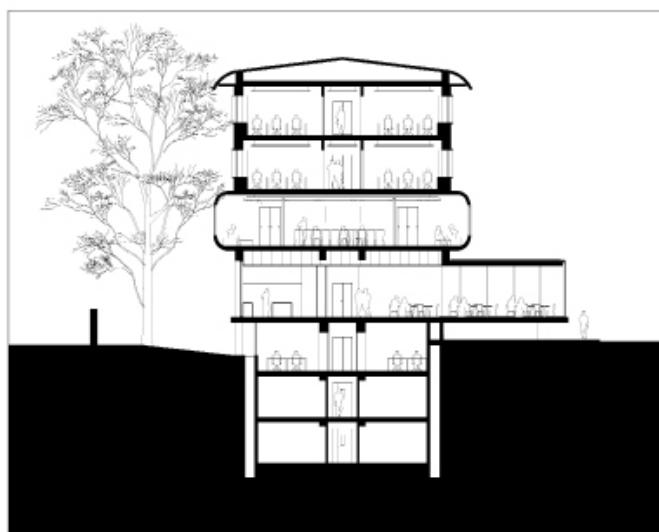


Pianta piano terzo.



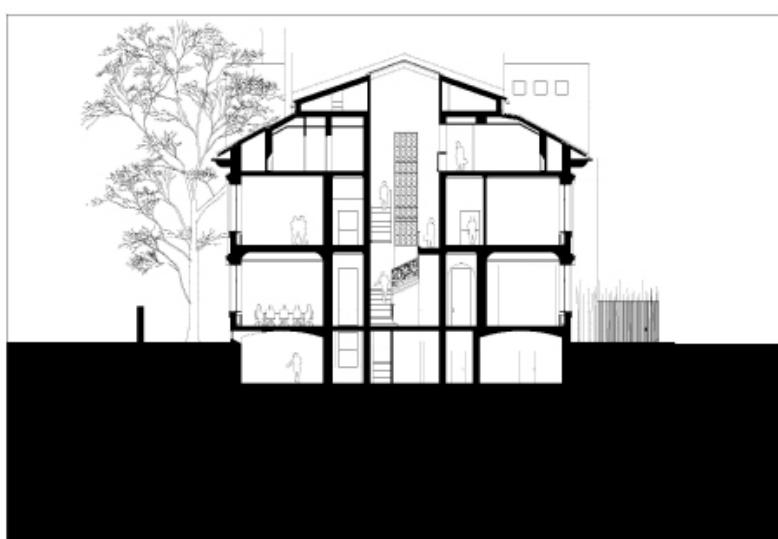
Sezione complessiva
trasversale.

78



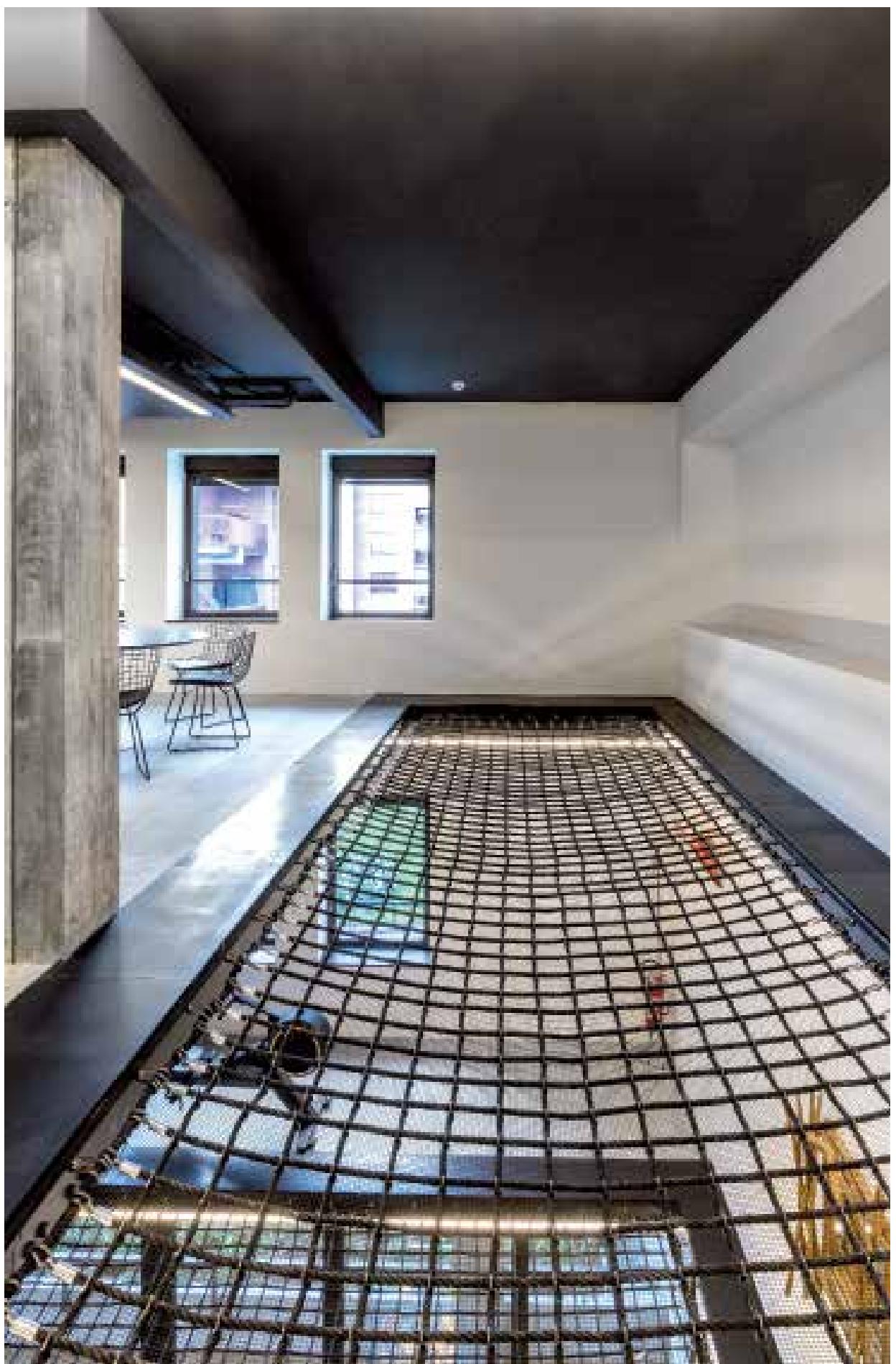
Sezione Manica nuova - Ampliamento Bar.

Sezione Manica nuova - Lobby e Reti calpestabili.



Sezione villa storica.

80



comunicato stampa. cinquant'anni della fondazione agnelli: inaugurazione della nuova sede e programmi per il futuro

81

L'istituzione torinese festeggia il Cinquantenario e rinnova la sua sede: nasce uno spazio di lavoro condiviso, aperto alla città e dedicato all'istruzione, alla ricerca e all'imprenditorialità.

La Presidente della Fondazione, Maria Sole Agnelli e il Vice Presidente John Elkann hanno inaugurato oggi la sede – profondamente rinnovata – dell'istituzione torinese alla presenza del Presidente della Repubblica, Sergio Mattarella, e della Ministra dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca, Valeria Fedeli. Nell'occasione sono state presentate le iniziative intraprese per festeggiare l'anniversario e i progetti di ricerca che saranno realizzati nei prossimi anni.

Alla cerimonia inaugurale (15 giugno 2017) hanno preso parte anche l'imprenditore ed ex sindaco di New York Michael Bloomberg, il Direttore della Fondazione, Andrea Gavosto, numerosi rappresentanti del governo e delle istituzioni locali e diversi partner italiani e internazionali di alto profilo, coinvolti nel progetto della nuova sede e nelle attività promosse dalla Fondazione. Tra questi – oltre allo studio Carlo Ratti Associati, che ha curato il rinnovamento della sede, e a Talent Garden, partner principale del progetto di destinazione funzionale dell'edificio – figurano lo studio di architettura del paesaggio di Louis Benech, il CERN di Ginevra, Comau, l'artista Olafur Eliasson, Google, l'Istituto Italiano di Tecnologia, Lavazza, la Galleria Franco Noero, il Politecnico di Torino, lo chef Alfredo Russo, Siemens e Technogym. La presidente Maria Sole Agnelli ha dichiarato:

Sono felice e orgogliosa che la mia famiglia rinnovi l'impegno preso mezzo secolo fa, mettendo nuove idee e tanta energia nelle attività della Fondazione. Qui nasceranno idee e progetti originali, continuando una storia di successo che abbiamo iniziato nel 1966 per ricordare la nascita di mio nonno, il fondatore della Fiat.

Il vicepresidente John Elkann ha commentato:

In un luogo simbolico per la storia di Torino e della mia famiglia, la Fondazione Agnelli punta sull'istruzione e sull'innovazione per promuovere i talenti dei giovani e moltiplicare le loro opportunità. Sono grato ai nostri partner che hanno sposato questo progetto: lo spirito di collaborazione che ci ha guidato nel creare la nuova sede rimarrà al centro delle nostre attività e consentirà di realizzare insieme progetti di grande rilievo.

La nuova sede

Con l'inaugurazione ufficiale di oggi, la Fondazione Agnelli, costituita nel dicembre 1966 e operativa dall'anno successivo, prende sede in via Giacosa 38 dove il Senator Giovanni Agnelli, che fu tra i fondatori della Fiat nel 1899, aveva la sua dimora.

L'edificio che aveva vissuto una prima trasformazione concepita dall'architetto Albertini negli anni Settanta è stato ora trasformato dal progetto della Carlo Ratti Associati, che ha creato un luogo di lavoro capace di favorire la condivisione di idee e di progetti, aperto alla città, ricco di suggestioni storiche, ma anche di soluzioni tecnologiche innovative e particolarmente efficiente in termini di consumi energetici.



82



Cerimonia di inaugurazione.



83



Tra i primi esempi al mondo di architettura digitale e responsiva, l'edificio della Fondazione Agnelli sfrutta le nuove tecnologie, come i sensori IoT (Internet of Things), per garantire il massimo comfort e favorire la creatività. Ciascuno potrà infatti personalizzare la propria esperienza del luogo di lavoro, definendo il livello di luce e di temperatura ideali: la "bolla termica" così definita lo seguirà nei suoi spostamenti all'interno dell'edificio. E ogni volta che la sua postazione di lavoro non sarà utilizzata, il sistema di condizionamento entrerà in stand-by, come accade con i computer, in modo da garantire un sensibile risparmio di energia.

Il sistema di supervisione e di controllo delle infrastrutture tecnologiche dell'edificio si basa sulla piattaforma Desigo CC di Siemens, che ha sviluppato un innovativo *indoor positioning system* capace di geo-localizzare gli utenti all'interno del complesso, pur senza identificarli. Grazie a un'applicazione per smartphone, il sistema attiva automaticamente le risposte degli impianti, adattandole in tempo reale al numero delle persone presenti nei diversi ambienti.

I nuovi progetti

Il laboratorio didattico. Nell'edificio di via Giacosa, già a partire dall'anno scolastico 2017-2018, sarà operativo un laboratorio didattico innovativo rivolto sia a studenti sia a docenti. Il laboratorio ospiterà, con frequenza quotidiana, classi di tutti gli ordini scolastici (elementari, medie, superiori) offrendo moduli di apprendimento delle discipline come matematica, geometria, economia e geografia, sviluppati appositamente con l'ausilio di robot educativi e.DO progettati da Comau: l'obiettivo è proporre e costruire insieme agli insegnanti nuove modalità di apprendimento delle materie scolastiche, interagendo con le tecnologie digitali. Per i docenti sono previsti al momento due tipi di offerta laboratoriale: una, sviluppata con l'Istituto Italiano di Tecnologia, rivolta alla preparazione di lezioni sulla programmazione degli oggetti e sulle proprietà fisiche dei nano-materiali; l'altra basata sul corso Computer Science First, sviluppato da Google per insegnare ai più giovani le basi del *coding*. La Fondazione proporrà momenti di formazione per i docenti che, a loro volta, potranno contribuire a sviluppare il potenziale creativo degli studenti.

Quest'ultimo progetto – che inaugura una partnership tra la Fondazione Agnelli e Google, aperta a nuovi sviluppi che saranno annunciati nei prossimi mesi – consentirà in particolare anche in Italia di testare in aula i corsi online, raccogliendo il feedback dei docenti per aumentare l'efficacia delle lezioni online.

Nella sua nuova sede, la Fondazione potrà proseguire al meglio la sua attività nel campo dell'istruzione, sviluppando progetti già consolidati quali "Eduscopio", "Torino fa Scuola" e "La scuola in ospedale" e avviandone di nuovi. Come sottolinea il Direttore della Fondazione, Andrea Gavosto:

L'impegno nella ricerca – con le più aggiornate metodologie, un approccio interdisciplinare e un chiaro orientamento al miglioramento delle politiche pubbliche – è sempre stato un tratto distintivo della Fondazione Agnelli. E continua a esserlo oggi, applicato ai fondamentali temi dell'istruzione. Nei prossimi anni il nesso fra ricerca e progetti fatti per le scuole e con le scuole sarà ancora più forte, sempre cercando di rispondere all'interrogativo cruciale: di quali conoscenze e competenze avranno bisogno i giovani italiani nei prossimi decenni per costruire il proprio benessere ed essere cittadini migliori?

– "Eduscopio.it". È un portale di informazioni per aiutare studenti e famiglie che, al termine della scuola media, devono scegliere l'istituto superiore a cui iscriversi. A partire dal luogo di residenza e dalle preferenze di indirizzo dello studente il portale permette di confrontare la qualità degli istituti, sulla base dei risultati dei loro diplomi. Lanciato nel 2014, il sito rappresenta ormai un riferimento per le famiglie italiane: nei tre anni di vita, le pagine web visitate sono state oltre 3,5 milioni. Per il prossimo anno l'obiettivo è di estendere e possibilmente completare la copertura degli istituti tecnici e professionali sul territorio nazionale (è già così per i licei).

– "Torino fa Scuola". Si tratta di un progetto, condotto con la Compagnia di San Paolo, la Fondazione per la Scuola e la Città di Torino, di ristrutturazione delle scuole medie statali E. Fermi e G. Pascoli di Torino. A partire dai contenuti pedagogici, il progetto conduce alla realizzazione di nuovi ambienti di apprendimento rendendoli funzionali a una didattica nuova e al benessere di coloro che vivono e lavorano nella scuola, offrendo a livello nazionale idee e modelli su cui ripensare gli edifici scolastici del Paese. Dopo una fase di definizione delle esigenze della comunità scolastica, nel 2017 terminerà il

concorso di progettazione con l'individuazione dei progetti vincitori e negli anni successivi l'apertura dei cantieri.

- "La Scuola in Ospedale". È un progetto sperimentale, ideato e promosso dalla Fondazione Agnelli, in collaborazione con USR Piemonte, e l'Ospedale Infantile Regina Margherita (OIRM) di Torino. Attivo da marzo 2015, si rivolge a studenti costretti da una grave patologia a non frequentare per molti mesi la scuola. Il progetto favorisce o crea le condizioni per un collegamento online dall'ospedale e da casa con la propria classe, per permettere di seguire le attività scolastiche e mantenere il più possibile le relazioni con i propri compagni e insegnanti, con un duplice beneficio didattico e psicologico. Dal 2015 a oggi ha coinvolto 35 studenti.

Particolare attenzione è stata riservata alle attività legate all'istruzione e formazione terziaria e alla promozione dell'innovazione e dell'imprenditorialità: all'interno dell'edificio di via Giacosa ha infatti preso sede anche la Scuola di Alta Formazione al Management (SAFM), l'istituzione no-profit per la formazione post-lauream, fondata nel 2009 dalle Fondazioni Agnelli, Garrone e Pirelli e dal Collège des Ingénieurs di Parigi. La SAFM terrà i corsi del proprio programma MBA e le altre attività didattiche e di consulenza per le aziende nel campo dell'*open innovation*, in particolare attivando progetti di collaborazione tra start-up e aziende nazionali e internazionali. Tra le attività promosse da SAFM figurano anche il progetto Innovation for Change, realizzato con il CERN di Ginevra e giunto quest'anno alla seconda edizione, e la nuova School of Entrepreneurship – il programma realizzato in collaborazione con il centro bavarese UnternehmerTUM, con il Gruppo Giovani Imprenditori dell'Unione Industriale di Torino e con il Club degli Investitori – finalizzato a sviluppare le capacità imprenditoriali degli studenti dell'Università e del Politecnico di Torino.

All'interno dell'edificio sta prendendo avvio in questi giorni l'attività del nuovo Centro sull'Imprenditorialità e Innovazione del Politecnico di Torino che, insieme alla Fondazione Agnelli, si propone di realizzare ricerche e di costituire un osservatorio permanente sui temi dell'imprenditorialità, agevolare il coordinamento tra i diversi attori presenti sul territorio e proporre indicazioni di policy pubblica funzionale allo sviluppo di un ecosistema internazionale favorevole alle imprese basate sulle nuove tecnologie. La partnership con il Politecnico di Torino è inoltre aperta a nuovi sviluppi riguardanti il trasferimento di tecnologie dalla ricerca alle imprese, con particolare riferimento a progetti relativi alla dimostrazione di tecnologie e finalizzati a favorire la creazione di start-up specializzate sul *manufacturing* innovativo.

Il Talent Garden Fondazione Agnelli

Oltre alla Fondazione Agnelli, l'edificio ospita uno spazio di co-working di circa 3.000 mq, affidato al *main partner* Talent Garden, la più grande piattaforma fisica in Europa per talenti del digitale, di cui l'edificio di via Giacosa rappresenta la sede torinese. L'iniziativa ha l'obiettivo comune di creare un luogo aperto alla città dove lavorare e connettersi attraverso la modalità del co-working, ma anche crescere e formarsi grazie ad attività ed eventi legati ai temi del digitale e della tecnologia. Il campus ospita 350 innovatori tra start-up, freelance, agenzie e grandi aziende che vedono in Talent Garden un punto di riferimento per i propri progetti di open innovation. Talent Garden Fondazione Agnelli è oggi uno dei principali nodi strategici del network di Talent Garden nel percorso di crescita dell'azienda in Europa. In un momento di grandi cambiamenti sociali e culturali, Talent Garden è un polo che attrae migliaia di nuovi imprenditori e giovani con la passione del digitale e li connette con il territorio, le imprese e le istituzioni per stimolare quella contaminazione fondamentale per il processo di crescita del nostro Paese.

Arte e movimento

La nuova sede della Fondazione Agnelli ospita inoltre una serie di opere d'arte contemporanea che valorizzano la creatività italiana e internazionale: tra la villa storica e la manica Albertini, l'artista Olafur Eliasson ha creato appositamente per l'edificio *La congiuntura del tempo* (*Tempo junction*, 2017). L'opera trasforma la finestra che collega le due parti dell'edificio in un'installazione caleidoscopica che si sviluppa su più piani, visibile da entrambi i lati e che consente di intravedere da un lato all'altro. Si compone di moduli collegabili, basati sulla sezione aurea e costruiti con strutture in acciaio che tengono insieme una combinazione di pannelli di vetro e di specchi. Attraverso i pannelli modulari policromi la luce solare e quella artificiale spigionano tutt'intorno bagliori screziati e ombre colorate. Inoltre nella sede

di via Giacosa sono esposte l’“Hawaiian Punch” di Blair Thurman, ed una serie di opere selezionate dalla Galleria Franco Noero per entrare in relazione sia con chi lavora nell’edificio sia con i visitatori che frequenteranno la sede in occasione di convegni, seminari e incontri pubblici. Tra le opere d’arte scelte figurano lavori di Darren Bader, Lara Favaretto, Mark Handforth, Gabriel Kuri e Francesco Vezzoli.

Nell’active lobby del secondo piano – di fronte alla più grande delle tre reti calpestabili, che offrono agli utilizzatori del co-working un luogo di riunione informale e di svago – è stata inoltre creata in partnership con Technogym un’area per l’esercizio fisico e il benessere di coloro che lavorano nell’edificio, nella consapevolezza che il regolare esercizio fisico non solo consente di vivere meglio, ma rende le persone anche più creative e produttive nel lavoro. Il benessere delle persone va di pari passo con la sostenibilità dell’ambiente in cui vivono: i prodotti Technogym di ultima generazione installati produrranno infatti energia elettrica attraverso il movimento delle persone, contribuendo a ridurre i consumi della struttura, in coerenza con gli obiettivi perseguiti dal progetto della sede. Infine, la community presente in via Giacosa potrà partecipare a un’originale iniziativa benefica: ognuno potrà misurare il proprio esercizio effettuato dentro e fuori l’edificio grazie all’ecosistema digitale sviluppato da Technogym, che trasformerà l’attività fisica complessiva in attrezzi da regalare a una scuola torinese, scelta su proposta della Fondazione Agnelli.

La Gastronomia Torino e il giardino

Collocata al piano terra e ben visibile dalle vie perimetrali che circondano la Fondazione, entro la fine di giugno sarà operativa la Gastronomia Torino, un nuovo spazio di ristorazione aperto al pubblico, utilizzabile non solo da quanti lavorano nell’edificio, ma da tutti coloro che vivono e lavorano nel quartiere torinese di San Salvario. La Gastronomia Torino ha sviluppato un *concept* di ristorazione originale, che applica tecnologie avanzate e un sistema di servizio innovativo per offrire i migliori piatti della tradizione italiana a prezzi contenuti. Grazie a un totem interattivo – e a breve anche grazie a una app per smartphone – in brevi e semplici passaggi sarà possibile ordinare, pagare e servirsi in autonomia, consumando i pasti sul posto o in modalità *take away*.

Pienamente funzionante già da oggi, completa l’offerta dello spazio di ristorazione l’annessa caffetteria, aperta in partnership con Lavazza, simbolo da oltre 120 anni dell’autentico espresso italiano e che servirà la speciale gamma di miscele sostenibili *Tierra!*

A completamento del progetto di rinnovamento dell’edificio, che mira a creare nuove sintesi funzionali dall’unione di storia e innovazione, è stato infine riportato a nuova vita il giardino annesso alla villa storica di via Giacosa. L’architetto del paesaggio Louis Benech, già autore di interventi apprezzati in tutto il mondo, quali la risistemazione dei giardini delle Tuilleries di Parigi, ha ricreato il frutteto che connotava la dimora del Senatore Agnelli nei primi decenni del secolo scorso, ricavando inoltre luoghi di incontro e di riunione all’aperto per lo svago o il lavoro outdoor.

form to perform

carlo ratti

87

Verso una nuova architettura

Le rivoluzioni tecnologiche hanno spesso segnato i grandi momenti di cambiamento in architettura. Nella prima metà del Novecento, Le Corbusier sognava di realizzare in forma armonica la città che è espressione della nostra civiltà macchinista, affermando, con grande sprezzo dei suoi colleghi, che i creatori della nuova architettura sono gli ingegneri. Non c'è dubbio che l'odierna rivoluzione digitale stia trasformando in modo radicale i nostri modi di vivere e di produrre. In che modo trasformerà il mondo dell'architettura?

Negli anni Novanta, agli albori della rivoluzione digitale, in molti credevano che Internet avrebbe rappresentato un fenomeno a-spaziale: o ancora meglio, un fenomeno anti-spaziale, che avrebbe reso superflui i luoghi fisici, portando addirittura alla scomparsa delle città. Nel 1995, l'economista e scrittore statunitense George Gilder definì le città come un inutile retaggio dell'era industriale, destinato a morte pressoché certa.

In realtà, oggi sappiamo che le cose non andarono così: città e cultura urbana non hanno mai prosperato tanto quanto negli ultimi due decenni. Quello che è avvenuto nelle metropoli di tutto il mondo, per via della rete, è stato qualcosa di importante, ma che non aveva nulla a che fare con quella "morte della distanza", cui faceva riferimento, sempre negli anni Novanta, il titolo di un saggio dell'economista britannica Frances Cairncross. Al contrario, ad essere accelerato è stato un percorso di convergenza tra mondo fisico e digitale. Grazie alle reti e a sensori sempre più diffusi, Internet è entrato nell'ambiente costruito, con un impatto tale da imporci una ridefinizione dei termini di riferimento, se non persino dei confini delle discipline che lavorano con lo spazio: a partire dall'architettura.

Tra mondo fisico e digitale – atomi e bit – si è creato un nuovo ambito di progettazione, permeato dallo spazio ibrido dell'Internet delle Cose. Un ambito costruito su un ventaglio di relazioni nuove tra utenti, tecnologia e ambiente costruito. "Relazione" credo sia dunque il concetto più importante per realizzare in forma armonica – parafrasando Le Corbusier – la città, che è espressione della nostra civiltà *digitale*. Per arrivare a questo risultato, tuttavia, dobbiamo prima superare i limiti di un atteggiamento progettuale che ci accompagna ormai da diversi decenni.

La terza pelle

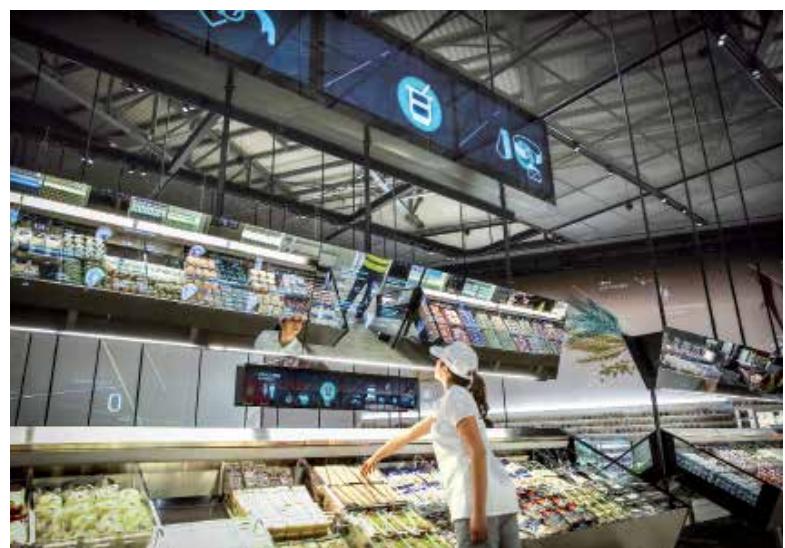
"Essere digitali non significa in primo luogo usare il computer nella progettazione né rendere quest'uso evidente a livello visivo", scriveva nel 2006 Antoine Picon, uno degli osservatori più attenti del cambiamento in corso: "Si tratta di uno stato quotidiano che si associa a gesti semplici come ricevere una chiamata sul cellulare o ascoltare un lettore mp3" (A. Picon, *Digital Minimal*, 2008: <http://architettura.it/extended/20080724/index.htm>). Nella sua semplicità, penso si tratti di una analisi incontestabile, che va a rimbeccare l'approccio acerbo ed estetizzante dei progettisti di vent'anni fa,



88



Carlo Ratti Associati, Ciudad creativa digital, Guadalajara, Messico, 2012.



89

Carlo Ratti Associati, Future food district, Expo Milano 2015.

90



Carlo Ratti Associati, Parco della Scienza, del Sapere e dell'Innovazione, Milano, 2017.

i quali avevano pensato di rispondere all'ingresso del digitale in architettura attraverso un atteggiamento meramente formale. Per intenderci, parliamo di tutti quei progetti celebrati alla Biennale di Venezia del 2004 da Kurt Forster sotto il titolo *Metamorph* (a distanza di vent'anni potremmo dire che quella fu la necessaria apoteosi di un mondo ormai in via di estinzione). La risposta formale e formalista ai problemi dell'abitare era stata resa possibile a partire dagli anni Novanta soprattutto dai nuovi *software* di progettazione parametrici: strumenti digitali che, come sappiamo, consentono all'architetto di impostare una logica interna, inserire valori (come fattori oggettivi contestuali, dati urbanistici, o criteri di funzionalità) e quindi utilizzare un algoritmo per produrre oggetti straordinariamente complessi. Invece di riportare in dettaglio, manualmente, complesse specificità, l'architetto indica i parametri: è poi il computer a riprodurre i risultati. Con il digitale, linee e strutture ardite sono diventate realizzabili a livello architettonico. Il *software* parametrico ha aperto un nuovo scenario in cui i progettisti potevano superare il repertorio formale tradizionale, iniziando numerose esplorazioni dei limiti del possibile, a partire dal presupposto che – dato il contrasto tra razionale e organico – le forme complesse fossero più dinamiche.

Gli strumenti parametrici hanno dato in prestito agli architetti un potere senza precedenti nel creare spazi di nuovo tipo e nel promuovere un'estetica esuberante – che spesso va sotto il nome di “barocco digitale”. Si tratta tuttavia di un nome fuorviante, dato che l'invasione formalista della fine degli anni Novanta mancava dei solidi presupposti culturali che avevano invece segnato gli antecedenti di alcuni secoli. Al di là degli esiti formali interessanti, vi erano seri limiti concettuali e procedurali. Come efficacemente espresso da un osservatore quale Alejandro Zaera Polo, le tecniche di design usate per generare queste nuove costruzioni possono anche essere dinamiche, ma gli edifici sono statici. Gli architetti sono insomma in grado di generare un numero pressoché infinito di soluzioni formali in una determinata situazione, ma complessità e dimensioni non sono in sé significative o vivaci. Le forme generate possono ricordare la natura, ma hanno ben poco della complessità di azione o della capacità di adattamento della vita stessa, come sostiene Stan Allen, già preside di facoltà di architettura dell'università di Princeton.

Le critiche che voglio muovere al barocco digitale non condannano ovviamente l'uso del parametrico di per sé. Piuttosto, auspicano una presenza della tecnologia allo stesso tempo più pregnante e meno invasiva: una presenza “calma”, per dirla come il grande informatico statunitense Mark Weiser. La ricerca di una tecnologia non intrusiva, capace di “recedere sullo sfondo delle nostre vite” e capace di dare vita a uno scenario di *ubiquitous computing*, di programmazione diffusa. Sensori e intelligenza artificiale capaci di infondere nuova vita nell'ambiente in cui viviamo. Tale scenario era del tutto ipotetico nei lontani anni Novanta di Weiser, ma oggi non è così lontano dalla realtà. Nella vorticosa accelerazione dell'ultimo decennio, l'informazione digitale è proliferata sempre più, fino a trasformare la città nella naturale controparte fisica dei Big Data.

Tornando a Zaera Polo, quindi, se un'architettura dell'epoca digitale può esistere, è per diventare parte integrante della vita umana, capace di reagire in modo dinamico agli stimoli che riceve. Non deve limitarsi ad avere l'aspetto di un organismo vivente: deve diventarlo. Alla pari di un essere umano deve essere capace di intessere nuove “relazioni”.

Cosa intendiamo per un'architettura viva? Non si tratta soltanto di una struttura flessibile, che per vivere richiedere l'intervento attivo dei suoi occupanti. Si tratta invece di qualcosa che sia capace, grazie alle tecnologie digitali, di stimolare di per sé la partecipazione, come nel bellissimo progetto di Cedric Price “The Generator Project” (1970), in cui si immaginava un edificio “intelligente” che controllava la propria organizzazione in risposta all'uso. Se non cambiato, l'edificio si “annoia” e proponeva di sua iniziativa soluzioni alternative. Un'architettura, insomma, che consenta un'interazione intuitiva ed equilibrata tra lo spazio e l'uomo e i suoi bisogni. In questo senso, l'integrazione dei sistemi digitali nello spazio fisico potrebbe avere come effetto proprio quello di riorientare la tecnologia e l'ambiente costruito in una direzione umanistica. Dal barocco digitale, caratterizzato da un'impostazione formale, si approda a un'architettura responsiva e basata sulle relazioni, capace di plasmare lo spazio, rendendolo dinamico.

In altri termini se, come si dice spesso, l'architettura costituisce una sorta di terza pelle – dopo quella biologica e gli abiti che indossiamo – per molto tempo si è trattato in realtà di un rivestimento rigido, quasi un corsetto.



92

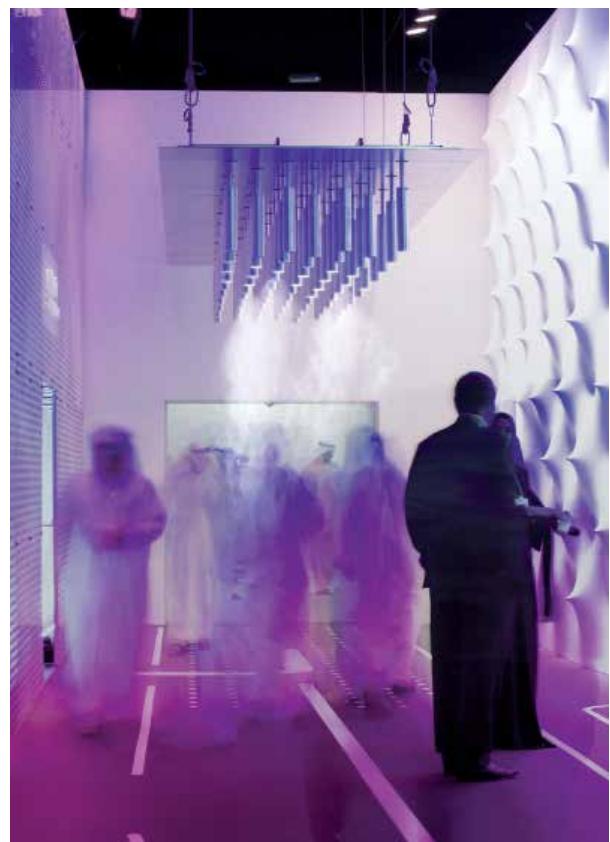


Carlo Ratti Associati, Scribit, 2018.

Carlo Ratti Associati, Cloud Cast, Dubai 2015.

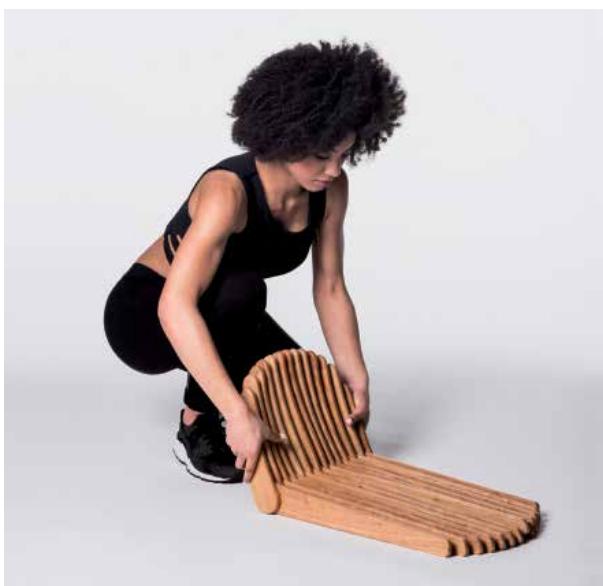


93



Carlo Ratti Associati, Swish for Cassina, 2017.

94





Carlo Ratti Associati, lift-bit 2.0, 2017.

Ci piace immaginare che domani, grazie alle tecnologie digitali nello spazio, l'ambiente costruito possa adattarsi meglio alle nostre abitudini, dando vita a un'architettura modellata sulla vita che si svolge al suo interno, e non viceversa.

Sperimentazioni

Siamo dunque di fronte a un avvicendarsi di nuove dinamiche relazionali tra fisico, umano e digitale. Tale dinamica si realizza attraverso una personalizzazione degli spazi, i quali grazie alle tecnologie digitali consentono di migliorare la relazione tra le persone che si muovono all'interno di essi. Talvolta dimenticati dall'architettura del Novecento, i flussi umani che precedono l'azione dell'architetto meritano un'attenzione e un rispetto troppo spesso sottovalutati.

Uno dei primi progetti dello studio CRA - Carlo Ratti Associati, ad esempio, il Digital Water Pavilion presentato all'Expo di Saragozza del 2008, partiva proprio dal monitoraggio dei flussi delle persone, per mostrare il potenziale del digitale nel creare spazi che si adattano in modo dinamico alle persone, con le pareti d'acqua del padiglione che si aprivano al passaggio degli utenti. Il padiglione nasceva da una sfida centrale: come realizzare una vera architettura fluida e riconfigurabile, lontana da tentativi mal riusciti, come il Ponte Padiglione di Zaha Hadid che appariva fluido ma era in realtà una struttura statica pressoché pietrificata?

La stessa volontà di usare la tecnologia per creare spazi responsivi ci ha accompagnato come studio anche in altri lavori. A un'altra esposizione internazionale, quella di Milano del 2015, abbiamo lavorato con New Holland sul *concept* "Earth Screening", un progetto dove le tecnologie digitali, applicate all'uso dei veicoli agricoli, ci consentivano di immaginare trattori a guida autonoma, in grado di "sentire" e rispondere alle condizioni del suolo aprendo nuovi scenari nel campo dell'agricoltura.

La dinamicità, a volte, permette di mantenere l'equilibrio delle forme. In Water Rings Pavilion – un progetto che avevamo presentato per le Olimpiadi di Rio de Janeiro del 2016 –, cinque anelli galleggianti nella laguna della metropoli brasiliana si librano sulla superficie dell'acqua, restando immobili al passaggio delle persone grazie a un sistema di pompe.

Da diversi anni a CRA lavoriamo poi su dispositivi capaci di migliorare il controllo energetico e rendere lo spazio più responsivo sulla base dell'analisi dei flussi di utilizzazione.

Alla Biennale di Venezia del 2014 curata da Rem Koolhaas abbiamo presentato Local Warming – un sistema di riscaldamento in grado di geo-localizzare i passanti e attivare su di loro un fascio di raggio infrarossi. Il progetto nasceva a sua volta in risposta a un *paper* del MIT Senseable City Lab, che svelava l'enorme spreco di energia derivante da una mancata corrispondenza tra presenza delle persone e sistemi di regolamento ambientale. Nel 2015, abbiamo sviluppato ulteriormente l'esperimento di Venezia con il progetto Cloud Cast al Museum of Future Government Services di Dubai, in cui un principio simile veniva impiegato per il raffreddamento urbano. Questo processo di sfruttamento della sensoristica in relazione al progetto trova poi applicazione negli spazi di co-working della nuova sede della Fondazione Agnelli a Torino, completata nel 2017. Ogni persona seduta al proprio tavolo di lavoro avrà a disposizione una "bolla termica" personalizzata, diversa da quella del vicino. Sincronizzando l'utilizzo energetico con la presenza degli utenti, sarà possibile creare un'architettura più sostenibile e attenta alle esigenze dei singoli.

Questa dinamicità e capacità di risposta possono essere estese anche a scala più larga, quale quella dell'infrastruttura stradale – come dimostra Dynamic Street, un prototipo che abbiamo realizzato a Toronto in collaborazione con Sidewalk Labs, azienda figlia di Alphabet (il gruppo madre di Google). Il progetto immagina una strada che – in un futuro non troppo lontano – diventi riconfigurabile e capace di adattarsi in tempo reale ai propri utenti, grazie all'integrazione delle tecnologie digitali nella pavimentazione. Insomma, molti casi diversi che ci permettono di sperimentare con un'architettura dinamica modellata sulla nostra vita quotidiana. Un'architettura su misura, adattabile e interattiva: con una tecnologia che si focalizza sugli aspetti relazionali, e non pretende necessariamente di condizionarne le linee guida formali. Una vera e propria "Architecture Vivante", dalla forma all'esecuzione: "Form to Perform", secondo il motto che usiamo spesso nel nostro gruppo di lavoro.

Nuove professioni

Il gruppo di lavoro è fondamentale. Le relazioni tra l'opera costruita e i suoi utenti non possono prescindere dalle relazioni che si sviluppano nella fase di progetto. Ecco allora che conseguenza delle odierne tecnologie della rete è infatti la promozione di nuove ecologie di curatela, avvicinabili alle dinamiche di quello che in campo informatico sono i *software open source*. In maniera analoga, possiamo iniziare a immaginare una *architettura open source*: progetti in codice aperto da portare avanti a più mani e con il contributo degli utenti finali. Questo cambia in modo profondo anche il ruolo del progettista, meno orientato all'affermazione del proprio ego e dedito invece al coordinamento del processo. Un po' come un direttore d'orchestra capace di mettere insieme le varie voci.

Questa idea di "architetto corale" delinea un tipo nuovo di progettista e si porta dietro un'infinità di domande. Quali strumenti e quali metodi possono indirizzare l'energia dispersa, in modo da trasformare la folla in un'entità coesa, motivata e produttiva? In che modo una vasta rete di persone che lavorano insieme può produrre un progetto architettonico edificabile? Alla luce di questo modello creativo plurale, qual è il ruolo specifico dell'architetto corale? Domande a cui dovremo costruire una risposta nei prossimi anni, investendo proprio sulle relazioni e sulla loro cura. Un procedimento rischioso che "esige attenzione e apprendimento continuo", come avrebbe scritto il Calvino delle ultime pagine delle *Città invisibili*.

La prima cruciale responsabilità dell'architetto corale è quella di strutturare il processo: dare inizio e porre fine alla collaborazione. A far nascere un progetto sarebbero le peculiarità di ciascun gruppo e il contesto in cui opera: trarrebbe grandissima forza dalla rete, con l'architetto corale a svolgere il ruolo di moderatore. Poiché il contenuto del progetto non è generato individualmente (come nel modello autoriale) e poiché si evolve durante il proprio ciclo vitale, l'approccio corale lascia spazio a risultati sorprendenti – proprio quelli che si allargheranno a una rete di relazioni più vasta dopo la costruzione dell'opera.

La progettazione diventa dunque plurale, dando vita a una architettura che sente e risponde, modellata in senso relazionale non soltanto dai sensori e dalle reti, ma anche dalle molte mani che si raccolgono attorno ad essa.

complessità open source / open source complexity

mario coppola

98

Viviamo anni speciali, affollati di novità rivoluzionarie, di movimenti e trasformazioni di portata geologica. Accanto alla catastrofe ecologica, a cui assistiamo pressoché impotenti, una nuova forma di violenza dilaga nel mondo, producendo gli scenari devastati del terrorismo e di guerre opache, dai bordi sfocati, dagli effetti caotici. È opinione diffusa che questi primi due decenni del nuovo millennio presentino molte, forse troppe analogie coi primi vent'anni del Novecento: una riproposizione certamente non letterale ma grottesca, anche se dagli sviluppi non meno temibili¹.

In Europa, l'immunizzazione al ritorno del razzismo e del fascismo sembra affievolirsi, lasciando spazio a nuove forme di psicosi collettiva: gli sconvolgimenti portati dalla globalizzazione dell'economia e il crescente distacco tra la parte istruita e benestante e quella semi-analfabeta e meno abbiente della società – secondo Chomsky² illusa e tradita dalla prima – hanno innescato il massiccio ritorno di pulsioni ignobili, che avevamo creduto sconfitte per sempre. Movimenti nati da rabbia e disperazione prendono piede ovunque e Internet, che durante la Primavera araba era parso lo strumento di una nuova consapevolezza sociale, è diventato il crogiolo del populismo, il luogo dove i più abietti demagoghi moltiplicano i loro proseliti aizzando, per l'ennesima volta, il risentimento popolare contro i più deboli e i più oppressi. L'architettura, naturalmente, rispecchia questa realtà: i centri delle metropoli, sempre più sfarzosi, tecnologicamente avanzati, dotati di grattacieli scintillanti, si stagliano su periferie ogni giorno più degradate. Carlo Ratti, con *Architettura Open Source* (Einaudi 2014, ma ci si sarebbe aspettato un file Word gratuito, scaricabile online), ha il merito di aver messo a fuoco questa condizione accendendo un dibattito necessario intorno al crescente scollamento tra l'alta qualità "puntuale" delle architetture stellate e la scadente qualità diffusa del resto del costruito. A questo proposito è certamente vero, come scrive l'architetto torinese, che

Gli architetti oggi sono isolati. Nel tentativo sempre più accelerato di progettare la società e tutti i suoi singoli prodotti culturali (per giungere infine a illuminare il pubblico circa i suoi significati), il genio solitario si è allontanato da quel pubblico. [...] Il motore dell'architettura è sempre più orientata verso un'élite privilegiata: oggi gli edifici progettati da architetti costituiscono non più del 2 per cento dell'edilizia globale.³

Il resto è costituito anzitutto da immensi edifici residenziali a forma di carcere, e i disgraziati di ogni etnia, rinchiusi in questi ghetti fatiscenti, anziché coi colletti bianchi dei centri direzionali se la prendono con le baraccopoli cresciute al riparo dalla pioggia, sotto i piloni delle autostrade.

Più che uno scollamento dovuto al complotto di un'oligarchia di archistar, quello tra la rara architettura di qualità e la marea di edilizia diseredata è un distacco derivante da quella specie di sviluppo automatico che la filosofia della scienza chiama "irreversibilità storica": nessuno ha deciso che, nel corso dei secoli, le persone perdessero le conoscenze tecnico-pratiche con cui, nel passato remoto, era possibile costruirsi una casa con le proprie mani, magari copiando, modificando e migliorando quella del vicino.

Si tratta, invece, di un fatto dipeso da una moltitudine di cause concatenate, molte delle quali persino casuali: quella preponderante è la trasformazione tecnologica e culturale avvenuta con la rivoluzione industriale, che ha reso possibile la standardizzazione e la costruzione, attraverso parti e sistemi ripetibili ovunque, a poco prezzo e con materiali dozzinali, di oggetti relativamente semplici da progettare e da mettere in opera.

Prima di questa mutazione profonda del modo di costruire, l'edilizia nasceva dal lavoro manuale, attento e minuzioso, di artigiani specializzati che vivevano dentro questo mondo, respirandone quotidianamente le questioni, le prassi, le soluzioni; da quest'arte laboriosa venivano su edifici-sculture tutti diversi tra loro, che non potevano che essere piccoli, proprio perché realizzati a mano, con macchine semplici e strutture funzionanti per lo più a compressione. Questo è il segreto del vernacolare: l'essere "fatto a mano", come oggi si scrive sui prodotti di elevata qualità, e perciò l'essere colmo di dettagli, di imperfezioni, di storie e di segreti che riempiono gli occhi, rendendo ogni edificio un gioiello unico per fattura, grana e materiali. È da qui che proviene l'atmosfera sognante dei centri antichi, i nostri preziosi libri di pietra.

L'arrivo del cemento armato e della costruzione a telaio ha fatto carta straccia di tutto questo, dell'architettura come lavoro corale, artigianale, denso di ricchezza visiva, scambiando la qualità con la diminuzione drastica di tempi e costi, anzitutto quelli della manodopera specializzata, perduta per sempre; l'edificio si trasforma in una macchina fatta in serie, con griglie e pattern ripetuti con la legge fordista dell'offset e del copia-incolla, senza faticose decorazioni e, quindi, senza differenziazioni. Cambia anche la scala: ciò che prima era obbligato all'interno di certe dimensioni, adesso diventa libero di crescere a *dismisura*, abbandonando il rapporto dimensionale con il corpo che sta alla base della percezione. Il risultato è stata la proliferazione globale, perpetrata dagli architetti e poi da chiunque volesse costruire in poco tempo e a buon mercato, di fabbricati economicamente e costruttivamente efficienti, che lasciavano sperare nel sogno di una casa per tutti ma che avevano il tragico difetto di essere sovradimensionati, monotoni, grigi, pesanti, privi di qualsiasi interesse per lo sguardo. Sotto la bandiera di linguaggi e archetipi "in continuità" con la storia architettonica occidentale, questo *mainstream* mondiale ci ha abituati a vivere in ogni angolo del pianeta, dalle periferie italiane a Mumbai, tra sterili monoliti pressoché identici, realizzati senza sforzo, cioè senza bellezza, e perciò incapaci di alcun racconto, di alcuna empatia, di alcun godimento.

Si tratta di una questione chiara, specifica, relativa a un sapere disciplinare – quello dell'architettura – che ha necessariamente a che fare con le questioni percettive, cioè con l'estetica, per usare una parola in questo campo colpevolmente desueta; e basta ampliare di poco i confini di questo sapere, seguendo il suggerimento di Edgar Morin, per comprendere quanto il problema dell'architettura basata sulla ripetizione indifferenziata sia già stato ampiamente studiato e dimostrato, per esempio con il lavoro del neuro-scienziato Colin Ellard.

Prima di interrogarsi sulle possibilità di sviluppo e di diffusione delle competenze rese possibili dalla rivoluzione digitale e dalla terza rivoluzione industriale, resta il fatto che il problema discusso fin qui non riguarda l'autorialità in quanto tale ma piuttosto una certa autorialità⁴, a prescindere dal grado di successo dell'autore. Ecco perché la responsabilità dei tanti, tantissimi progettisti coinvolti nell'edilizia capillare, quella della stragrande maggioranza del territorio antropizzato, è tutt'altro che trascurabile. A questo proposito, se si osserva la situazione attraverso la cartina al tornasole del web, si può constatare quanto il contraccolpo populista non riguardi soltanto la politica: anche le architetture – poco conta se buone o meno – vengono messe alla gogna mediatica da *webzines* che, per qualche commento in più⁵, chiedono maliziosamente agli utenti "Cosa pensate di questo progetto?". Ovviamente, più gli edifici postati sono diversi dalla casa col tetto a falde, più il coro degli *haters*, in maggioranza progettisti, si fa greve, sommerso d'insulti l'autore; e, altrettanto prevedibilmente, più l'autore è in vista – poco conta se per meriti o demeriti – più l'odio è feroce. È un meccanismo ormai automatico, questo dell'*odio social*: come per le "discussioni" – se così si possono chiamare – che riguardano la politica, ad azionare questo genere di processi sommari all'architettura contemporanea sembra essere la frustrazione, lo scontento di essere fuori dal circuito che conta, quello dei concorsi internazionali, delle riviste patinate e dei *talk show*. Anziché una doverosa interrogazione sul perché del proprio anonimato.

mato, il parere che emerge da questi ambienti rimanda, ancora una volta, agli anni bui, quelli dell'“arte degenerata”⁶, ed è simile, persino nei termini, ai rigurgiti che si leggono online a proposito della famiglia, delle donne, degli omosessuali, dei migranti: è l'invocazione al ritorno ad un'architettura *normale, dritta, italiana*; quella *classica*, che si faceva *un tempo*, quando il mondo era ancora tutto d'un pezzo, quando non era stato infettato dalle odiose e *irrazionali storture* odierne, dalle diavolerie digitali, dalle archistar e dai loro progetti *ibridi, folli, incomprensibili*. Il minimo comune denominatore degli *haters*, che si parli di politica o di architettura, è lo stesso: la mancanza, spesso colpevole, degli strumenti culturali necessari a capire la complessità delle questioni socio-economiche e spazio-figurative contemporanee e, da ciò, l'incapacità di assumersi la responsabilità di tale comprensione nella propria esistenza di cittadino o di progettista.

Eppure, come non vale per il populismo in politica⁷, nemmeno in architettura la soluzione può essere la rinuncia, da parte dei progettisti, a risolvere i problemi della progettazione, rifiutando la loro delega professionale e costringendo medici, operai, avvocati e artigiani a rimboccarsi le maniche e a reinventarsi architetti. Troppe volte, d'altronde, proprio nel tentativo di assecondare i presunti desideri della committenza, si creano mostri: nella migliore delle ipotesi si tratta di inutilità e brutture che, fatalmente, finiscono per essere odiate dagli stessi che li avevano chiesti. L'architetto-consulente di questo genere di “progettazione aperta” è come il medico che, a dispetto di anni di studio e del giuramento di Ippocrate, asseconda i capricci del bambino che non vuole vaccinarsi.

L'architettura, del resto, ha una sua peculiarità, una caratteristica che la rende molto più simile alle discipline umanistiche e alle altre arti visive che non all'informatica, alla costruzione e alla fabbricazione, digitale o analogica: richiede sensibilità plastica e, soprattutto, volontà di passare la vita a modellare lo spazio.

Al netto del qualunque disfattista degli *haters*, è fuori discussione che le grandi architetture contemporanee svolgano un ruolo importante, misurabile, reale: dagli eleganti megaparallelepipedi di Rem Koolhaas fino alle curve di Snohetta, passando per gli ibridi di Diller Scofidio + Renfro e i pixel viventi di BIG, si tratta di spazi che parlano di noi, della vita presente, che aumentano la qualità delle città, anche se solo localmente. Come gli scrittori, i cantanti, gli artisti e i designer, gli architetti hanno – dovrebbero avere – una visione, frutto di talento naturale e di anni di studio e ricerca: per lo più il loro successo dipende dalla bontà di questa visione, da quanto questa *aggiunga* alle vite delle persone che le persone, da sole, non avrebbero potuto aggiungere. Perciò la condivisione libera e le licenze Creative Commons, di cui parla Ratti, sono difficilmente applicabili a questo genere di produzione, e i libri in formato elettronico, che conservano i diritti d'autore, o Spotify, che paga i diritti con la pubblicità, sembrano insuperati.

In secondo luogo, che sia la ristrutturazione di un appartamento in città o la villa tra le colline, l'architettura è innescata dal contesto, altrimenti è un prefabbricato, tornando al problema della qualità; e ciò, unitamente alla sensibilità, alla complessità e alle responsabilità insite nella costruzione di un edificio (fattori imparagonabili al saper scrivere una stringa di codice informatico), spiega perché l'*open source* non si sia diffuso in questo campo. Un sistema operativo, anche senza le conoscenze per implementarlo, può essere installato ovunque e da chiunque, così come una stampante 3D può essere assemblata senza una laurea in ingegneria meccanica; l'architettura, a meno di non perdere le sue caratteristiche essenziali, e quindi il suo valore, non funziona alla stessa maniera. Per questo, purtroppo, è poco probabile che si sviluppi un Linux degli edifici: non sarebbe possibile semplicemente “scaricare” e realizzare un progetto, come si fa per i sistemi operativi e le app, e, ammesso che gli utenti abbiano la voglia e le competenze per imbarcarsi nell'adattamento di un modello scaricato ad un sito reale⁸, il risultato rischierebbe di essere l'ennesima marea di oggetti autonomi, indipendenti, gettati sul terreno come campi di roulotte. D'altra parte, un risultato simile si potrebbe già ottenere consultando le soluzioni valide e personalizzabili del Neufert, magari photocopiato, avvalendosi delle braccia e delle competenze di un bravo muratore.

Il problema, quindi, si riformula nella necessità di qualificare i progettisti comuni, anziché sperare nel ritorno alla pratica popolare. Le rivoluzioni copernicane, del resto, non sono appannaggio esclusivo della scienza: anche in architettura, come in ogni altra disciplina, si è passati dalla caverna alla palafitta attraverso la geniale abduzione di un brillante cavernicolo che, os-

servando alberi, acqua e felini, un bel giorno provò a mettere queste cose insieme per crearne una nuova, mai vista prima. E anche dopo la palafitta, per arrivare alla Shard, l'umanità è dovuta passare per infiniti altri scossoni e fratture culturali, e non soltanto attraverso il lento e costante perfezionamento collettivo di un unico paradigma tipologico-linguistico.

Proprio per i professionisti, negli ultimi anni, si è diffusa esponenzialmente la condivisione *open source* delle tecniche computazionali indispensabili allo sviluppo di un'odierna architettura visivamente ricca, connessa con il corpo, cinetica e ciberneticamente implementata: su YouTube ci sono migliaia di *tutorial* che spiegano in pochi minuti come modellare un *array* parametricamente differenziato di bucature o come riprodurre l'ultimo edificio iconico inaugurato, e Instagram funziona benissimo come catalizzatore di idee. Gli *hashtag* svolgono il ruolo degli spazi di lavoro e, con poche parole chiave, si possono seguire gli ultimi sviluppi mondiali delle ricerche più interessanti, rendendo possibili scambi, commistioni, arricchimenti e perfezionamenti reciproci; una fucina di cervelli globale dove i creativi plasticì lavorano fianco a fianco, sperimentando e imparando gli uni dagli altri. Grazie alle macchine a controllo numerico e alle stampanti 3D, che rendono possibile l'auto-produzione (*digital fabrication*) a costi bassissimi (*hi-tech design* e *low-tech fabrication*, per restare in ambito non elitario), questa ricerca, che fino a pochi anni fa restava nei monitor di pochi appassionati, inizia a vedere la luce anche fuori dall'Olimpo dell'architettura internazionale, arrivando alla prassi concreta, quotidiana, dei progettisti più aggiornati e curiosi. In questo scenario si può immaginare che, con lo sviluppo della stampa 3D per l'edilizia, da qui a qualche anno si riescano a reperire online – a costi microscopici, al prezzo di vedere qualche pubblicità o persino gratis – dei file stampabili 3D in loco, magari per piccoli spazi, per i territori in via di sviluppo o per le emergenze abitative (per esempio quelle post-terremoto), sostituendo per costi, qualità e varietà i prefabbricati attuali; molto più difficile, però, immaginare che questo avvenga all'interno delle città.

È proprio qui, tuttavia, che si nasconde il germe di un altro tipo di populismo: quello tecnocratico, che vorrebbe sostituire la cultura e il talento – quello di intrecciare spazi, strutture, figure, ricordi, fantasia e desideri – con un clic, illudendo migliaia di studenti e professionisti di essere sulla cresta della ricerca mondiale solo perché si è imparato a smanettare un po' con Grasshopper. L'architettura diffusa e low-cost, come si augura Carlo Ratti, può tornare a essere relazionale, nel senso che si sviluppa a partire dalle relazioni che lo spazio ha con l'ambiente circostante, con le risorse naturali, con i corpi e le menti degli utenti *umani e non*; e può davvero diventare interattiva, nel senso di produrre una spinta, un suggerimento a essere usata in un certo modo, un incitamento all'incontro, allo scambio inter-individuale, a una sana convivenza ecologica. Ma, per farlo, deve evitare le scorciatoie e farsi carico di tutta la complessità e la specificità della questione, sforzandosi di comprendere e di acquisire le scoperte degli ultimi trent'anni di ricerca.

La sola strada per ottenere questa trasformazione su vasta scala è quella che prevede un serio e faticoso lavoro di aggiornamento e divulgazione, capace di "sfidare" le pratiche internazionali sul loro stesso campo, coi loro stessi strumenti, attraverso la democratizzazione dei saperi e delle competenze che hanno valso il loro successo, anziché scommettere tutto sulla rete. Ciò significa riformare l'educazione e la legislazione, introducendo nelle scuole di architettura e negli strumenti normativi le conoscenze complesse, indispensabili, tra le altre cose, a decifrare il turbolento flusso di immagini e informazioni del web; questo, a sua volta, vuol dire accettare la fine dell'era in cui l'architettura si proclama autonoma, estendendo finalmente l'orizzonte disciplinare alla filosofia, alla psicologia, alla biologia, alla robotica e alla neuro-estetica.

NOTE

¹ "L'Europa è demograficamente vecchia, ma è necessaria, se non vogliamo un destino popolato da miserabili staterelli sovrastati da quanto decideranno gli Imperi, il ripetersi dei conflitti del Novecento, il ritorno in farsa delle tragedie del vecchio secolo", M. CACCIARI, da un'intervista per "L'Espresso" del 5 settembre 2018.

² "I lavoratori si stanno rivoltando contro le élite e le istituzioni dominanti che li hanno puniti per una generazione. Oggi negli Stati Uniti, ad esempio, i salari reali sono inferiori rispetto a quando fu portato avanti l'assalto neoliberale a partire dalla fine degli anni Settanta – intensificandosi bruscamente sotto Reagan e Thatcher – con i prevedibili ef-

fetti sul declino del funzionamento di istituzioni formalmente democratiche. C'è stata una crescita economica e un aumento della produttività, ma la ricchezza generata è finita in pochissime tasche, per la maggior parte a istituzioni finanziarie predatrici che, nel complesso, sono dannose per l'economia", N. CHOMSKY, da un'intervista per "il manifesto" del 22 settembre 2018.

³ Cfr. C. RATTI, *Architettura Open Source*, Einaudi, Torino 2014, pp. 14-15.

⁴ Cfr. *ivi*, pp. 37-38 e 56-57.

⁵ Se è commentato, nei *social*, un post viene visualizzato e cliccato da più persone, quindi diventa più remunerativo attraverso la pubblicità che appare sulla pagina a cui il link reindirizza.

⁶ Negli anni Trenta, cioè meno di cento anni fa, i regimi etichettarono come "arte degenerata" la produzione che usciva dalla tradizione, facendo un solo fascio di tutto ciò che, semplicemente, non era riconoscibile e comprensibile dai più. Si trattava dell'arte che cercava nuove vie, che sperimentava linguaggi inediti, che metteva in mostra l'umano senza epurare, con il rullo compressore della fantomatica "razionalità", i sentimenti, la follia, l'immaginazione, il corpo.

⁷ Si pensi all'invocazione della "democrazia diretta" da parte dei movimenti populisti italiani e non solo.

⁸ Anche solo manovrare un CAD parametrico richiede moltissime conoscenze specialistiche, per non parlare della responsabilità di ricalcolare la struttura portante, gli impianti, eccetera. Si tratta di una mole di abilità e responsabilità acquisite in anni di lavoro che, comprensibilmente, controbilancia il divertimento di contribuire gratuitamente a un progetto condiviso, a prescindere dalla questione dell'autorialità.

a flexible architect

giovanni furlan

103

La formazione di una teoria della progettazione architettonica costituisce l'obiettivo specifico di un architetto e si manifesta con il rapporto che esiste tra visione teorica dell'architettura e il fare architettura, e si concretizza nella forma architettonica.

La forma architettonica vuole come atto preciso, che si colloca nella realtà come la misura di un processo di trasformazione, un segno chiuso e compiuto strettamente legato a un principio logico e coerente.

Seneca affermava che lo stolto è colui che ricomincia sempre da capo e che si rifiuta di svolgere in modo continuo il filo della propria esperienza; il primo fondamento di una teoria dell'architettura si basa sul riaffermare alcuni assiomi di un preciso quadro di riferimento, centrando un tema da svolgere, operando una scelta al suo interno.

L'architettura è come una invenzione inscindibile dalla vita e dalla società a cui appartiene, è connaturata al formarsi della civiltà come fatto collettivo ed è permanente, costituisce i principi di classificazione dell'analisi aristotelica della città.

Partendo dalla definizione di Viollet-Le Duc dell'architettura come *création humaine* e in quella più recente di Lévi Strauss che parla della città come chose *humaine per excellence*, l'architettura e la città si pongono come trasformazione della natura. Ci colpisce come l'architettura si ponga quale segno concreto della trasformazione della natura da parte dell'uomo.

Oggi la società occidentale ha accettato il fatto che sta vivendo una sorta di rivoluzione, tecnica e mentale, che è destinata a cambiare tutte le sue priorità, probabilmente anche i suoi gesti e, in definitiva, l'idea stessa di cosa debba essere l'esperienza.

Forse ne teme le conseguenze ma ormai la ritiene una rivoluzione necessaria e irreversibile, una metamorfosi antropologica.

Per Carlo Ratti oggi il bisogno di integrare natura e ambiente costruito è diventato una necessità.

Mentre l'urbanizzazione del pianeta continua in maniera sconsiderata, tutti dobbiamo ridurre il consumo di suolo e abituarci a vivere in ambienti sempre più, dal punto di vista urbano, densi.

La questione è quindi come portare la campagna in città: le nuove tecnologie ci permettono di entrare nell'ambito dell'agricoltura per portarla nel cuore delle nostre città attraverso, ad esempio, la coltivazione idroponica, permettendo di trasformare grandi superfici urbane in spazi verdi.

La magia della natura che si trasforma nel tempo è la base della ricerca del Padiglione di Milano Living Nature 2018: grazie a un'innovativa gestione dei flussi energetici e al controllo del microclima urbano, il progetto detta una nuova linea su come affrontare i temi della sostenibilità ambientale e del cambiamento climatico.

Per Carlo Ratti l'architettura è interazione, non solo corpo solido fatto di materia, ma macchina capace di interagire in maniera mutevole, in costante rapporto dinamico con gli utenti.

Nei suoi progetti la tecnologia appare come un dispositivo sia per trasformare gli elementi architettonici che per evocare storie all'interno degli spazi. A volte, sembra possa sfuggire al controllo e creare scenari imprevisti, ma la ricerca mira a un'architettura che percepisce e risponde, modellandosi ai bisogni.

Un'architettura che si adatta agli esseri umani, invece del contrario: uno spazio vitale su misura modellato intorno alle esigenze, al carattere e ai desideri di chi lo abita.

Ratti propone le sue ricerche in processi aperti e collaborativi e teorizza per il futuro un'Architettura Open-Source.

Nel mondo contemporaneo dell'informazione, della comunicazione e della preistoria digitale, lo *zeitgeist* sta assorbendo la tecnologia nelle arti, nella vita e in tutte le pieghe del quotidiano e nemmeno l'architettura può sottrarsi a questo processo naturale.

Gli spazi architettonici che generano sorpresa e meraviglia devono essere fatti di nuovi linguaggi, accettare la dimensione immateriale, fondersi con le possibilità offerte dalla tecnica, agire con l'ambiente e con gli utenti, dando forma a nuovi tipi di relazioni.

Si manifesta l'urgenza di pensare a una nuova formula di partecipazione, in grado di garantire una visione sintetica dei vari interessi, superando le problematiche legate alla pianificazione e ai limiti dei modelli partecipativi finora sperimentati.

Una possibile replica viene dal *MIT SENSEable City Lab* di Boston, che ha elaborato numerosi modelli sperimentali di analisi dove si ipotizza la possibilità di far partecipare tutti i cittadini alla progettazione, analizzando le abitudini invece che le opinioni attraverso la raccolta in maniera passiva e anonima dei dati.

Questa possibilità, garantita dalla diffusione dello smartphone come strumento di raccolta dati, permette di creare dei database fondamentali per lo sviluppo di analisi dettagliate dei fenomeni urbani, creando la capacità di gestire in maniera più efficiente ed efficace la partecipazione, definendone chiaramente i limiti di competenza degli addetti e dei non addetti ai lavori. L'idea di Carlo Ratti e del gruppo di ricercatori che coordina è di considerare i cittadini come sensori della città, da cui deriva la definizione di città sensibili, introducendo la figura dell'architetto corale.

Un nuovo compito dell'architetto contemporaneo sarà quello di recepire e organizzare le potenzialità generatrici dei Big Data, grazie ai quali produrre progetti condivisi che rispondano alle esigenze intrinseche della società, con la prerogativa di non anteporre la propria visione, superando l'inerzia decisionale propria della partecipazione, dovuta al continuo passaggio di responsabilità che delega al corso degli eventi e a tempi mai quantificabili l'elaborazione dei progetti e le realizzazioni.

Nel progetto Expo Milano 2015, Ratti introduce il concetto di *Common Ground*: un nuovo tipo di spazio pubblico e privato per far crescere la sperimentazione sociale, costituito da uno spazio a doppia altezza in tutto il piano collettivo, composto di piazze, aree pedonali, padiglioni, caffè, orti comuni, gallerie aperte, laboratori e negozi, che rimandano a elementi tipici del tessuto urbano milanese quali i magici giardini nascosti medioevali, gli ampi viali ottocenteschi e i più contemporanei edifici immersi nel verde.

Uno spazio flessibile, di nuovo in grado di rispondere meglio ai nostri bisogni di cittadini contemporanei: una strada al mattino percorsa dalle auto che alla sera diventa uno spazio pedonale dove le persone socializzano e creano relazioni.

Il progetto dello spazio pubblico diventa così una matrice per indagare come si possa trasformare, allo stesso modo, le città, gli edifici, gli spazi abitativi. Partendo dall'idea di *futurecraft* si sono analizzati i più influenti fattori della città contemporanea come i trasporti, l'energia, le costruzioni, i modi di condivisione della conoscenza, proponendo azioni *bottom up*.

La città diventa così il campo dell'innovazione urbana, continuando a densificarsi e ad aprirsi a nuove comunità e a nuovi attori urbani.

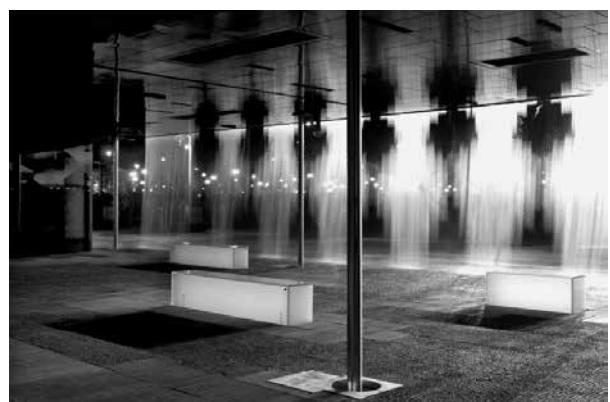
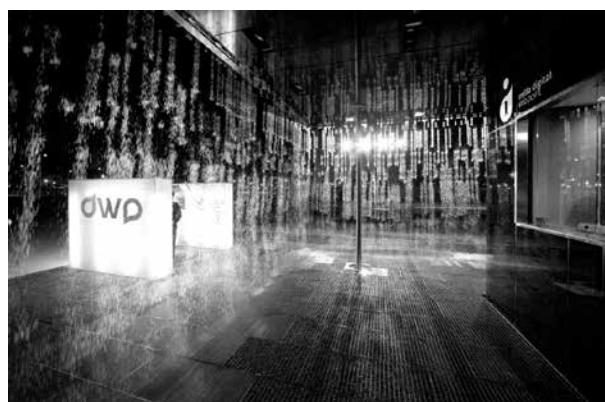
Form to Perform, il tentativo di creare spazi riconfigurabili e fluidi in architettura si è concretizzato nel Digital Water Pavilion di Saragozza, sede dell'Expo mondiale del 2008 dedicata al tema dell'acqua.

Adibito a ufficio del turismo durante l'Expo, il padiglione è stato trasformato in un caffè e in un "infobox" relativo al progetto Milla Digital.

La sfida è stata quella di usare l'acqua, tema di Expo 2008, come elemento architettonico: le pareti sono composte da gocce d'acqua a controllo numerico, che possono generare scritte, pattern o varchi d'accesso creando



105



Digital Water Pavilion, Saragozza, Spagna, 2008.

uno spazio interattivo e riconfigurabile in cui ogni parete può diventare potenzialmente un ingresso o un'uscita, mentre le parti interne possono spostarsi in funzione del numero di persone presenti nel padiglione, in un'idrolisi dello spazio; uno spazio plasmato da confini effimeri, da *curtain walls* liquidi.

Unici elementi materici sono due volumi e il tetto, una sorta di sipario che può muoversi verticalmente e appiattirsi a terra annullando l'intero padiglione.

La capacità di modificare i limiti del padiglione nelle tre dimensioni e nel tempo, crea un luogo fluido che tende allo spazio assoluto dell'aula Miesiana.

Questa architettura vuole costruire un grande interno che comunica con i suoi utenti: un ambiente unico con una luce unica, in cui è possibile contenere un grande numero di persone e diverse attività essenzialmente di tipo rappresentativo.

La ricerca di Carlo Ratti cerca di definire possibili condizioni urbane future avvicinandosi all'idea di "design previsionale completo" già descritta da Buckminster Fuller.

Questo percorso trova una radice nella storia dell'architettura dei lavori degli Archigram, degli Smithson, di Reyner Banham, Cedric Price, di Superstudio e degli Archizoom.

Nella società contemporanea l'architettura ha progettato il futuro, ha progettato il presente e ha persino rivendicato il potere di progettare in maniera retroattiva, andando oltre ogni limite possibile.

Per Ratti il ruolo dell'architetto corale è quello di osservare l'ambiente costruito tentando di comprendere il proprio ruolo in questo progredire inarrestabile della società.

Per dirla alla Cedric Price gli edifici sono luoghi di interazione, un palcoscenico dinamico capace di creare eventi e reti, in cui evocare idee di creatività, piacere e shock.

L'idea di demolire la tradizionale distinzione tra progettista e utente sembra divenire realtà nell'architettura Open-Source; il progetto architettonico viene definito da chi lo utilizza, dove l'architetto crea una struttura che anticipa una funzione e una necessità.

Il fulcro cessa di essere l'edificio oggetto, progettato per spostarsi verso script architettonici per ecologie adattive, che si evolvono attraverso varie forme di dialogo, collaborando con gli abitanti invece che consegnare un prodotto; lasciando che l'elemento materiale dell'ambiente costruito sia determinato da coloro che lo utilizzeranno.

La responsabilità dell'architetto è quella di strutturare il processo, il suo compito è quello di avviare, concludere e coordinare lo sviluppo che permette al codice architettonico originale di essere condiviso, adattato ed eseguito.

L'architetto corale orchestrerà azioni e interazioni più che produrre oggetti: se l'architettura riuscisse a rendere operativo un simile ecosistema di curatela-progettazione ogni modello di processo creativo basato su una rete di curatori risulterebbe unico.

La progettazione architettonica diviene quindi corale, plurale e compositiva, contestualizzata penetrando nell'ordito di un tessuto relazionale dove a far nascere un progetto sarebbero i bisogni e le caratteristiche di ciascun gruppo, e il contesto in cui esso opera.

una breve nota

franco purini

107

Ricorrendo a una semplificazione forse eccessiva, ma credo di una certa utilità, direi che la condizione attuale dell'architettura globale dovrebbe essere definita come l'esito di una scelta neo-funzionalista. Una scelta per di più contraddittoria, perché il neofunzionalismo si esprime per un verso in una tecnologia mitizzata, per l'altro in un equivoco di portata storica, ovvero la presunta possibilità di trasferire le ragioni e le finalità della scultura e dell'installazione all'arte di costruire. In effetti l'*archiscultura*, così definita da Germano Celant, sta alterando, in modo a volte grottesco, il profilo delle metropoli, oggi impegnate in una accesa competizione che ha come obiettivo immagini sempre più sorprendenti, frutto di un'alleanza tra media, mode e un'ambigua esaltazione – vedi Rem Koolhaas – del consumismo. Compensato, questo, anche qui con un certo opportunismo, da un interesse per le questioni ambientali, prima fra tutte la sostenibilità. Il risultato di quanto detto è un *esperanto architettonico* che azzera i luoghi, provoca l'erosione progressiva del carattere delle città, massifica lo spazio proiettandosi in un universo sostanzialmente quantitativo. Del tutto *laicizzata*, l'architettura sembra aver perduto definitivamente i suoi valori più autentici e profondi, legati al senso dell'abitare, all'idea di una permanenza nel tempo del mondo fisico, pur attraverso le sue necessarie modificazioni, in quanto sostanza operante della continuità delle generazioni, un succedersi di *rappresentazioni* individuali e collettive che si traduce in un racconto incessante della vita umana. In sintesi, all'interno di questo laicismo l'architettura non è più un'arte, come credo che sia, ma un semplice, seppure importante, miglioramento prestazionale di un abitare ristretto alla sua dimensione utilitaria. A proposito della natura artistica dell'architettura, che assoggetta a se stessa la parte scientifica del costruire, occorre chiarire che tale carattere si esprime all'interno di linguaggi propri, dotati quindi di una loro autonomia, senza bisogno di ricorrere a prelievi dalle arti figurative.

Carlo Ratti è senza dubbio una delle personalità più autorevoli e incisive nel definire e nell'influenzare lo sviluppo di questi nuovi scenari. Il suo interesse per la teoria e per le trasformazioni progressive che essa produce nell'architettura è consapevole e determinato. A mio avviso, però, nella sua visione del territorio, della città e dei suoi edifici – una realtà rivoluzionaria ma anche da comprendere, in termini più distaccati, nei suoi aspetti critici – c'è un problema sul quale penso si dovrebbe discutere al più presto. Nel recente libro da lui scritto con Matthew Claudel, *La città del domani*, la seconda metà del dittico iniziato con *Architettura open source*, del 2014, si afferma nel capitolo sesto che "la storia dell'architettura è scandita da brusche trasformazioni provocate da improvvisi balzi tecnologici". Secondo me tale considerazione va del tutto ribaltata. La tecnologia, che da sempre preferisco pensare come *tecnica*, è uno *strumento* che rende possibili mutazioni architettoniche derivanti dall'evoluzione degli esseri umani, divisi dalla conflittualità e uniti dalla solidarietà, dal loro cercare senza sosta di situare la propria vita in un ordine dei significati che dalla sfera dell'utilile

tende a quella dell'intelletto e da questa alla regione misteriosa dello spirito. Il risultato è la creazione, epoca dopo epoca, di *bellezze diverse* del costruire, tutte espressioni essenziali, attraverso l'ambito estetico, del consistere ultimo dell'abitare che da quando l'essere umano è comparso sulla Terra, non ha fatto altro che configurarsi come il sogno concretizzato di un'*eternità possibile*. Se applicassimo l'affermazione di Carlo Ratti e Matthew Claudel al cinema, alla poesia, alle arti figurative, al teatro, alla musica, non tutti coloro che si esprimono in questi linguaggi la condividerebbero.

Sono anche convinto che la rivoluzione digitale sia un evento positivo della storia umana, ma ritengo nello stesso tempo che sia dannoso considerarla come l'occasione per accantonare le ragioni invarianti per le quali si costruisce nel paesaggio la scena molteplice della nostra vita, che è sempre il risultato di epoche precedenti, la cui dimenticanza causa alienazione, sconcerto, disorientamento e aridità. Il passato è un elemento fondamentale per il nuovo, anche se questo non può esserne una riproposizione, così come non si può dimenticare che i luoghi orientano decisamente lo stesso nuovo, che li deve continuare in altre forme. Una missione difficile, nell'età dell'atopia. In effetti il contemporaneo abbandono della specificità culturale dei singoli intorni paesaggistici e urbani va contrastato al fine di riscoprire le differenze di tessiture, di atmosfere, di maniere di edificare. Differenze da comprendere, confermare e insieme contraddirsi con qualche frammento di un'*architettura universale*. Il tutto rivalutando e riformulando l'umanesimo come antidoto alla meccanizzazione, tanto amata da Sigfried Giedion, oggi rivissuta nel parametrismo elettronico, nell'esaltazione dell'efficienza, nella comunicazione reticolare, tanto più ampia quanto più priva di vere conoscenze. "Poeticamente abita l'uomo", ha scritto Friedrich Hölderlin, e questa straordinaria intuizione vale anche nell'età delle reti. Alla luce di questa breve nota mi auguro che Carlo Ratti inserisca presto, all'interno delle sue proposte teoriche, quell'insieme di fondamenti dell'architettura senza i quali essa si configurerebbe solo come un semplice e parziale *servizio*, seppure necessario.

campo neutrale

a cura di
margherita petrzan

"Campo neutrale", nel linguaggio rinascimentale come in quello contemporaneo, è il luogo di incontro e di confronto di parti diverse, eventualmente opposte e avverse. È "luogo comune", come la piazza, come la città; luogo deputato del commento e dell'opinione, della manifestazione dei differenti punti di vista, della lenta costruzione di un giudizio condiviso, ove si organizza l'universo del possibile.

In questo senso "campo neutrale" è emblema adatto per una rubrica che si situi tra l'opera e la sua illustrazione e una più approfondita riflessione teorica che, da una maggiore o minor distanza, l'opera evoca e sollecita. Per una rubrica nella quale, da differenti punti di vista, l'opera cui ciascun numero di "Anfione e Zeto" è dedicato venga posta sullo sfondo di riflessioni più ampie di volta in volta attinenti l'autore e il suo percorso intellettuale e professionale; il tema, le sue radici e origini e i modi nei quali esso ha eventualmente attraversato la cultura del nostro tempo; l'oggetto e il suo appartenere o staccarsi da famiglie conosciute. Abbiamo forse bisogno di tutto ciò: di illustrare l'architettura in modo dettagliato, rallentando il formarsi di un giudizio nei suoi confronti, lasciandolo lentamente emergere da un'osservazione non univoca, non "tendenziale", e di gettare tra l'illustrazione e più generali riflessioni tra il farsi dell'architettura e le teorie entro le quali essa viene pensata un ponte. "Campo neutrale" vuole essere questo: un momento di sospensione tra due sponde per carattere diverse, un momento nel quale si possano apprezzare la profondità e il rilievo delle cose e delle idee che ci circondano, nonché dei materiali dei quali sono costituite.

la città del futuro: a colloquio con carlo ratti massimiliano cannata

109

Architetto e ingegnere, Carlo Ratti insegna al MIT di Boston, dove dirige il Senseable City Laboratory. Copresidente del World Economic Forum Global Future Council su Città e Urbanizzazione e *special advisor* presso la Commissione Europea su Digitale e Smart Cities è considerato tra i protagonisti del dibattito che a livello mondiale riguarda l'influenza delle nuove tecnologie in campo urbano. Molti suoi lavori sono stati esposti da istituzioni culturali tra cui la Biennale di Venezia, il Design Museum di Barcellona, il Science Museum di Londra e il MoMA di New York. "Quello che colpisce nell'opera di Ratti – spiega Margherita Petrzan – è la poliedricità che dimostra sul piano dell'individuazione delle problematiche che insistono sul fare architettura oggi. Il tema che abbiamo scelto per questo numero di 'Anfione e Zeto' è *Relazioni*; il modo di procedere di Ratti si innesta molto bene nel tessuto semantico che questa parola disegna, in quanto la ricerca del futuro delle sue realizzazioni parte sempre dal rispetto per l'esistente. C'è insomma nel suo operare una discrezione di fondo nel promuovere il cambiamento, che ha una profonda radice etica, come dimostra lo stesso sviluppo del Senseable City Lab".

Nel saggio la *Città di domani*, scritto con Matthew Claudel che è uno dei ricercatori del Senseable City Lab, lo studioso si spinge un "passo oltre" l'incrocio tra tecnologia, progettazione e visione del futuro. La ricerca assume infatti un importante rilievo politico, aprendo il fronte dell'analisi sul "diritto alla città" nella società globalizzata. Nuove forme di convivenza possibili si fanno strada in relazione all'evoluzione dei contesti urbani e della moderna *forma urbis*. Al di là dei "non-luoghi", celebre definizione dell'antropologo francese Marc Augé, bisognerà (questo il messaggio di fondo degli autori) misurarsi con una riemersione dello spazio pubblico partecipato che rimetta al centro il lavoro umano, come imprescindibile motore di sviluppo e di progresso.

Professor Ratti, nel precedente interessante saggio Architettura open source aveva affrontato la trasformazione del modo di progettare sulla spinta dei nuovi modelli partecipativi generati dallo sviluppo delle reti digitali. Con La città di domani su quali aspetti intende insistere?

L'osservazione generale è che le sfide delle nuove tecnologie digitali ci impongono di pensare in modo diverso la città. Tuttavia, se invece vogliamo soprattutto rivolgerci ai soli progettisti, il messaggio è che credo sia necessaria una revisione di molti degli assunti su cui si è basata la nostra professione nel passato più o meno recente. Credo dobbiamo disfarcici della presunzione tipica del Movimento Moderno secondo la quale l'architetto è il solo a sapere e a poter dettare come ridisegnare i modi di vivere. Attenzione, però: una volta messe a punto queste critiche, la nostra idea non deve essere quella di compiere un sacrificio del progettista sull'altare di quella "architettura senza architetti" di moda qualche decennio fa, e che ancora oggi ogni tanto ritorna in chiave terzomondista.

Quale dovrebbe essere l'identità dell'architetto nelle città "multipolari" che caratterizzano la contemporaneità?

Dobbiamo pensare a una figura che, di fronte alla crescente complessità sociale e tecnica, non abbia più interesse a proporsi come "eroico solista", ma sappia agire in un contesto collettivo, quasi come un direttore d'orchestra, coordinando figure diverse con interessi e capacità diverse. È questa figura – "l'architetto corale" – che credo ci permetterebbe di superare in modo positivo un momento per l'architettura incerto come quello attuale. Per usare le parole del grande inventore americano Buckminster Fuller potremmo dire di essere in bilico tra "Utopia o Oblio".

"La città è un'onda in movimento", mi rifaccio a una celebre definizione del sociologo Franco Ferrarotti. Nella prima parte del saggio viene utilizzata una definizione complessa: Futurecraft, una sorta di tavolozza proiettata su un futuro che ci riguarda. La domanda è: come, e dove vivremo domani?

Non volendo predire il domani, evito di rispondere alla domanda! Mi limito a un commento: sono convinto che la *forma urbis* di cui mi chiedeva prima non sarà sottoposta a stravolgimenti eccessivi. I "Fundamentals" descritti da Rem Koolhaas alla Biennale di Venezia del 2014 sono destinati a restare tali, se non altro per limiti fisici e funzionali insormontabili. A cambiare insomma non sarà tanto l'aspetto, quanto le modalità di relazione all'interno dello spazio: come ci spostiamo, ci incontriamo, discutiamo, lavoriamo, o facciamo acquisti. *Futurecraft* vuol dire tracciare un processo collaborativo di definizione del domani. Un domani non da predire, ma da costruire insieme.

Probabilmente la città ritratto, quella raccontata da studiosi come Franco Purini, che si rifà a un modello rinascimentale non esiste più. Quali sono le conseguenze di questo che si può definire come un passaggio d'epoca?

Mi piace molto il modo in cui il grande filosofo americano John Dewey descrive l'arte: "Works of art are the most intimate and energetic means of aiding individuals to share in the arts of living". Quest'idea compare anche nella bellissima definizione di design – inteso nell'accezione anglosassone di progetto – data da Herbert Simon: "La scienza si occupa del mondo com'è... mentre il design esplora come dovrebbe essere". Ecco, direi che arte, architettura, design, ingegneria e molte altre discipline che esplorano e trasformano l'artificiale hanno questo in comune: la voglia di inventare nuovi universi. Il punto non è rivolgersi ai modelli del passato, che rispondono ad altre esigenze ed epoche storiche, occorre piuttosto saper guardare avanti con intelligenza e consapevolezza.

Le città "magneti umani"

Le città continuano ad essere dei "magneti umani". La popolazione urbana cresce infatti a ritmo di 250 mila abitanti al giorno. Quali sono le conseguenze di tutto questo? La piccola dimensione, che ha da sempre connotato il tessuto umano e antropologico e anche paesaggistico di paesi come l'Italia, è destinata a scomparire, per lasciare spazio alle megalopoli assorbenti, destinate a concentrare know-how, tecnologie, risorse e professionalità emergenti?

La cifra dei 250 mila abitanti al giorno è stata evidenziata da molti studiosi, tra cui Richard Rogers negli anni Novanta. Questo per dire che questa crescita demografica urbana ormai va in scena da un tempo sufficientemente lungo da consentirci alcune osservazioni di base rispetto alle possibili direttive di sviluppo. Innanzitutto si tratta di una cifra deformata da quello che sta succedendo nei Paesi emergenti: in Europa e Nord America la maggior parte delle città non sta crescendo. Inoltre le nuove migrazioni urbane non si concentrano solo nelle megalopoli. È però vero che, nella contrapposizione tra metropoli e provincia, si stanno evidenziando fratture di ordine sociale, politico ed economico: pensiamo ai recenti risultati elettorali in Italia, Gran Bretagna e Stati Uniti, solo per riportare gli esempi più controversi. In tutti questi Paesi le grandi aree urbane hanno espresso messaggi di apertura, le altre invece si sono abbandonate alle sirene della paura.

La città è sempre stata il luogo di elezione di architetti, sociologi, urbanisti; oggi i grandi contesti sono sempre più popolati da giganti dell'informatica. Quali sono le conseguenze di questo mutamento destinato non solo a incidere sul paesaggio urbano e antropologico, ma anche più in generale sugli equilibri di potere?

Non credo che i giganti dell'informatica – almeno per ora – costituiscano una minaccia per le città. Noto invece qualcosa di molto positivo: un approccio sempre più “anti disciplinare”. Partiamo dalle università. Qualche decennio fa, le questioni digitali erano appannaggio dei soli dipartimenti di informatica e quelle urbane delle scuole di architettura. Poi, gradualmente, abbiamo assistito a una ibridazione che ha chiamato in causa altri professionisti. Il risultato è quell'approccio “anti disciplinare” che ci è molto caro, e per il quale oggi, nel nostro laboratorio di ricerca al MIT convivono architetti e informatici, fisici e sociologi, matematici e designer.

La sicurezza è uno dei grandi temi del nostro tempo. In contesti abitativi dominati da reti, sensori, IoT, quali scenari si aprono sul fronte della privacy e della possibile sottrazione di dati sensibili?

Si aprono scenari potenzialmente inquietanti, se non gestiti in modo appropriato. Mi viene in mente il Calvino della *Memoria del Mondo*, e quel racconto di una società distopica che, per molti versi, ha punti di contatto con il nostro presente. Di fatto abbiamo già perso la nostra privacy, anche se non ce ne siamo accorti – e si tratta di un'osservazione che tocca tutti gli aspetti delle nostre vite, non solo le città. Dobbiamo ora evitare che la situazione degeneri: penso in particolare alla enorme asimmetria che esiste – quando si parla di accesso e possesso dei dati – tra pochi giganti informatici e tutti gli altri attori sociali. Per fortuna negli ultimi anni, soprattutto in Europa, è emersa una maggiore sensibilità rispetto a questi temi. Pensiamo al recente provvedimento GDPR - General Data Protection Regulation, che potrebbe cambiare le regole del gioco mondiali.

Gli architetti possono svolgere un ruolo nella governance strategica del rischio informatico, aspetto sempre più al centro dell'attenzione se si guarda alla dimensione di una paura collettiva crescente rispetto a fenomeni, come il terrorismo internazionale, che stanno di fatto modificando non solo il paesaggio urbano, ma anche le abitudini e gli stili di vita?

Credo che possano e debbano farlo, portando con sé quel bagaglio non soltanto tecnico ma anche umanistico che è proprio del nostro mestiere. Se non riusciranno in questo intento, verranno rimpiazzati da altre figure che presentano un taglio più squisitamente tecnico/burocratico: e questo, al di là di ogni interesse corporativo, credo sarebbe una perdita per tutti.

La rete come opportunità verso la cittadinanza attiva

Nel terzo capitolo dedicato alle wiki city si parla di un duplice paradigma urbano: top-down/bottom-up, tali modelli dovrebbero tendere a un'integrazione. A suo avviso, in una dimensione urbana in divenire come quella che viviamo, ci potrà essere spazio per una cittadinanza attiva?

Mi auguro di sì. Le reti ci offrono molte nuove opportunità, ma sta a noi coglierle.

In altri termini è possibile mettere al centro dell'innovazione tecnologia il cittadino che, come si sta vedendo nei più diversi contesti, appare sempre più escluso dai processi di decisione politica?

Credo che sia fondamentale: la “smart city” non si costruisce solo dall'alto. Intendiamoci, il pubblico ha di certo un ruolo da giocare. Ad esempio il sostegno alla ricerca accademica, o l'intervento in ambiti che possono apparire meno “attraenti” al capitale di rischio – come lo smaltimento dei rifiuti o la gestione delle acque. In generale però credo che i governi dovrebbero soprattutto impiegare i loro fondi per promuovere una cittadinanza attiva e per sviluppare un ecosistema di innovazione organica rivolto alla città, simile a quello che sta crescendo naturalmente in Silicon Valley. Si tratta, come si vede, più di un approccio dal basso che di schemi dall'alto verso il basso.

Un altro aspetto molto dibattuto riguarda l'utilizzazione delle tecnologie come fattore abilitante, decisivo per ridurre la polarizzazione della società, attenuare il divario tra ricchi e poveri e per superare il classico scarto tra centro e periferia. A che punto siamo su questo delicato aspetto?

Anche in questo caso si tratta di sfide aperte, che possono prendere una piega o l'altra a seconda delle scelte che riusciremo a compiere. Sono personalmente ottimista, anche se credo che una regolamentazione sia necessaria. Pensiamo all'impatto dell'intelligenza artificiale e dei processi di automazione sul mondo del lavoro. Un famoso studio dell'università di Oxford ha stimato che quasi la metà dei lavori oggi esistenti saranno resi obsoleti nei prossimi decenni. La risposta sta probabilmente nell'educazione, e in altre due parole chiave: transizione e redistribuzione.

Le élites globali possiedono i requisiti di preparazione, sensibilità etica e professionale necessari a indirizzare il prepotente sviluppo scientifico e tecnologico verso scopi coerenti con il progresso dell'uomo?

Quando parlo di “transizione” intendo capacità di saper gestire gli sconvolgimenti tecnologici odierni senza esserne travolti. Per aiutare chi ha perso un lavoro oggi a trovarne un altro domani – e per educare le nuove generazioni alle professioni del futuro. “Ridistribuzione” vuol dire invece chiedersi a chi andranno i vantaggi di questo nuovo mondo. A chi ha investito capitali? O a chi è rimasto disoccupato?

Risponda lei a questi interrogativi...

Un’idea sarebbe quella di far pagare le tasse ai robot o alle nuove intelligenze artificiali. Vuol dire semplicemente tassare il capitale e trasferire reddito a chi magari ha perso il proprio posto di lavoro. Una proposta sfortunatamente bocciata dal Parlamento Europeo qualche mese fa, ma che ha trovato un sostenitore inatteso in Bill Gates. Se sapremo gestire transizione e redistribuzione il futuro potrebbe offrirci molte opportunità. Come scriveva il grande storico americano Lewis Mumford nel secolo scorso, “il beneficio maggiore della meccanizzazione non è l’eliminazione del lavoro”, bensì la sostituzione di un lavoro meno piacevole con altro più creativo e a maggior valore aggiunto.

Tra futuristi e gondolieri

112

Sanità, traffico, reti mobili, personal communication sono tutti ambiti strategici di manifestazione dell’innovazione. Occorreranno professionalità multidisciplinari insieme a una grande capacità di visione per gestire l’elevato grado di complessità che caratterizza la rete dei sistemi ad ogni livello. Lei si muove da una parte all’altra dell’Oceano: l’Italia sul terreno della qualità professionale, delle competenze e della competitività in che posizione si colloca?

Credo che l’Italia sia un Paese che – come ha scritto il mio amico Giuliano da Empoli – si divide tra “futuristi e gondolieri”: tra chi vorrebbe buttar via tutto per lanciarsi nel domani e chi invece si aggrappa al passato. Per innovare veramente invece è necessario partire dal presente e migliorarlo. Si tratta di quell’atteggiamento già delineato da Italo Calvino. Torno a citare il grande scrittore ricordando un passaggio finale delle *Città invisibili*: un modo di procedere “rischioso esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all’inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio”. In modo più specifico, se parliamo di qualità professionale, la situazione nelle nostre università è un po’ a macchia di leopardo e cambia molto anche solo da un dipartimento all’altro. Detto questo, mi sembra che i Politecnici di Torino e Milano mantengano sempre un alto profilo: è da lì che provengono molte delle persone che lavorano con noi a Torino, Boston e Singapore. Ma per fortuna si trovano eccellenze un po’ ovunque nel Paese.

Credevamo, sulla scorta dell’insegnamento di antropologi come Marc Augé, che l’unica realtà fosse quella dei “non-luoghi”. Invece Lei ci ricorda che i bit non hanno cancellato la distanza e hanno ridato significato ai luoghi. È in questa riemersione di uno spazio pubblico partecipato, segnato non dall’omologazione ma dalla differenza antropologica e urbana che si può realizzare il “diritto alla città” auspicato da Henri Lefebvre?

È vero, negli anni Novanta si credeva anche che Internet avrebbe cancellato lo spazio fisico. Non è stato affatto così. Il diritto alla città così come proposto da Lefebvre è una chiara ispirazione, ma sarebbe semplicistico negare che come progettisti agiamo in un contesto socio-economico del tutto diverso e molto più complesso rispetto ad allora.

Hakerare la città, il saggio si conclude così. È un auspicio, una provocazione, la ricerca di un nuovo soggetto politico che possa aiutarci a diventare autentici “costruttori di futuro”?

È un invito all’azione e alla discussione collettiva: in linea con il principio di *Futurecraft* di cui abbiamo parlato prima!

il demone dell'esattezza: padiglione sostenibile o teatro di verzura 4.0?

silvia cattiodoro

113

Noi siamo l'elemento umano nella macchina
e siamo liberi sotto alle nuvole.

LORENZO CHERUBINI

Durante la Milano Design Week 2018 in piazza Duomo davanti a Palazzo Reale, è apparso un singolare giardino di 500 mq racchiuso in un padiglione vetrato alto 5 metri che il Salone del Mobile ha commissionato allo studio internazionale di design e innovazione Carlo Ratti Associati.

“Living Nature. La natura dell’abitare” prometteva ai visitatori un’immersione micro-climatica senza precedenti tramite la quale in 10 minuti si sarebbero potute attraversare le quattro stagioni, nonostante i 27° che già si iniziavano a soffrire in città nella seconda metà di aprile. Si trattava non di un semplice giardino d’inverno, come poteva sembrare a prima vista, né un giardino botanico dove esemplari di betulla dell’Himalaya erano messi a dimora a poca distanza dalla Dicksonia, una famosa specie di felce australiana. Ratti, insieme alla scenografa Barbara Römer e al *landscape designer* Patrick Bank, ha realizzato un vero e proprio esperimento in vitro in cui l’obiettivo era dimostrare che il consumo di energia può tendere allo zero. “Grazie a un’innovativa gestione dei flussi energetici e al controllo del microclima urbano, il progetto suggerisce anche una diversa prospettiva su come affrontare i temi della sostenibilità ambientale e del cambiamento climatico, portando anche nel cuore di Milano uno spazio nel quale soddisfare il nostro istintivo amore per la natura”¹. Il biologo di Harvard Edward O. Wilson nel 2002 aveva chiamato questo istinto umano “biofilia”, mutuando un termine coniato da Erich Fromm per descrivere una tendenza psicologica. La posizione delle quattro stagioni all’interno del padiglione e il suo involucro – con caratteristiche di trasparenza e resistenza localizzata al passaggio del calore – erano stati studiati per poter riprodurre le condizioni di irraggiamento caratterizzanti il periodo dell’anno corrispondente; la copertura, dotata di una membrana responsiva e di pannelli fotovoltaici ispirati alla fotosintesi clorofilliana, contribuiva a fornire l’energia necessaria a controllare i vari microclimi; oltre a ciò, gli accumulatori permettevano al sistema di utilizzare il calore generato durante la fase di raffreddamento dell’area invernale per riscaldare l’ambiente estivo. La coesistenza delle quattro stagioni mirava principalmente, quindi, ad alimentare un dibattito sul progetto sostenibile nello spazio urbano, provando a ribaltare la novecentesca conquista della città nei confronti della natura. E non stupisce che Milano abbia ospitato questa installazione, date le recenti attenzioni dedicate sia alla relazione tra uomo e ambiente naturale, sia tra paesaggio urbano e spazi domestici nelle contaminazioni tra natura e architettura realizzate.

Mi chiedo però quanti tra coloro che hanno potuto visitare “Living Nature” si siano realmente resi conto di ciò che il padiglione tentava di dimostrare e quanti invece si siano fatti semplicemente affascinare da colori e accostamenti degni delle migliori campagne pubblicitarie, da un luogo perfetto dove ambientare l’ultimo *selfie* da postare in rete per ottenere *like* o cuoricini sui *social media*.

Anni fa, quando ancora ero una studentessa e di Instagram non c’era traccia, partecipai alle riprese di un film a Venezia. Scena di vita quotidiana



Carlo Ratti Associati, Living Nature.
La natura dell'abitare, 2018.

alla fine della Seconda Guerra mondiale con passaggio di gente davanti ai due protagonisti che si incontrano sotto un tiepido sole invernale: era fine maggio e noi comparse boccheggiavamo dentro a maglioni e cappelli di lana in un set ingombro di attrezzi e di bottigliette d'acqua. Ma nell'inquadratura consegnata alla pellicola sarebbe rimasto un piccolo triangolo di quel mondo così caoticamente occupato, che avrebbe raccontato una storia molto diversa dalla verità vissuta in quell'assolato pomeriggio. "Living Nature" mi ha restituito la stessa agrodolce sensazione straniante, lontana dal "bisogno di favola" di cui parlava Gio Ponti negli anni Sessanta: la sua idea visionaria di *buon abitare* faceva degli abitanti i personaggi di una scena architettata nel teatro del mondo. E si sa – fatta eccezione per pochi meravigliosi illuminati come Fellini o Greenaway – teatro e cinema sono mezzi di comunicazione diversi con codici rappresentativi lontani. Dove uno instaura un rapporto corale con il pubblico, l'altro punta sull'individuale; dove uno disegna spazi onirici ed evocativi, l'altro dà la terra a suoi personaggi partendo da una veridicità acquisita, dove nel primo il mondo termina col muro di fondo del palcoscenico, nel secondo fuori dall'inquadratura ci può essere tutto e il suo contrario.

D'altra parte, sentendo le sue interviste e leggendo i suoi scritti si può evincere che l'intenzione di Ratti sia tutt'altro che poetica: il suo interesse principale è di esprimere i possibili sviluppi di ricerche tecnologiche basate sul rilevamento percettivo (da lui definite *sensing*) e sulle possibilità di scatenare attraverso quest'ultimo una serie di reazioni controllate (*actuating*). Così come negli ultimi vent'anni il digitale è diventato parte integrante delle vite di tutti, è molto probabile che fra altri venti daremo per scontate le possibilità di scegliere la temperatura della bolla termica personale che ci seguirà negli spostamenti o il grado di luminosità intorno alla nostra postazione di lavoro, proprio come Carlo Ratti sta dimostrando con i suoi progetti. La casa non sarà più una *machine à habiter*, ma piuttosto un computer abitato dove l'uomo al centro di tutto potrà esercitare la propria superiorità su oggetti, architettura ed elementi naturali. Però la componente umana, essendo una variabile estremamente mobile come dice lo stesso Ratti, rende molto difficile fare previsioni attendibili per il futuro.

Negli anni Sessanta Ernesto Nathan Rogers parlava della "cosiddetta 'casa-thermos' in cui la qualità dell'abitare si risolveva nel mantenimento della temperatura a livelli ottimali e costanti" e dimostrava come una concezione esclusivamente funzionalista fosse sinonimo di "una spietata indifferenza per le più elementari esigenze del vivere comune"². La tecnica è solo una porzione del progetto architettonico, il quale necessita anche dell'elemento "poetico" per divenire vivibile: diversamente dalla sineddoche nell'ambito linguistico delle figure retoriche, in architettura una sola parte non potrà mai essere rappresentativa per il tutto.

Ho visto spesso progetti artistici che hanno in qualche modo provato a inglobare in forma simbolica la Natura all'interno dell'architettura: mi piace ricordare, tra i tanti, l'allestimento di Gabetti & Isola³ per la mostra dei loro progetti a Vicenza nel 1996 che trasformò il Salone della Basilica Palladiana in una foresta onirica e artificiale. Alberi stilizzati innalzati su basamenti di mattoni, con il fusto geometrico ed eteree fronde metalliche segnavano i confini dei recinti entro cui erano esposti i progetti, rendevano misurabile l'immenso spazio palladiano e, contemporaneamente, attraverso forme architettate che alludevano alla naturalità senza ripeterla pedissequamente, contribuivano a sollecitare la fantasia dei visitatori.

Se il fine ultimo è, invece, la proposta di soluzioni sostenibili, realmente applicabili, come è stato detto più volte, il rischio di "Living Nature" è di essere stato un semplice esercizio di stile. Far convivere le quattro stagioni in una scatola trasparente, far sbocciare i fiori di ciliegio giapponese e contemporaneamente osservare il *foliage* del melo Rudolph in uno dei salotti urbani più prestigiosi d'Italia è creare una piccola *boîte à rêves*, un teatrino chiuso ma visibile a chiunque, dove sul palco gli attori sono la Natura e l'Architettura con l'uomo a fare da comparsa in uno spazio che dovrebbe vederlo attore. Un effimero in scatola che mira a stupire il visitatore – a cui peraltro è permesso l'accesso per un tempo estremamente ridotto e in numero ristretto in modo da non "turbare" il funzionamento dei microclimi indotti – suscita, *mutatis mutandis*, le medesime impressioni di un cambio a vista di una scenografia barocca. A ben guardare, il padiglione di Ratti ricorda un teatro di verzura barocco in cui la naturalità delle piante è forzata in forme architettoniche – nel Seicento tramite l'arte topiaria, oggi con la tecnologia 4.0 – per motivi estetici più che realmente funzionali. E solo in

questo senso è comprensibile l'accesso dei visitatori in un set che potrebbe essere osservato dall'esterno: infatti, accettato che il mezzo di comunicazione sia la piattaforma *social* in cui ognuno di noi è protagonista, risulta altrettanto giustificabile che un teatro di verzura del XXI secolo non possa essere vincolato alla sola fruizione visiva in una tradizionale linea prospettica osservatore-attore. Resta il fatto che nel padiglione in piazza Duomo non appariva nessuna ricerca di una forma architettonica da realizzare attraverso l'uso della materia verde – processo tipico nei teatri di verzura che usavano siepi, cespugli e manti erbosi per comporre quinte, palcoscenico ed elementi di scena – ma piuttosto il rilievo veniva dato all'oggetto che si dichiarava complementare allo spazio naturale in cui era sistemato.

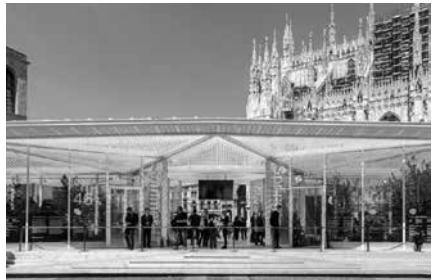
A questo punto sembra necessario farsi qualche domanda in più sul senso percepito di tutta l'operazione. La dimensione allestitiva propria dell'effimero per sua caratteristica dura un tempo infinitesimale, mentre Ratti in quel contenitore trasparente cerca di condensare proprio il Tempo sotto la sua forma più visibile: lo scorrere. Non sarebbe, dunque, bastata una rappresentazione della Natura, al posto dell'elemento vivo, per ottenere lo stesso effetto? Inoltre, ha senso – e se sì, quale – confinare la Natura in spazi chiusi che dovrebbero essere i nostri soggiorni, le nostre cucine, le nostre camere da letto, inserendovi oggetti di design dall'*appeal* riconosciuto?

Un ecosistema è un organismo complesso formato da flora, fauna e batteri che si relazionano e trasformano i prodotti uno dell'altro: questo è il motivo pratico per cui non possiamo immaginare all'interno delle nostre case mandorli in fiore senza accettare anche le api impollinatrici, a meno di non rendere con una forzatura crudele l'elemento naturale sterile. Analogamente una *chaise longue* accostata a un tavolino da lettura e a una lampada, per quanto del miglior design in commercio, adagiati in un prato all'ombra di un albero non saranno mai un ambiente di soggiorno, se non negli scatti fotografici delle aziende di complementi d'arredo.

Abitare, soprattutto per la civiltà occidentale, è sempre stato ripararsi dalla Natura – magari potendola osservare ma restandone protetti – è un difendersi in una lotta che l'uomo riconosce come impari. La capanna primitiva divenuta da Laugier in poi “modello di un canone fittizio e reale insieme, cioè punto d'incontro d'arte e natura frutto di realtà e immaginazione produttiva fuse in un atto originario”⁴ nasce proprio con queste prerogative. Il filosofo Henry Thoreau descrivendo la sua esperienza nei boschi si spinge a dire che la capanna dove visse per due anni era una “specie di cristallizzazione intorno al mio corpo”, una sorta di guscio che permette di sentire ogni soffio di vento tanto che “non occorreva che uscissi dalla porta, per prendere aria, poiché l'atmosfera all'intorno non aveva perso nulla della sua freschezza”⁵. Del resto, volendoci riferire ai maestri dell'architettura del Novecento, Mies van der Rohe costruisce casa Farnsworth sollevata dal terreno proprio per evitare le alluvioni del fiume Fox, separando con cura ciò che è architettura da ciò che è natura (benché non sia interdetta l'osservazione di una dall'altra). Altrettanto fa Le Corbusier nel Cabanon, piccolo scrigno di poesia privo di luce e acqua – più *cabanne* che *machine* – in cui colui che l'abitava poteva essere a proprio agio nella natura avendola appena fuori dall'uscio, senza doverla portare dentro casa⁶.

La storia recente è costellata di disastri nati dalla volontà di ingabbiare la natura e di cercarne il controllo trasformandola in una sorta di set cinematografico, ma incomprensibilmente questa sembra l'ultima sfida per molti studi di architettura e per alcune tra le maggiori compagnie tecnologiche come Amazon, Facebook, Apple che, sotto l'egida della sostenibilità, progettano i loro nuovi uffici immaginando interni che rimandano alle foreste tropicali⁷: quanto di questo sarà veramente sostenibile una volta trasformati i rendering in “usura quotidiana” lo potremo dire davvero solo tra qualche anno, ma ciò che possiamo già condividere è la riflessione di Luigi Prestinenza Puglisi secondo il quale “intellettualizzando il mondo, trasformandolo in un *quantum* manipolabile di informazioni, alla fine perderemo il corpo”⁸, ossia la materia che è l'ingrediente essenziale a cui il fare dell'architettura si deve riferire e, tutto sommato, è proprio quel *sensing* da cui Ratti sembra partire in ogni suo progetto.

A pochi passi da “Living Nature” nei giorni della Milano Design Week, Vajiko Chachkhiani⁹, artista georgiano attivo a Berlino, realizzava il progetto “Under the Midday Sun” per le vetrine della Rinascente: l'installazione rievoca l'inverno siberiano e la difficile condizione dell'uomo alle prese con una natura ostile, usando un approccio a metà tra il Naturalismo e il Simbolismo. Tronchi di betulla, terreno fatto di terra e ghiaccio e otto sculture in di-





Vajiko Chachkiani, *Under the Midday Sun*, installazione per le vetrine della Rinascente in occasione della Milano Design Week 2018.

sfacimento battute dal vento (che le accompagnerà verso la dissoluzione) evocano l'idea che siano gli agenti naturali e il Tempo a far svanire l'opera dell'uomo, polverizzandola: niente rimane lo stesso sotto l'effetto del loro vortice. Gli agenti naturali di Chachkiani – qui il vento, nel progetto per la Biennale 2017 l'acqua – non entrano mai in contatto con gli spettatori pur essendo ben percepibili sulla scena. Con altrettanta evidenza, nelle vetrine milanesi, sterpi e tronchi di betulla erano veri, ma secchi e morti a simboleggiare l'immobilità del tempo rispetto alla vita umana e ai suoi manufatti¹⁰. Questa riflessione su "Living Nature" è stata inevitabilmente stimolata dal confronto così ravvicinato con "Under the Midday Sun": dove Carlo Ratti cerca di dominare la Natura, Chachkiani capisce che l'uomo ne è dominato, anche quando essa appare quiescente come nell'immobile inverno russo. In realtà, ogni cosa vivente – proprio perché tale – viene sfiancata, l'uomo è indotto a consumare energia anche solo per sopravvivere, i suoi manufatti sono destinati al ritorno alla terra: la resilienza e lo spirito di adattamento sono, dunque, l'unica strada da intraprendere e forse l'unica vera difesa.

Esiste un termine nella lingua italiana per indicare tutto quello che ritrae la realtà nei tratti essenziali, e quindi in modo efficace: icastico. Chachkiani, immediato, asciutto, tagliente nelle sue opere, è icastico. Questo aggettivo rivela nella radice la parentela con la parola "rappresentativo" dal momento che εἰκάζω significa "rappresentare".

E rappresentare non è solo descrivere, è fare un passo oltre al *sensing*, fare quel volo pindarico per cogliere il *quid* che operando solo nella sfera empirica non può essere percepito. La storia delle arti oscilla continuamente tra l'attrattiva e la repulsione per questo infinito, tra l'aspettativa dell'uomo di raggiungere lo spazio e il tempo assoluti e la cognizione empirica, limitata che ne abbiamo.

Il demone dell'esattezza che induce a descrivere meticolosamente il reale a noi accessibile attrae e spaventa uomini di lettere, artisti e scienziati: può diventare una modalità di progetto, e per molti lo è stata, anche con un grande successo. Ma quando Kant postula il sentimento del Sublime come un infinito che i nostri sensi non riescono ad abbracciare capiamo che non si tratta solo del binomio *sensing-actuating*, di azioni e reazioni, ma di quell'arrestarsi "incompleti ai confini dell'indefinito"¹¹ per cui la descrizione è insufficiente all'uomo ed è necessario ricorrere all'icasticità.

In una delle sue lezioni americane Italo Calvino ci rammenta che per gli Egizi la precisione si identificava con il geroglifico di una piuma. Essa rappresentava l'unità di misura della lunghezza (33 cm) attraverso la dimensione del mattone con cui si costruiva, ma anche un preciso tono musicale del flauto. Era però la stessa piuma di cui la dea Maat si serviva per giudicare e pesare quanto di più poetico e indeterminato vi può essere: le anime degli uomini. Anima, arte e scienza si intrecciano, così, da sempre in modo che non si possa dire dell'una senza parlare anche dell'altra.

NOTE

¹ C. RATTI, *Riportare la natura in città*, "The Plan", 9/18, pp. 1-6.

² *Un modo di intendere l'antico*, conversazione tra R. Mongiardino e S. Fera, "Abitare", 330, giugno 1994, pp. 133-135.

³ Gabetti & Isola furono anche protagonisti negli anni Ottanta di un primo restauro dell'edificio della Fondazione Agnelli che Carlo Ratti ha rinnovato nel 2016, dichiarando a proposito degli spazi naturali esterni: "...anche il giardino circostante diventa uno spazio di lavoro [...] in cui le scrivanie sono il manto erboso" (C. RATTI, *Riportare la natura in città*, cit., pp. 1-6).

⁴ V. Ugo, *Laugier e la dimensione teorica dell'architettura*, Edizioni Dedalo, Bari 1990, p. 62.

⁵ H.D. THOREAU, *Walden or life in the Woods*, Thicknor and Fields, Boston 1855 (trad. it. *Walden o la vita nei boschi*, BUR, Milano 1988).

⁶ Il progetto architettonico che accoglie parzialmente e in modo controllato la natura all'interno di stanze-patio o dentro gli ambienti preposti principalmente al soggiorno è un atteggiamento architettonicamente più legato all'architettura sud-americana come si può vedere sia negli architetti originari di quell'area, per esempio Niemeyer nella Casa das Canoas a Rio de Janeiro. Se consideriamo, invece, il progetto per Casa de Vidro di Lina Bo Bardi o Villa Planchart di Gio Ponti, ossia due europei chiamati a costruire in Sudamerica, ritroviamo un approccio europeo, seppur di stampo mediterraneo, con un'alternanza di spazi interni affacciati su giardini-patio, molto ben separati gli uni dagli altri.

⁷ Un immaginario di questo genere, che creerà movimenti e riflessioni sull'ecologia e su stili di vita "alternativi", del resto, aveva già fatto fronte compatto soprattutto nell'America della società dell'opulenza ("The affluent society", come la chiamò l'economista John Kenneth Galbraith) negli anni Sessanta con la nascita di comunità come Drop

City in Colorado. I principi architettonici di Buckminster Fuller sulle cupole geodetiche a partire dai tardi anni Quaranta ebbero un'enorme diffusione mediatica in tutto il mondo attraverso pubblicazioni ed esposizioni [tra cui quella alla Triennale di Milano nel 1954] ma non andarono oltre lo *status* di strutture sperimentali per molti motivi sia economici sia anche di complessità progettuale. Nonostante ciò, Buckminster Fuller rimane un riferimento fondamentale per qualunque architetto lavori sul concetto di *Futurecraft* (cfr. C. RATTI, con M. CLAUDEL, *La città di domani*, Einaudi, Torino 2017)

⁸ L. PRESTINERI PUGLISI, *Carlo Ratti, l'ottimista*, "Architetti d' Italia", 22, disponibile al sito www.arttribune.com, novembre 2017.

⁹ Vajiko Chachkhiani (Tbilisi, 1985) nel 2017 aveva rappresentato il suo paese alla Biennale di Venezia con il progetto "Living dog among dead lions". Nella vecchia capanna in legno, trovata dall'artista nei boschi della Georgia e ricostruita all'Arsenale, completa di mobilia interna, Chachkhiani aveva inserito un sistema d'irrigazione che creava una pioggia continua all'interno dello spazio abitabile. Dai gradini posticci posizionati all'esterno delle finestre permettevano al pubblico solo di sbirciare in un interno dalla magia vagamente chagalliana, in cui l'accesso era precluso dalla situazione naturale creata. L'abitazione diventava il regno dell'elemento naturale, che al termine della Biennale aveva portato a termine il lavoro di disfacimento sul manufatto umano.

¹⁰ Nella descrizione di progetto si legge: "Un progetto sorprendente e radicale che rende tangibile come le forme sono condizionate dalla Natura" (cfr. www.rinascente.it).

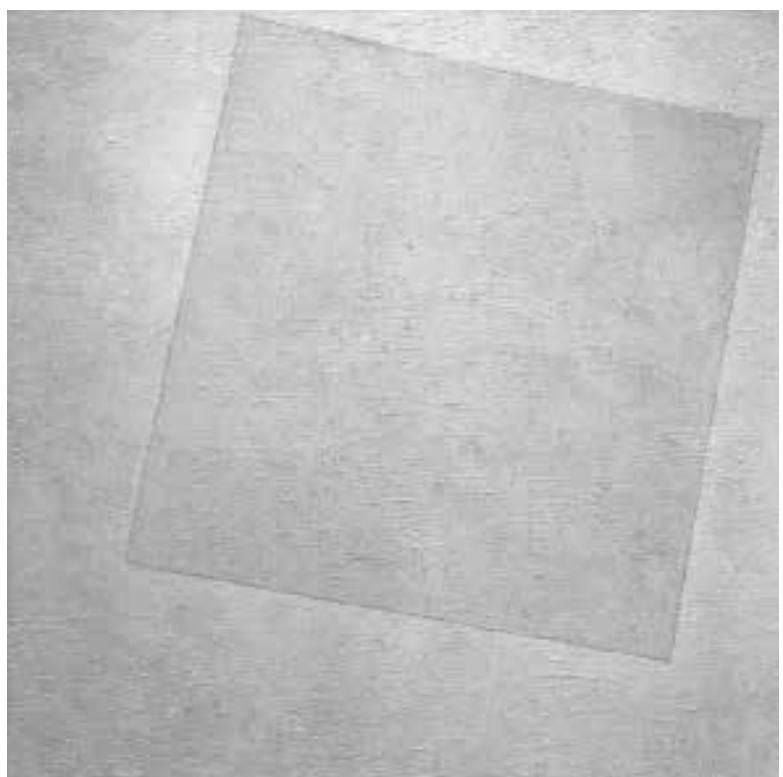
¹¹ Cfr. U. Eco, *La vertigine della lista*, Bompiani, Milano 2009.

117



Carlo Ratti Associati, Living Nature. La natura dell'abitare, 2018.

118



Kazimir Malevič, *Quadrato bianco su fondo bianco*, 1918.

soglie

a cura di
aldo peressa

Il senso di questo nome "Soglie" è racchiuso nel valore fisico, architettonico, oltre che letterario, che il termine esprime: luogo materiale, non solo punto di passaggio, àndito di entrata (ma anche di uscita) tra due àmbiti diversi. Ma pure luogo di stazione, di sosta e di induvio, quindi spazio che favorisce la riflessione su quanto vien lasciato alle spalle e quanto è atteso; e poi esordio, principio, condizione al limitare del problema che ammette il discorso in una forma parabolica, aforistica, piuttosto che sistematica. Infine, luogo di ricovero e riparo: a un'estremità del campo del cosiddetto Tappeto Santo della Moschea di Ardebil si legge: "Io non ho altro rifugio nel mondo che la tua soglia, il mio capo non ha altra protezione che la tua porta". Ma, a ben guardare c'è, forse, un'altra via d'uscita (o d'entrata).

ponti e muri

aldo peressa

119

Se parliamo di *relazioni* ci troviamo, fin dal primo approfondimento del termine, di fronte a un'assoluta ambiguità, secondo la quale convivono nella stessa misura due condizioni contrastanti.

Relazione si compone di *re+ferre* (*re+latus*). *Re* è un prefisso che istituisce, da un lato una ripetizione, una duplicazione, dall'altro un porsi di fronte, un ritorno a una fase anteriore e quindi un'azione di contrasto. *Ferre* è l'atto del portare, del produrre, quindi *referre* comporta o una stasi o un movimento all'indietro, un atto ripetuto in senso contrario. Ma relazione implica insieme un rapporto, una corrispondenza, un nesso tra due entità distinte. Quindi *relazione* esprime contemporaneamente separazione e unione, divisione e legame.

L'inconfondibilità di questa oscillazione tra affermazione e negazione, racchiusa nel concetto di relazione, è ben presente fin dalla filosofia antica in Aristotele, che afferma:

Tutte le cose si definiscono secondo la relazione [*τα πρός την*] con i loro contrari, come il servo è definito servo sulla base del padrone ed il padrone è definito padrone sulla base del servo, ed il doppio è definito doppio sulla base della metà e il mezzo sulla base del doppio e ciò che è meglio è detto migliore sulla base di una cosa peggiore, e similmente anche per le altre realtà.¹

E questa condizione contraddittoria e oppositiva è ancor più evidente quando si consideri che sia l'elemento di separazione che il legame si intromettano, si frappongono comunque tra i due fattori relati come *elementi terzi*, come individui autonomi dotati di una propria specificità.

In sostanza, ogni relazione è un fatto *mediato*, è un agire che necessita di un *medium*, di un mezzo, di un ulteriore fattore mediano che si dispone come elemento imprescindibile da cui, appunto, dipende la sussistenza del rapporto.

Perciò la questione è la seguente: è dall'esistenza di un elemento intermedio che trovano giustificazione e identità i due fattori messi in relazione (l'elemento mediano genera relazione), ovvero sono i fattori relati (per la loro natura, disposizione, fisionomia) a postulare una relazione, a implicare la presenza, quindi la produzione di un *medium*?

E, insieme, l'identificazione del mezzo come fattore di unione o, viceversa, di separazione, proprio nel momento in cui trova una qualche materializzazione fisica (architettonica, nel nostro caso) denota tutta l'ambiguità che il concetto di relazione trascina con sé.

1. *Ponti*. Naturalmente a noi interessa in modo prevalente il mezzo come *fatto fisico*, materiale, ci interessa il mezzo come elemento formalizzato, identificato come *casa costruita*, edificata.

Heidegger, nel suo saggio *Costruire abitare pensare*² si pone questa domanda: "Che cos'è una cosa costruita?" E per rendere esplicita questa riflessione prende come esempio *il ponte*. E dice che il ponte non solo collega due rive già esistenti, ma che è proprio il collegamento del ponte che fa sì

che le due rive appaiano come tali. Ma unendo le rive, il ponte le oppone: "L'una riva si distacca e si contrappone all'altra in virtù del ponte". Diversamente le due rive "costeggiano semplicemente il fiume come indifferenziati bordi di terra ferma".

La condizione secondo la quale l'esistenza del ponte trasforma *indifferenziati bordi di terra* in rive e le rive in sponde e le sponde – nei loro punti d'imposta – in spalle che sorreggono il carico da sopportare è, nel suo totale antinaturalismo, tutt'uno con la sua precarietà artificiale.

Non a caso, nel suo racconto breve *Die Brücke*, Franz Kafka presenta una completa antropomorfizzazione del ponte giungendo a identificarsi con esso, corpo umano sospeso sull'abisso e destinato inevitabilmente a precipitarvi.

Ero rigido e freddo, ero un ponte, stavo sopra un abisso. Di qua avevo le punte dei piedi, di là avevo confitto le mani, e mi tenevo rabbiosamente aggrappato all'argilla friabile... Così me ne stavo e aspettavo. Dovevo aspettare. Un ponte, una volta costruito, non può cessare di essere ponte senza precipitare.³

Per parte sua, Georg Simmel, in un saggio pubblicato nel 1909 con il titolo *Brücke und Tür* (Ponte e porta)⁴, osserva che "soltanto l'essere umano di fronte alla natura possiede la capacità di unire e di dividere" e identifica questa capacità, per un verso, nella struttura e nel fine del ponte: "Per noi esseri umani, e soltanto per noi, le sponde del fiume non sono semplicemente esterne, ma anche 'separate'; e questo concetto di separazione non avrebbe alcun significato se non le avessimo prima collegate nei nostri pensieri rivolti a un fine, nei nostri bisogni e nella nostra fantasia".

L'idea che il ponte costituisca un fattore di unione di entità separate, un fattore di relazione di parti disgiunte è solo la constatazione di un'immanenza, poiché è solo la pratica dell'uomo, la tensione a un fine, la necessità e urgenza di soddisfare i propri bisogni, l'assecondare la propria visionarietà a dar senso materiale a un'entità, peraltro precaria, artificiale, destinata ontologicamente a venir meno, lasciando così le sponde del fiume (o altro) di nuovo esterne, separate, indifferenti.

2. *Muri*. Per altro verso il tema della relazione è stato già affrontato nel numero 11 di "Anfione e Zeto", in occasione della pubblicazione di alcuni lavori di Gae Aulenti relativi a musei e mostre temporanee. E sono trascorsi 23 anni. Allora ne scrivemmo con l'amico Leonardo Rampazzi e anche in quella circostanza – dopo una vivace discussione – decidemmo di identificare formalmente il tema della relazione in un fatto fisico, materiale, architettonico per eccellenza, e lo facemmo nel *muro*, che chiamammo *muro di relazione*. E così scrivevamo:

Per parlare di relazione e, più che per suggerire una sorta di fenomenologia applicata della relazione in architettura, per cogliere – dei suoi molteplici modi d'essere – alcune prerogative originarie e, perciò, fondative, ci sembrano utili alcune osservazioni su un elemento primario dell'architettura – il *muro* –, misurandosi col quale la nozione di relazione perde, a nostro parere, il carattere prescrittivo e un poco caricaturale del dato da cui occorre senz'altro partire o cui è inevitabile conformarsi nella progettazione, pena la perdita di identità e comunque l'atopia dei risultati architettonici. (Sintetizza, d'altronde – il muro –, sul piano tecnico, l'atto stesso del fare architettura e quindi del *formare luoghi*: ossia quello del *murare*).⁵

Il paradosso apparente di questa scelta sta ovviamente nel fatto che nel concetto di muro è presente in prima evidenza il connotato di *esclusione* (e non necessariamente di legame, o di connessione ecc. anche se tuttavia postulato e mai perfetto): ma il fare architettura comporta, per sua propria natura, un procedimento di selezione, di negazione-rinuncia, di scelta: tanto più chiaro sarà perciò il sistema di esclusioni sul quale esso si fonda, tanto più chiare ed efficaci saranno le relazioni (reali o virtuali) che si instaureranno tra gli elementi in gioco, e questo proprio date le specifiche condizioni materiali.

Ma parlare di relazione e parlarne nell'ambito del progetto di architettura significa introdurre la nozione di luogo, da un lato, e di memoria dall'altro, poiché i dati con cui l'opera ha a che fare, le relazioni che instaura con il contesto sono materiali e astratte insieme, prossime e lontanissime (quando non retoriche e letterarie), o quando non sia proprio il contesto a dover essere postulato (e formato) nella sua relazione con l'opera.

Ecco allora che la nozione di relazione trova utile concretezza nel muro architettonico, proprio per il suo carattere fondativo, di elemento che, prendendo luogo, segnala le identità e istituisce le differenze, postula un ordine e introduce l'universo delle molteplici grandezze di riferimento.



121



Viadotto Polcevera, Genova.

Muro tra Messico e Stati Uniti, Tijuana.

Così nello scritto di apertura di *Otras Inquisiciones* – La Muraglia e i libri –, J.L. Borges ricorda la vicenda del Primo Imperatore di Cina, Shih Huang Ti, che ordinò insieme la distruzione di tutti i libri (e con essi la rescissione della memoria, l'abolizione della storia) e l'edificazione della Grande Muraglia (ovvero la conformazione di un orbe chiuso, impenetrabile, destinato a spezzare le relazioni, a scongiurare la morte), e così – per inciso – commenta: “Recingere un orto o un giardino è cosa comune; non così, recingere un impero”⁶. Mettendo in tal modo in luce una dolorosa ovvia: il fatto, cioè, che gli spazi dell'epica si siano inesorabilmente ridotti a vantaggio della progressiva estensione di quelli della commedia e del melodramma.

Infatti, pur ammettendo tecnicamente che recintare un impero non sia una bagattella (se non altro per ragioni strettamente quantitative e, quindi, politiche), possiamo rilevare come il dispotismo dei confini tenda piuttosto a trasferirsi dagli spazi della geografia a quelli del linguaggio e della sua trasmissione.

E questa lacuna, questa insensata sproporzione, questa crudele inutilità ben comprende ancora Franz Kafka quando, entrando peculiarmente nel merito dei modi e delle circostanze della sua edificazione, ne ipotizza una costruzione per parti che, anche se in sé concluse, o per ragioni giurisdizionali o organizzative o retoriche non portano mai alla conclusione dell'opera e ne pregiudicano lo scopo della sua stessa concezione:

La muraglia [...] fu progettata a scopo di protezione contro i popoli del nord. Ma come può proteggere un muro che non è un tutto continuo? Un muro simile non soltanto è poco atto a proteggere, ma la costruzione stessa è costantemente in pericolo. [...E poi] nessun popolo del nord ci può minacciare laggiù. Noi leggiamo di loro nei vecchi libri, le crudeltà che essi commettono ci fanno trarre profondi sospiri [...]. Nei quadri realistici dei pittori noi vediamo quei visi di dannati, e ceffi spalancati, le mascelle dai denti aguzzi, gli stretti occhi obliqui [...]. Ma altro non sappiamo di questi abitanti del nord. Non li abbiamo mai visti, e se ce ne restiamo nel nostro villaggio non li vedremo mai [...]: troppo vasto è il nostro paese [...], durante la loro corsa essi certo si smarrirebbero, si perderebbero nell'aria.⁷

Ecco come, seppur per via di paradosso, viene messa in discussione e smentita l'illusione che il muro possa comunque svolgere una funzione di chiusura, di esclusione, in una parola di isolamento dell'unicità, senza contemporaneamente, per varie vie, riflettere l'urgenza della relazione e rilanciare al di qua di sé la minaccia dell'analogia e delle similitudini.

Quindi, se relazione è ogni rapporto che collega due contenuti (di pensiero, materiali, letterari, fisici ecc.), in architettura la relazione – per essere data – ha bisogno, oltre che di sostanza, di attributi; accade, per la relazione in architettura, qualcosa di opposto a quanto accade nella teologia medievale: teologia negativa in quanto, sottraendosi alla definizione di Dio, lo sottrae alla relazione con i suoi attributi, così da non determinarlo o condizionarlo, privandolo con ciò del carattere di assolutezza.

Perciò il muro architettonico può svolgere il ruolo di elemento intermedio tra sostanza e attributo, tra causa ed effetto, un ruolo di reciprocità, poiché proprio nel concetto di relazione è presente un'idea di tensione verso qualcosa, l'idea di un tendere per racchiudere, un includere per escludere, un eleggere, scegliere, raccogliere: ovvero un movimento – come abbiamo detto – che si riflette all'indietro, così che gli elementi di tale riflessione si separano e si riunificano, grazie ai modi e alle tecniche messe in campo.

Il muro è, quindi, anche uno schermo: Barthes, ad esempio, parla della sua “complessa magia”, in quanto esso “è insieme ostacolo e sostegno, schermo che occulta e riceve, spazio che arresta e si proietta”⁸, cogliendone così la natura ambivalente per i ruoli antitetici che può svolgere, nel medesimo tempo, appunto, di inclusione e di esclusione.

3. Mi trovo – ormai da qualche tempo – confinato in questa casa, che tuttavia non è una casa, direi piuttosto un osservatorio. È un osservatorio per un insieme di ragioni che la fanno essere più simile a un osservatorio che a una casa di abitazione. Il fatto di esser isolata in mezzo alla campagna, innanzitutto, poi il suo felice insediarsi lungo il corso del fiume, quindi l'essere disposta secondo un orientamento propizio: l'asse principale su cui si regge l'intera costruzione coincide con l'allineamento del sole nascente nel solstizio d'estate; al suo sorgere, il 21 giugno, il sole penetra con precisione all'interno del circuito costituito dai fabbricati disposti a recinto e illumina interamente la grande parete in legno, fatta di ingrigiti listelli di larice russo che si risveglia e imbiidisce alla luce del sole; infine la sua morfologia a corte – perciò, in un certo senso, ecumenica – sulla quale affacciano i vari corpi di fabbrica dell'intero complesso. Ma la ragione principale, funzionale,

Corte interna del Mulino di Terenzano, Udine
(foto di M. Failutti).

che fa della casa un osservatorio è la vetrata del Corpo A. Il Corpo A, basso, a un solo piano, è la mia stazione. È esposto verso la corte attraverso una grande vetrata. La vetrata è continua, a tutta altezza, estesa a tutto il piano terra e forma in tal modo un nastro trasparente che permette di vedere ed essere visti. Ma non direttamente, perché la vetrata fa sì che un interno affacci su un esterno (la corte) che, tuttavia, a sua volta è un interno rispetto al mondo reale che possiamo considerare a sua volta un esterno. Ma nessuno passa qui davanti. O meglio, anche se passa non vede e, allo stesso tempo, non è veduto. Perché al di là della vetrata c'è la corte e al di là della corte c'è un muro. E chi passa, passa oltre il muro. Quindi l'ampia prospettiva e visibilità concesse dalla vetrata si infrangono infine contro un muro, poiché la vetrata affaccia al di là della corte su un muro cieco e ininterrotto, oltre il quale c'è la vita, ci può essere la vita. Quindi chi sta, come me, all'interno della casa può percepire o intuire la presenza della vita, oltre la corte, al di là del muro. Può avvertirne il risuonare, in certe condizioni – quando il sole è basso – vederne le ombre portate, ombre di viventi, si presume. Ma di che vita si tratta? Di che verità si tratta?⁹.

NOTE

- ¹ ARISTOTELE, *Metafisica*, Laterza, Roma-Bari 1982.
- ² M. HEIDEGGER, *Costruire, abitare, pensare*, Mursia, Milano 1976.
- ³ F. KAFKA, *Il ponte*, in *Io.*, *Racconti*, Mondadori, Milano 1981.
- ⁴ G. SIMMEL, *Ponte e porta. Saggi di estetica*, il Mulino, Bologna 2011.
- ⁵ A. PERESSA, L. RAMPAZZI, *Il muro di relazione*, "Anfione e Zeto", 11, 1995.
- ⁶ J.L. BORGES, *Altre inquisizioni*, Feltrinelli, Milano 1973.
- ⁷ F. KAFKA, *La costruzione della muraglia cinese*, in *Io.*, *Racconti*, cit.
- ⁸ R. BARTHES, *Scritti sul cinema*, Einaudi, Torino 1975.
- ⁹ A PERESSA, *La visita*, inedito 2018.

123



un'apertura nel muro

paola veronica dell'aire

124



José Antonio Coderch, Edificio Girasol, Madrid, 1964. Pianta del Piano tipo degli appartamenti (© FAmagazine 35/2016).

José Antonio Coderch, Edificio Girasol, Madrid, 1964. Esterno
([© http://www.ksuforumonthecity.com/2012/itinerary-project/edificio-girasol/](http://www.ksuforumonthecity.com/2012/itinerary-project/edificio-girasol/)).

Fuori è sempre dentro.¹

L'architettura degli interni non esiste. È una provocazione, naturalmente. È infatti più corretto dire che la definizione "architettura degli interni" risulta tautologica. La notoria citazione d'abbrivio ne evidenzia il paradosso. Ciò che Le Corbusier intende rimarcare è che anche le strade, le piazze, gli slarghi, le aree di risulta, le superfici libere, i vuoti "non hanno altra possibilità di essere letti se non come facenti parte di un interno, il nostro vissuto"². Si tratta di una nozione che trascende la dimensione fisica delle cose, che va oltre il loro aspetto, oltre la loro posizione. Il "nostro vissuto" non tende a dividere l'architettura in ambiti alternativi, non si preoccupa di erigere confini e diffida, soprattutto, delle distinzioni disciplinari, utili solo all'organizzazione del lavoro progettuale, ma ineluttabilmente dannose nei confronti dell'umano bisogno di "spaziare", per dirla con Merleau Ponty, ossia di farsi spazio, di "vagare" liberamente, di percepire ovunque uno stato di accogliente immersione³. Non prevale dunque, nel nostro "stare", l'intento di stabilire un "di qua" e un "di là", quanto il desiderio di sentirsi comunque "dentro", all'interno di un unico capace recipiente: dentro l'architettura, appunto, nel suo alveo e basta.

Il mondo intero, del resto, non solo quello antropizzato e "architettato", rappresenta il nostro luogo "contenente". Lo è poiché vi registriamo la nostra presenza, ma lo è, soprattutto, nella misura in cui vi riconosciamo la nostra appartenenza. Non è, infatti, solo l'oggettivo invaso nel quale materialmente ci troviamo, non solo il terreno ove posiamo i piedi, non il perimetro nel quale ci muoviamo; è lo spazio della nostra soggettiva esistenza, quello di cui facciamo personale esperienza, quello che sentiamo come "nostro". È lo spazio che innanzi a noi si apre per richiudersi solo al nostro passaggio, alle nostre spalle.

Ragionando in tal modo, parleremmo allora, più che di "architettura degli interni", di "internità" dell'architettura. Ed è cosa diversa. È una qualità che ogni luogo può possedere, qualora se ne privilegi il carattere di "contorno di vita". Perseguire, progettualmente, l'internità dello spazio è un modo di rapportarsi all'umanità che lo abita, è un modo per mitigare la scientificità che attraversa la concezione costruttiva, per decantarne l'oggettività tecnica e funzionale, onde avvicinarla, con generosità, alla pluralità delle necessità, dei desideri, delle visioni soggettive. L'internità è dunque anche indulgenza. Curare l'internità dello spazio è un modo di rapportarsi con universi, modi, stili di vita spesso segreti, nei confronti dei quali, poco può l'atto progettuale formatosi al suo esterno; poco può la perizia dell'"addetto ai lavori", la sua conoscenza, la sua cultura. L'internità è qualità che si consegue osservando dal "dientro", abbracciando le volontà, le passioni e le emozioni di chi "abita". Significa compiere, sul piano volitivo, decisionale e prescrittivo del progetto, un passo indietro, utile ad accogliere la scaturigine che muove dal cuore e dalla mente del "privato", per tradurla in spazio "proprio", spazio desiderato. E ciò non rappresenta affatto una rinuncia progettuale, non un deporre le armi a vantaggio della disunità e del relativismo. Tutt'altro.

La privatezza non invalida la forza della visione. Non ne indebolisce gli assunti. Essa genera, piuttosto, una curiosità virtuosa, di fronte alla quale il progetto comunemente inteso abbassa il proprio livello di guardia, per aprirsi, per incrementare le proprie possibilità. L'internità è inclusività. È lo spazio popolato da oggetti "d'affezione" scelti dal gusto personale e composti alla maniera dell'utente, come nei traboccati palinsesti di arredi, cimeli, opere d'arte delle case dei collezionisti di un tempo, oppure è lo spazio immenso ma totalmente vuoto di una scatola muraria pronta a "riempirsi di tutti i sogni umani"⁴, è l'ambiente soggettivo, saturo e ricolmo di "cose mie", oppure quello nudo e spartano, aperto a ogni singolare appropriazione. È la Casa Museo di John Soane o, altrimenti, la Boîte à Miracles di Le Corbusier⁵.

Un mondo a parte? Un tempo, dell'esterno e dell'interno, se ne potevano stigmatizzare, oltre alle diverse dislocazioni, anche e soprattutto le rispettive categorie interventuali: l'una il complemento dell'altra, la costruzione, da un lato, e, dall'altro, "[...] le relazioni che intercorrono tra questa e la *menuiserie* [...]", come nelle parole di Jacques François Blondel, nel suo *Cours d'Architecture ou Traité de la Décoration, Distribution et Construction des Bâtiments*, del 1772, tese a segnare lo spartiacque tra due precisi domini disciplinari. Per Blondel, circostanziare il campo di esercizio progettuale degli "interni", significava stabilire con chiarezza il suo grado di autonomia e/o d'intreccio e relazione con l'architettura nel suo insieme. Si interrogava, il teorico francese, sul peso esercitato dalla definizione dell'interno abitativo, nel campo della composizione architettonica. E ne esortava l'approfondimento quale dovuto compito dell'architetto, legittimamente, in certa misura, la presa in consegna come momento di applicazione del dettaglio, dell'arredo, del rivestimento, dell'involucro, di tutto ciò che in una parola, si riassumeva nella *menuiserie*: una sorta di "mondo parallelo"⁶, da far scorrere accanto alla *mâçonnerie*, allo scopo di avvicinarla all'uomo. Riconosceva quindi, alla decorazione, una probità umanistica che ne autorizzava l'esercizio a sé, pur mettendo in guardia lettori e allievi, dal farne un uso avulso, svincolato dall'intero manufatto architettonico.

Ora, tra fine Ottocento e inizio Novecento, il tema della coincidenza tra definizione delle parti interne alla costruzione e decorazione, e del loro muoversi in un terreno specifico, è questione assai dibattuta, in Francia soprattutto, ma non solo. Si va dalla Secessione viennese all'Art Nouveau, dal Kunstwollen di Alois Riegel al principio del rivestimento nella trattazione di Adolf Loos, dal Movimento delle Arts and Craft alla Société des artistes décorateurs e oltre ancora.

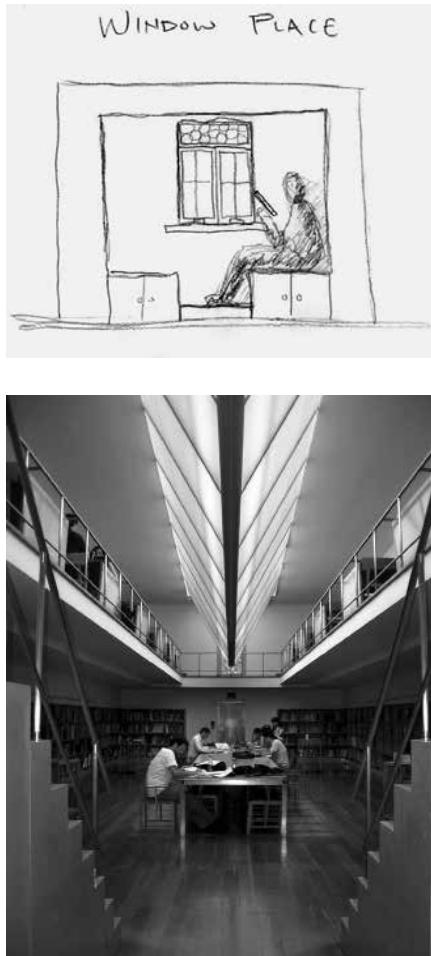
Un tramonto tuttavia si annuncia sul fecondo scenario: il progetto dell'interno architettonico stipula una critica alleanza con le parti bidimensionali dello spazio. La tridimensionalità che accoglie la vita rischia di rimanerne schiacciata. Mentre i revivalismi imperversano. Tra abilità "di superficie" e capacità di strutturazione spaziale si crea un baratro. Entra in scena il Movimento Moderno. Adolf Loos si era già pronunciato nel dire che "non si può costruire una casa con i tappeti"⁷. La decorazione non è più "il calore delle cose", non è l'umanizzazione della tecnica, bensì il rimanerne al di fuori assecondando l'abitudine e l'arbitrio. L'attributo di "interna", riferito a una particolare branca dell'architettura, non fa che segmentarne il campo, indebolendone il portato; il "ritaglio" è solo un pretestuoso modo di cullarsi in consuetudini passatiste. Non si tratta dunque di un'inoffensiva contraddizione in termini, ma di un dannoso impedimento per la conoscenza, di un limite per l'esercizio della professione, di una sconveniente estromissione dell'architetto dalla sua principale competenza: la padronanza delle tecniche emergenti per fare l'architettura nuova. Viva dunque l'architettura tutta. Viva la poesia dello spazio intero. Abbasso invece gli specialismi che, dividendo, mortificano la complessità che attraversa le nostre mani e il nostro pensiero. Serviva, al tempo, una polemica sfrenata. È l'interno il cuore pulsante. È l'interno il crogiuolo. L'interno è tutto. Le Corbusier ne patrocinava il primato con tutte le sue forze, senza mancare, tuttavia, di riconoscere il merito di chi, prima di lui, ne aveva messo al bando la trattazione più frivola: "Loos è passato con la scopa sotto i nostri piedi – scriveva in prefazione di *Ornamento e delitto* – e ha fatto una pulizia omerica, esatta, sia filosofica che lirica".



Carlo Scarpa, Casa Veritti, Udine, 1955-1961.

Esterno

(© <https://icondesign.it/places/villa-veritti-carlo-scarpa/>).



Christopher Alexander, Window Place. Schizzo
© Ch. Alexander, *A pattern language*, Oxford University Press, New York, 1977, in https://www.researchgate.net/profile/Kim_Mens.

Álvaro Siza, Biblioteca del Campus Universitario di Aveiro, 1988-1994.

La sala lettura con il lucernario "rovescio"
© foto Paola V. Dell'Aira.

Incidenza spaziale. L'interno e l'esterno, tuttavia, ancorché al di sotto della comune egida dell'architettura intera, una connotazione fisica distintiva la posseggono di fatto. Il primo si sostanzia principalmente in uno spazio racchiuso e al coperto, il secondo si è soliti riconoscerlo nelle estensioni illimitate e a cielo aperto. L'inciso può sembrare banale, a fronte dell'auspicata continuità, quasi coincidenza, d'ambito progettuale, che si intende indagare. Serve tuttavia a identificare la frontiera tangibile, abbattuta la quale si possa poi lavorare ad approfondire e, quindi, a rimuovere meglio quella concettuale, la più ostinata.

Il problema riposa sul "muro". E il virgolettato è d'obbligo. Il muro è infatti quello reale e quello immateriale; è quello fisicamente necessario a qualificare, in forma e misura, spazi e cose, ed è quello che preconcettualmente si forma nelle menti, confinando il nostro "poter fare". E, anche qui, il lavorare sul primo giova al secondo. E senza il limite pregiudiziale, è più semplice l'oltrepassamento reale di ogni confine.

Sul muro si ritagliano le porte e le finestre. E, mentre il muro divide, su porte e finestre avviene il "miracolo" dell'incidenza spaziale.

Chiamiamo in ausilio la teoria degli insiemi. Come tali infatti possono intendersi i due ambiti in questione, differenziandosi, più che per categoria operativa, per la tipologia degli elementi componenti: cose che stanno dentro e cose che stanno fuori. Tra queste va tirato il *fil rouge*. Nel farlo, ecco i due mondi entrare in simbiosi. Ma c'è un preciso "attraversamento" da compiere, e quindi una soglia da by-passare.

Nella matematica, due insiemi sono incidenti quando posseggono almeno un elemento in comune, ossia quando la loro intersezione non è vuota. E l'intersezione di due insiemi (A e B) è l'insieme degli elementi che appartengono sia ad A che a B. L'intersezione è pertanto un'operazione binaria. È quanto vale, per l'architettura, al definire e collocare un'apertura. Porte e finestre sono elementi binari, appartengono ai due mondi del dentro e del fuori. Per essere tali, ossia binari, essi debbono liberarsi il più possibile dalla propria figuratività solo frontale, mitigando l'idea di un volto esterno alternativo a uno interno. Porte e finestre possono infatti sancire trasversalità preziose guardando alle "figure" (questa volta metaforiche) del "magma" e dell'"anello". Porte e finestre magmatiche, pertanto, ovvero interni ed esterni inanellati da elementi d'intersezione "pieni": pieni che contengono, pieni che sospingono. Anche l'intercapedine, anche l'interstizio, possono definirsi "pieni". Sono soglie profonde, funzionali e formali, che percorrono "[...] un'internità sola, indisturbata"⁸.

Un maestro è in Louis Kahn; perché non importa la forma, importa il legame, l'intesa. Importa l'intensità della relazione⁹.

C'è la finestra iconica della Esherick House (Philadelphia, 1959), ritagliata nella parete esterna di cemento, eppure rivelatrice di un interno prevalentemente ligneo, finestra abitabile nella sua profondità, che contiene scaffali e dispense, che organizza invitanti piani di seduta ove poter contemporaneamente [...] guardare l'interno della casa e il parco, al suo esterno¹⁰. E c'è la quinta muraria della First Unitarian Church di Rochester (NY 1959-1967), che fa piega e contropiega in corrispondenza di asole vitree, generando spessore per modulare la luce, ricavando nel contempo piccoli spazi interstiziiali, spazi di distribuzione o, come nei castelli scozzesi che Kahn prende a riferimento, nicchioni per leggere, lavorare, soggiornare.

Il muro ci ha circondati per lungo tempo, finché l'uomo rinchiuso in esso, avvertendo una nuova libertà, ha voluto guardare fuori. Si diede da fare per aprire un varco. Il muro si lamentò: "Ti ho pur protetto". E l'uomo replicò: "Apprezzo la tua fedeltà, ma io sento che i tempi son cambiati". Il muro era triste, ma l'uomo fece qualcosa di buono. Realizzò l'apertura in forma graziosamente arcuata, esaltando così il muro. Il muro fu molto compiaciuto del suo arco e, con cura, si fece stipite. L'apertura divenne parte dell'ordine del muro.¹¹

Basta una porta, basta una finestra. Ma, più precisamente, ciò che occorre è il loro contrario: una "non porta", una "non finestra". Con ciò non si vuole minimamente intendere la messa in opera di un "falso"; quel che serve non è infatti un annullamento del necessario ruolo delle aperture perimetrali – entrata, uscita, gestione proprietaria, luce, areazione, ventilazione, vista – bensì un loro accrescimento che possa trascenderne la stretta funzionalità, la semplice logica, la dimensione, la forma, la regola. C'è bisogno, se ci si permettono i neologismi, di una... "piùcchéporta", di una "piùcchéfinestra". Finestre e porte, pertanto, nella loro più comune fisionomia, non bastano affatto. L'abbraccio interno-esterno, vieppiù la proiezione dell'interno sull'esterno, invoca, sul piano che "circonda", un lavoro

più intraprendente e preciso. Porte e finestre costituiscono, al riguardo, un inesauribile campo d'indagine.

Operativamente, non è semplice rinunciare a una figurazione per abbracciare un concetto. E, soprattutto, non è semplice affrancarsi dalla convenzione, scrollarsi di dosso le rassicuranti certezze. Per far trionfare l'internità, vera sostanza di un'architettura indivisa, occorre elaborare a mente libera, occorre omettere per immettere un "di più", togliere uno stigma per spalancare l'immaginario.

Due nobili "voci" illustrano il metodo. L'una è quella di Georges Perec che, in *Espèces d'espaces*, descrive una casa di Frank Lloyd Wright, definendola "casa senza porta", quale inattesa sequenza di eventi morfologici che "accompagnano dentro". L'altra voce è quella di Giovanni Michelucci che, nel suo *Dove si incontrano gli angeli*, si intrattiene in colloquio con una grande finestra.

Ci si protegge, ci si barrica. Le porte bloccano e separano – scrive Perec -. La porta rompe lo spazio, lo scinde, vieta l'osmosi, impone la compartimentazione: da un lato, ci sono io e casa mia, il privato, il domestico (lo spazio sovraccarico delle mie proprietà: il mio letto, la mia moquette, il mio tavolo, la mia macchina da scrivere, i miei libri, i miei numeri spaiati di "La Nouvelle Revue Française"...) dall'altro, ci sono gli altri, il mondo, il pubblico, il politico. Non si può andare dall'uno all'altro lasciandosi scivolare, non si passa dall'uno all'altro, né in un senso, né nell'altro: ci vuole una parola d'ordine, bisogna oltrepassare la soglia, bisogna farsi riconoscere, bisogna comunicare [...].¹²

Procedendo per assurdo, il narratore immagina proprio il trascendimento che stiamo tentando di simulare: non si tratta [...] di aprire o di non aprire la propria porta, non si tratta di 'lasciare la chiave sulla porta'; il problema non è che ci siano o no le chiavi: se non ci fossero porte, non ci sarebbero chiavi". Lo sforzo, richiesto al progettista, è di non poco "momento". Perec ci aiuta pertanto attraverso un'eloquente esemplificazione:

Evidentemente è difficile immaginare una casa senza porta. Ne ho vista una, un giorno, parecchi anni fa, a Lansing, Michigan, Stati Uniti d'America. Era stata costruita da Frank Lloyd Wright: si cominciava col seguire un sentiero leggermente sinuoso alla sinistra del quale s'innalzava con forte progressione, e perfino con una noncuranza estrema, un leggero declivio che, dapprima obliquo, si avvicinava poco per volta alla verticale. A poco a poco, come per caso, senza rendersene conto, senza che a un istante preciso si fosse in grado di affermare di aver percepito qualcosa che assomigliasse a una transizione, a una rottura, a un passaggio o a una soluzione di continuità, il sentiero diventava pietroso, ovvero: dapprima non c'era altro che erba, poi iniziavano a esserci delle pietre in mezzo all'erba, poi c'erano un po' più di pietre e diventava come un vialetto lastricato ed erboso, mentre sulla sinistra, la pendenza del terreno cominciava a somigliare, molto vagamente, a un muretto, poi a un muro in *opus incertum*. Poi appariva una specie di tetto graticciato praticamente indissociabile dalla vegetazione che l'invasiva. Ma di fatto, era già troppo tardi per sapere se si era fuori o dentro: in fondo al sentiero, le lastre combaciavano e ci si trovava in ciò che si è soliti chiamare un'entrata, la quale si apriva direttamente su una stanza piuttosto gigantesca, uno dei prolungamenti della quale sfociava su una terrazza oltre tutto ravvivata da una grande piscina. Il resto della casa non era meno degno di nota, non solo per la comodità, e neppure per il lusso, ma perché si aveva l'impressione che si fosse rannicchiata nella collina come un gatto che si raggomitola su un cuscino.

La descrizione è un'istruzione invitante. Wright aveva magicamente invertito, più che una porta, un movimento umano di progressione e di transito, intorno al quale architettare l'impensato. La porta c'è ancora, ma non si chiama più così. Il racconto suggerisce allora un valido artificio: che si provi a cambiare il nome al proprio intento per non banalizzarlo in formulazioni e soluzioni ricorrenti. Giovanni Michelucci sottoscrive e completa riferendosi alla finestra:

Verso sera è successa una cosa, una cosa molto importante che gli uomini non osservano, non sono più abituati a osservare. Gli uccelli si sono prima fermati ad ascoltare qualcosa di particolare che è propria del giardino, propria dell'orto. Poi hanno costruito intorno alla cima degli alberi una serie di cerchi che si rinnovavano in continuazione e davano colore alla sera.

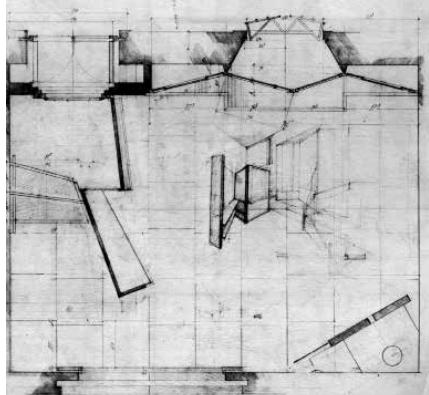
Dire finestra significa sempre parlare di passaggio, delle condizioni attraverso cui si vedono realtà diverse che nel linguaggio convenzionale si esauriscono in un nome solo detto di sfuggita: finestra.

Ci sono cose cui, se si toglie il nome, non resta nulla.

Togliere il nome ad altre cose è come togliere il tappo a un'anfora che contenga un infinito mondo di sensazioni: finestra.¹³

"Piùcchéaperture". Diffidiamo dunque di quei nomi che inchiodano e costringono l'immaginazione. Affidiamoci finanche alla fenomenologia delle cose, se l'eterogenesi dei fini può aiutarci a vedere oltre le nostre intenzioni.

Perché il "fuori" sia comunque un "dentro", occorre un "tra", serve una "soluzione di continuità", un'interruzione che non divida, una "lacuna" che agisca da interfaccia.



Aldo Rossi, Casa Aurora di Torino, 1987.

Esterno

(© <https://www.openhousetorino.it/edifici/casa-aurora/>).

Umberto Riva, Casa Frea, Milano, 1980-1982.

Disegno della finestra della sala living
(© U. Riva, *Album di disegni, Quaderni di Lotus*, 10, Electa, Milano 1989).

Le Corbusier, Petite Maison sul Lago Lemano, 1923. Chambre d'été
(© <https://www.modalitademode.com/la-casa-che-non-avro-mai/villa-le-lac-le-corbusier/>).

Le Corbusier, Petite Maison sul Lago Lemano, 1923. Grata d'affaccio per il cane
(© foto Paola V. Dell'Aira).

128



L'apertura nel muro occorre che sia... "aumentata".
Proviamo a scorrerne alcune varianti.

TOPOLOGICA. Il primo passo da compiere, a vantaggio della saldatura interno-esterno, è quello della contestualizzazione. Il conformarsi di porte e finestre in relazione al proprio intorno genera un terreno sperimentale sconfinato. È l'apertura topologica, quella che prende carattere dal luogo. È quella che rinuncia alla propria riconoscibilità per sancire la sua dipendenza fruttiva e morfologica: un legame giammai di somiglianza con i tratti locali, un legame tutt'altro che di con-fusione o dissimulazione. L'apertura topologica cresce di ruolo, svolge compiti di relazione spaziale, oltre a quelli che le sono più strettamente demandati. Effettua una sorta di *performance* situazionale. Ruota rispetto al piano di facciata per catturare una vista, o imprime un andamento diagonale all'intera pianta, come nell'Edificio Girasol di José Antonio Coderch a Madrid (1964); si moltiplica sempre uguale a se stessa ma, serpeggiando lungo pareti ondulate, genera, dall'interno, visioni oblique sempre nuove, ed è il caso dei Dormitori del MIT di Alvar Aalto (Cambridge, USA, 1948); si incunea nella parete per esaltare l'ingresso della luce naturale, come nella Cappella di Ronchamp di Le Corbusier (1955); modifica le sue dimensioni standard per inquadrare eccezionalità paesaggistiche o preesistenze monumentali; sale o scende di quota per affrontare problemi d'introspezione; viaggia in diagonale per accompagnare un dislivello; si fa nastro a curva tesa per assecondare un andamento viario, come nello Schocken Department Store di Chemnitz, di Eric Mendelsohn (1928-1930); si interrompe e si fa scalettata, lasciando affiorare un terreno roccioso, come nel Ristorante Boa Nova di Álvaro Siza a Leça da Palmeira (1958); scompare del tutto scendendo meccanicamente nel suolo antistante, come nella casa Tugendhat a Brno, di Ludwig Mies van Der Rohe (1931). La finestra topologica, o la porta, se si vuole, perde in sostanza qualcosa di consueto per accrescere la propria dimensione percettiva in relazione alla posizione e al sito che l'accoglie.

TRADIZIONALE. Protendendosi al di fuori del piano di facciata, schermo o elemento di copertura che sia, che si trovi a terra o in quota, l'apertura accresce il suo effetto di appartenenza contestuale. Innanzi tutto essa migra da una bidimensionalità essenziale, verso una tridimensionalità che ne trascende il ruolo e le dinamiche d'uso più ortodosse. Non che queste ultime siano da disconoscere, ma il sondare ulteriori potenzialità attraverso l'accorpiamento volumetrico, lo sbalzo, il *redent*, accentua, compositivamente, l'effetto di spinta dall'interno all'esterno, caro a molta dell'architettura moderna, dalla "pianta generatrice" di Le Corbusier, ai "ventagli" di Alvar Aalto, alle "gemmazioni" di Scharoun. Nel far questo, altresì, la protrusione si radica alla storia. Impossibile infatti non ricondurne l'immagine e lo scopo principe alle *bay* o *bow window* delle antiche case romaniche e gotiche del centro Europa, o all'*erker*, il mensolone tipico dell'architettura tedesca, usato per proiettare all'esterno di un edificio alcune finestre, per avere una stanza più larga, più luce e maggiore offerta visuale verso l'esterno.

Le escrescenze in facciata intensificano l'importanza delle bucature, attribuendo loro un ingombro. Esso genera una baia interna e una sagoma convessa che intercetta il vuoto al suo di fuori. Il volume aggiuntivo accresce l'effetto plastico della costruzione, arricchendola di ombre portate, mentre all'interno della baia può accadere qualcosa di ulteriore rispetto al semplice guardare, illuminare, ventilare. La vetrata protesa è una finestra polivalente. Il riferimento storico ne corrobora il valore, senza necessariamente replicarne le forme. Prova ne è l'intramontabile e diffuso interesse che ne incoraggia tutt'oggi l'impiego: è un anamorfico dispositivo che viaggia dal Medioevo, alle revivalistiche, performance ottocentesche della facciata "vittoriana", all'architettura moderna e contemporanea.

Nella Villa Mairea di Alvar Aalto (Noormarkku, Finlandia, 1939), l'ingresso "a baldacchino" è imponente ed eccessivo; è una stanza allungata, un posto ove stare più che un limite da varcare. Al di sopra, quattro davanzali triangolari portano in aggetto le finestre delle camere da letto: quattro volumi che piegano la superficie vetrata duplicandone l'orientamento, verso est e verso sud. Nella Casa Veritti di Udine (1955-1961), Carlo Scarpa aggiunge in facciata poligoni irregolari che funzionano da finestra esaltando il gioco di spine e contro-spinte tra interno ed esterno. Umberto Riva, nel proprio appartamento di via Paravia a Milano (1965-1967), rigonfia la finestra verso l'esterno per ospitare un piccolo giardino d'inverno mentre, in Casa Frea

Gio Ponti, Casa Piccoli, Milano, 1935.

Finestra interna

(© "Domus", 100, 1936).

Carlo Mollino, Camera da letto

per una cascina in risaia, 1944. Disegno
(© G. Brino, Carlo Mollino. Architettura come
autobiografia, Idea Books, Milano, 1985).

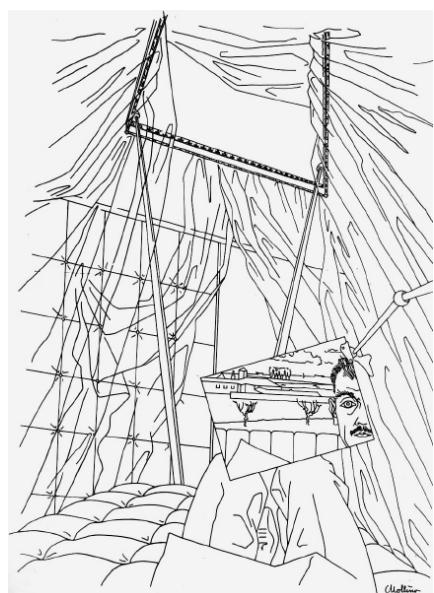
[1980-1982], crea una finestra in sala living e una porta-finestra sulla veranda, in parte inflesse (per le superfici vetrate) e in parte estroflesse (per le linee d'imposta di ringhiere, davanzali, pianali)¹⁴. Christopher Alexander pensa che le aperture possano disperdere l'intimità dell'ambiente interno. Si preoccupa quindi di progettare alcove a ridosso dei muri, alcove con finestra, che chiama "window places", postazioni "romantiche", come nel Linz Café o nella Sala House (1983)¹⁵. A Edimburgo, nel Palazzo del Parlamento (1998-2004) lo studio EMBT, punteggia il fianco degli uffici dei parlamentari con bovindi abitabili aggrappati al prospetto.

TECNICA. Ergonomia ed efficienza sono caratteristiche dominanti nella ricerca moderna. Nessuna sentimentale benevolenza è pertanto concessa alla memoria e al sapere consolidato. L'innovazione strutturale e tecnologica, che interessa il mondo dell'architettura tra Ottocento e Novecento, impone un radicale cambiamento. Ciò che non era assolutamente realizzabile lo diventa nel giro di pochi decenni. Di qui, dalla velocità dei processi di trasformazione, che investono l'ingegneria e il design, e dall'incalzare delle invenzioni e delle scoperte, deriva un novero di soluzioni vastissimo e fortemente innovativo, anche se spesso viziato da premure ideologiche che troppo presto ne consegnano gli esiti alla codifica manualistica.

L'importante, oggi, è saperne tutelare, più dell'oggettiva prestazionalità, il presupposto, l'obiettivo, il metodo, esplorandone le potenzialità anche rispetto al caso singolare, alla visione soggettiva, all'intenzione creativa.

Guardiamo pertanto a quell'intento sincero, che rivela in facciata, tramite un effetto zapping delle bucature tutt'altro che estroso e casuale, il gioco interno dei solai dislivellati: è il *raumplan* inaugurato da Adolf Loos. Guardiamo alla finestra angolare, pensando alla Casa Schröder di Gerrit Rietveld a Utrecht (1924), per farne solo un esempio, che rivela l'indipendenza sostruttiva delle singole pareti, libere dal doversi staticamente congiungere: libertà che consente di fare, della costruzione, composizione artistica. Ci affidiamo alla finestra a nastro, resa possibile dal cemento armato o dall'acciaio, perché contemporanea la necessità strutturale con la scelta estetica e con la soddisfazione percettiva. Utilizziamo l'oblò per punteggiare con fantasia un prospetto, o per offrire scorci da molti punti diversi, dimenticando la fede "macchinista". Il lucernario e lo *shed*, per lo più estroflessi nelle architetture d'inizio secolo scorso, possono scendere inflettendosi nello spazio interno, dirigendo il flusso di luce verso traguardi precisi, anziché diffonderlo uniformemente, come fa Álvaro Siza nel grande lucernario "rovescio" della Biblioteca del Campus Universitario di Aveiro (1988-1994). E, ancora, impegchiamo il *curtain wall*, sottoscrivendone l'estensivo ingresso di luce, ma correggendone il difetto dell'eccessiva trasparenza, spesso nemica di un desiderato intimismo, attraverso la giustapposizione di velari, schermi o reticolati: tele, plastiche, vetri opalini, lamiere, talvolta riproducenti immagini, in serigrafia o fresatura, per mascherare l'interno, più che svelarlo, affidando il suo raccordo con l'esterno, più che alla chiarezza, alla curiosità e al mistero. L'architettura più recente ne è ricca e orgogliosa. Valgano, tra tutte, le sperimentali "fodere" traslucide dell'équipe svizzera Herzog & De Meuron e le iconiche lastre microforate che avvolgono alcune opere della coppia di architetti madrileni Nieto e Sobejano.

129



MANIERISTA. Il riferirsi al passato non è sempre un ripiegamento o un regresso. Se punta a ottenere apprezzamento attraverso l'approfondimento degli etimi, risalendo alla radice del tema, esso produce, nel destinatario dell'azione progettuale, un "riconoscimento", rispolvera un legame profondo, genera gradimento e affezione. La "maniera", in questo senso, assume un'accezione positiva. Non è sudditanza alla storia, non pigritia, non capriccio. È piuttosto la volontà di far tesoro dei collaudati metodi e tecniche costruttive tradizionali in relazione stretta con la morfologia dei luoghi, le risorse locali, le caratteristiche climatiche e ambientali e le esigenze socio-economiche, culturali di un determinato contesto, di una comunità. La "maniera", se così intesa, tende a coincidere con il "vernacolo": non solo un modo naturale di dar risposta a un tema, ma anche una rispettosa presa in carico di un sapere consolidato, nonché un saggio modo di rendere la scelta sostenibile. L'elemento architettonico vernacolare può ben costituire pertanto un esempio da assumere e sviluppare, osservandone la duratura bontà e coltivandone sempre l'istanza di un continuo aggiornamento.

Non è giusto pertanto etichettare di "sentimentalismo" un prospetto scandito da bucature elementari, memori di un "come è sempre stato". Non vale

Atelier Bow Wow, Gae House, Setagaya, Tokyo, 2003. Esterno
(© Atelier Bow-Wow, *Behaviorology*, Rizzoli, New York, 2010).

MVRDV, Casa di vacanza Balancing Barn, Thorington, Suffolk (UK), 2010.
Esterno e finestra "a pavimento"
(© <https://www.mvrdv.nl/projects/balancing-barn>).

130



il giudicarlo "storicista". La sostenibilità infatti è un tema di tutta attualità e impellenza. E la si intende qui, la sostenibilità, non tanto nel senso di economia ed efficienza energetica, quanto piuttosto come corrispondenza culturale e sociale, come aderenza alle consuetudini stratificate in una determinata realtà. È dunque la migliore alleata del consenso.

Ecco allora ritornare all'attivo la finestra "quadrotta" di Aldo Rossi, con il suo telaio a croce. È la finestra seriale, la finestra ritmica che dà ordine al prospetto, come nella Casa Aurora di Torino (1987) e, prima ancora, nel Gallaratese di Milano (1967), arricchita di persiane in legno, abbinata ai lunghi ballatoi, anch'essi memori delle tradizionali "case di ringhiera". Essa ci chiede di lasciar dimentico il suo carattere archetipico, il suo valore "analogico" in senso stretto. Perché Aldo Rossi lo aveva detto: la città "della conoscenza" non è quella che si ripete uguale a se stessa, ma quella che tutela l'identità delle cose, quella che punta sul "valore progressivo dell'architettura", facendo il paio tra memoria e ragione per custodire, aggiornandolo, il buon senso costruttivo tramandato¹⁶. Le forme che definisce "realiste e popolari", sebbene costruiscano una cifra stilistica personalissima, non intendono portare una firma. Percorrono i desideri, i sogni, le nostalgie altrui. Vogliono farsi "benvolere".

Il volto "memoriale" del Gallaratese anticipa l'obiettivo dell'umanizzazione che tanto spazio occupa oggi, in ogni parte del mondo, in tema di recupero identitario dell'*housing* sociale. Nell'opera di revisione, però, il "sistema prospetto" che di tutti gli affacci fa regola per economia di scala, persegue un obiettivo diverso rispetto alla continuità storica. La serialità è il primo imputato, poiché la forma che ne consegue si mostra estranea, più che familiare.

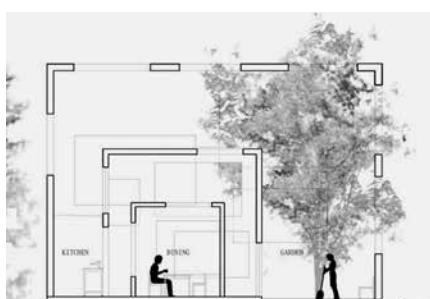
Lucien Kroll è stato, in materia, un precursore. Lo ha fatto sulla grande dimensione dei Grand Ensembles tramite la ribellione al canone che appiattisce: demolizioni parziali per realizzare aperture volumetriche fuori scala, rimodellamenti iconici, dismisure e piccole distorsioni come nel Recupero della ZUP di Béthoncourt, in Francia (1990-1995). "Qui ho fatto un disordine - scrive - e adesso il progetto funziona"¹⁷.

L'apertura "di maniera" cerca l'empatia con l'abitante. E non importa se il progetto si fa "debole". L'importante è che comunihi.

Alla piccola scala, si fa accondiscendente, come nella Vanna Venturi House (1962), ove Robert Venturi introduce una serie di imprecisioni progettuali per far sentire l'anziana madre più partecipe del processo conformativo della propria casa. Il prospetto principale porta varchi, fessure e tagli murari, ipermoderni o feticisti. Procede per ambiguità, fuori scala e piccoli "incidenti". L'obiettivo è quello di abbassare il tono autoritativo delle forme, per instillare nel frutore l'impressione che ciò che è intorno a lui sia quello che potrebbe facilmente ottenere da sé. La composizione deve quindi apparire imperfetta, mostrare aspetti d'ingenuità: nelle forme, nelle misure, nelle proporzioni. È per questo che, negli anni della realizzazione della casa, Venturi si compiaceva nel sentirne criticare la somiglianza a un disegno infantile.

Quando poi il committente coincide con l'utente, come nella Villa Malaparte di Capri (1938), l'autoreferenzialità vince del tutto. L'interno diviene talmente "interiore" dal risultare a tratti incomprensibile, tanto estraneo al suo architetto, il razionalista Adalberto Libera che puntava al "manifesto" della propria cifra stilistica, quanto intimo e segreto per il proprietario Curzio Malaparte, che volle chiamarla "casa come me"¹⁸. Ecco la *wunderkammer*, la camera del proprio cuore e della propria mente, il microcosmo singolare e bizzarro, esistenzialista. Il maggiore "invito", la grande scalinata, non porta dentro ma fuori, sul tetto terrazza per la precisione; la porta d'ingresso "scarta" di lato, sul fianco, e si mette in sottotono; le grandi finestre della sala principale sono incornicate solo da legno di noce: sono prive di infissi come quadri aperti su panorami differenti, il Monacone, i Faraglioni...; il grande camino contiene al suo interno un'altra finestra, esposta a ovest per far sì che d'inverno il sole al tramonto contrasti con il bagliore del fuoco. Scriveva Malaparte:

L'intonaco dei muri, le persiane, gli scalini di pietra serena davanti alle porte delle case e delle chiese, i davanzali delle finestre... vorrei che fossero la parte migliore di me, i lineamenti del mio viso e del mio spirto, gli elementi fondamentali dell'architettura e della storia della mia vita. Che m'assomigliasse, e che ciascuno sentisse, vivendoci, di stare dentro di me. Casa come me... il mio ritratto di pietra.¹⁹



Gio Ponti, Casa in via Dezza, Milano, 1956.
La finestra arredata, disegno
(© L.L. Ponti, Gio Ponti, *The complete work, 1923-1978*, Thames and Hudson, London 1990).

Sou Fujimoto, Casa N, Oita, Giappone, 2008.
Sezione e interno "intermedio"
(© https://issuu.com/laurabonaventura/docs/casa-n_soufujimoto).

INSOLITA. Sta dove non dovrebbe. Ha una forma adattiva. Offre punti di vista impensati. La si "scopre", il più delle volte, e genera sorpresa.

Le Corbusier ne è stato un precursore, nonostante il dogmatismo dominante nella sua opera giovanile²⁰. Sì, perché l'azione insolita richiede un certo disincanto rispetto alla fede dominante. E, agli inizi del Novecento, l'ideologia macchinista si manifestava prevalente in ogni sua ricerca. Il caso, però, fa l'eccezione. La Petite Maison sul Lago Lemano (1923), Villa Le Lac, non è una casa qualunque, è la dimora dei propri genitori, quella destinata a ospitare i loro "vecchi giorni"²¹, come l'autore racconterà in un piccolo libro edito circa trent'anni dopo la sua realizzazione.

La forma di ogni suo angolo era stata infatti pensata per accogliere uno specifico tratto di vita. Tanti sono i dettagli "sentimentali". Innanzi tutto c'è una *fenêtre en longeur*, nella sala principale, che spazza via quella scomoda accusa di "nuovo formalismo" che gli si attribuiva al tempo²². Le Corbusier la descrive infatti non tanto come "punto"²³ di principio. La lunga finestra non era elemento di un codice, ma la cosa più ovvia e più pratica da fare in quella situazione: lasciare entrare il lago, le valli, le Alpi, nella vita della casa. C'è poi una scaletta-trampolino addossata al muro su strada, per permettere al cane di raggiungere la grata di affaccio sulla via e poter così abbaiare ai passanti. Ma lo stupore maggiore nasce all'esterno, nel giardino, ove sorge la piccola Chambre d'été. È come una stanza all'aperto, rispetto all'altezza standard del muro di parapetto verso il lago, Le Corbusier innalza, per un suo tratto, una parete più alta, su cui si apre una sola bucatura di forma squadrata, come a incorniciare un dipinto di paesaggio; l'invito alla contemplazione si completa con un piccolo tavolo antistante e due sedie. Una finestra ambigua? Certamente sì: è tra esterno ed esterno. Non ha infisso. Non si apre né si chiude. Ma la finestra allora qual è?

Proviamo a ribaltare la questione. Se a Ginevra serviva una selezione dello sconfinato esterno da veicolare all'interno (all'interno del giardino, però, quindi ancora all'esterno), a Milano, Gio Ponti ci propone un altro "spiazramento". Nella ristrutturazione di Casa Piccoli (1935), introduce viste di interni su interni: un dispositivo che perfezionerà più avanti negli anni, con la villa Planchart di Caracas (1955). Gli ambienti del "quartiere del giorno" di Casa Piccoli, sala da pranzo, studio-biblioteca e sala di soggiorno, possono essere utilizzati sia separatamente sia ricomposti nell'effetto di una continuità visuale tra stanza e stanza, fatta di "vitrine disposte d'infilata tra muro e muro"²⁴. Ogni ambiente conserva così la possibilità di chiusura e d'isolamento, dato che ogni finestra interna è corredata da tende. Considerando inoltre che l'infilata di finestre termina con quella che inquadra lo sfondo del Duomo, ne deriva che tutto lo spazio, nella sua profondità, lascia entrare al suo interno il paesaggio esterno.

Nella ricerca italiana del tempo, la forzatura del canone era un modo per sottrarsi alle rigidità del credo funzionalista. Come Ponti, anche Carlo Mollino non lesina sull'effetto sorpresa. Anzi, ne è maestro. Nei suoi interni, dalla Casa Miller (1933-1938), alla Camera-studio di Ettore Caretta (Torino, 1941), alle Case per Giorgio Devalle (1939-1940), Mollino sembra dirci che tutto è possibile, dal rivestimento in tessuto, alle tende, ai tappeti, agli ingrandimenti fotografici a tutta parete che svolgono il ruolo illusorio di proiettare l'osservatore al di là dello spazio concretamente abitato. Anche i riferimenti macchinisti non sono da escludere²⁵. Essi ci rimandano, infatti, alla "forma dell'utile"²⁶ in luogo dell'espressione, più amata al tempo, di "forma utile", la principale necessità essendo quella, come direbbe Benjamin, di liberare le cose stesse "dalla servitù di essere utili"²⁷.

Nella Camera da letto per una cascina in risaia (1944), l'organizzazione dello spazio è in funzione di fattori trascendenti, come l'orientamento a nord del letto matrimoniale in relazione al flusso magnetico della terra²⁸.

"Il letto [...] è contenuto in una sorta di baldacchino zanzariera formato da veli azzurri e bianchi che l'architetto assimila ad una 'mongolfiera' grazie alla quale è possibile 'trovarsi chiusi isolati in un bozzolo di spuma e nello stesso tempo avere la possibilità di guardare fuori dal mondo, volando'"²⁹.

Oggi, della specifica ricerca d'artificio, non c'è forse più bisogno. La finestra interno-interno diventa, in special modo, una ricorrenza. In molti ne sottoscrivono il motivo: un *open plan* anti-ideologico, senza effetti di sconfinamento, nutrito di comfort e di raccoglimento.

Nel frattempo, il mondo tutto lavora sul tema.

Nelle città giapponesi, il distacco minimo tra costruzioni impedisce di godere di affacci e viste sull'esterno. Le case sono spesso costrette a dotarsi di tende, per ripararsi dall'introspezione. Il grande tetto aggettante della Gae

House di Setagaya, a Tokyo (2003), dell'Atelier Bow Wow con la sua finestra orizzontale continua, orientata verso il basso, aggira l'ostacolo consentendo l'apertura sulla strada³⁰.

Nella casa di vacanza Balancing Barn (Thorington, Suffolk, UK, 2010), un volume stretto e lungo 30 metri, in bilico su una collina, gli olandesi MVRDV, nella porzione a sbalzo (circa la metà dell'intera estensione della casa), aprono una finestra nel pavimento. Assomiglia a un grande tappeto, al centro della sala living; l'immagine però non si trova al di sopra; essa entra in sala per trasparenza: è il giardino sottostante.

COMPLESSA. Potrebbe riassumere tutte le varianti precedentemente descritte. Ma la definizione è qui per indicare, principalmente, un'articolazione di carattere funzionale: è un'apertura plurivalente.

Il pensiero corre diritto all'invenzione più celebre: la "finestra arredata", autore Gio Ponti. Ne fanno da battipista alcuni suoi previ allestimenti: quelli realizzati per la Ditta Altamira a New York, nel 1953 e l'Alloggio Uniambituale realizzato, nel 1954, alla Triennale di Milano. La finestra arredata è una vetrata a tutta parete. Il lato rivolto verso l'interno assume una profondità utile a ospitare ripiani, nicchie e vani chiusi con sportelli: funziona a tutti gli effetti come una parete organizzata, ove sistemare libri e oggetti, mentre proietta sul prospetto esterno il paesaggio di un'esistenza privata.

L'esempio migliore è la propria Casa di via Dezza a Milano del 1956³¹.

"La parete di facciata, continua, è una sola vetrata, risolta come una lunga 'finestra arredata': essa porta cioè sospesi a sbalzo dal vetro, scaffali e mensole (gli oggetti si profilano sul cielo) in una composizione che prosegue sulle pareti e sulle quinte di legno intermedie [...]"³².

A via Dezza, ove Ponti trascorre la vecchiaia, su questo primo piano si presenta anche il disordine delle cataste di disegni e libri di cui è ricolma la casa; in più, sui vetri, appaiono gli angeli dipinti su perspex che avrebbe voluto proporre anche agli altri condomini per animare la facciata come un festoso caleidoscopio³³. La finestra arredata era nata per consentire agli abitanti dell'immobile di scegliere la propria composizione di facciata, ma avrebbe dovuto anche raccontare i loro umori sull'intero prospetto, i loro movimenti, la vita della casa, le trasformazioni e le stratificazioni subite nel tempo, proprio come in uno spaccato alla Georges Pérec³⁴.

Complessità è, pertanto, nel campo che andiamo indagando, pluralità, di forme, di prestazioni, di possibili effetti percettivi.

L'esempio addotto può forse bastare. Ma la mente non si ferma. Essa resta catturata dalla ricchezza di dettaglio del "laboratorio di luce" di Steven Holl: l'articolato lavoro sull'infisso dell'ingresso al Cranbrook Institute of Science, (Bloomfield Hills, USA, 1998)³⁵. Si ferma a riflettere sulla profondità simbolica degli squarci spigolosi e inquietanti del Museo Ebraico di Berlino di Daniel Libeskind. Resta piacevolmente confusa di fronte al progress dei tre involucri concentrici e traforati da grandi buchi quadrati della Casa N di Sou Fujimoto (Oita, Giappone, 2008), ognuno destinato a intercomprendere uno spazio "intermedio", prima dell'inside vero e proprio: sul perimetro più esterno un giardino d'inverno, nel successivo un ambulacro per attività a cielo aperto, al centro la casa.

Il sistema *multi-layer* conosce un'onda lunga nell'attuale premura ecologica che vede la cornice tra interno ed esterno come un piano virtuoso. Esso trova, nella sua stratificazione progressiva, tra superfici e volumi *buffer*, la chiave risolutiva al dominante e impellente tema dell'efficientamento energetico.

NOTE

¹ LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Cres, Parigi 1923; trad. it. a cura di P. Cerri e P. Nicolin, *Verso un'architettura*, Longanesi, Milano 1984. L'espressione dà titolo al Forum sulla città, tenutosi a Maddaloni, Caserta, nel 2018.

² *Ibid.*

³ M. MERLEAU PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945.

⁴ LE CORBUSIER, *L'Espace Indicible*, Parigi 1945, citato in P.V. DELL'AIRA, *Vuoto... in un certo senso. Riflessioni sull'opera "immateriale" e appunti su alcuni concept spaziali della modernità architettonica*, "Aperture. Rivista on-line di Cultura Arte e Filosofia", 30, 2014.

⁵ Il progetto della Boîte à Miracles viene presentato da Le Corbusier alla Conferenza alla Sorbonne, Parigi 1948.

⁶ R. CARULLO, *Per una grammatica degli interni. Da Blondel a Perret: il percorso formativo di una disciplina*, in *Il progetto di architettura fra didattica e ricerca*, atti del convegno internazionale (Bari, 2-6 maggio 2011) a cura di C. D'Amato, Polibapress, Bari 2011.

⁷ A. Loos, *Nonostante tutto*, in *ib.*, *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 1990.

- ⁸ R. CARULLO, *Per una grammatica degli interni*, cit.
- ⁹ Vedi A. LATOUR, *Louis Kahn l'uomo e il maestro*, Kappa, Roma 1986.
- ¹⁰ P. SAVIDGE, D. MACEY, in M. ROMERO, *We pinch ourselves that we get to live here. Life inside Louis Kahn's Esherick House*, Curbed Philly, Philadelphia 2018.
- ¹¹ L.I. KAHN, *La stanza, la strada e il patto umano*, in C. NORBERG-SCHULZ, L.I. KAHN, *Idea e immagine*, Officina, Roma 1980.
- ¹² Vedi G. PEREC, *Porte*, in Id., *Specie di spazi*, Bollati Boringhieri, Torino 1989.
- ¹³ G. MICHELucci, *Colloquia con una grande finestra*, in *Dove si incontrano gli angeli. Pensieri, fiabe e sogni*, Zella, Firenze 2005.
- ¹⁴ Vedi U. RIVA, *Album di disegni*, Electa, Milano 1989 ("Quaderni di Lotus", 10).
- ¹⁵ Ch. ALEXANDER, *A pattern language*, Oxford University Press, Oxford - New York 1977.
- ¹⁶ Vedi A. ROSSI, E. CONSOLASCIO, B. REICHLIN, F. REINHART, *La città analoga*, Biennale di Venezia 1976.
- ¹⁷ L. KROLL, *Tutto è paesaggio*, Testo & Immagine, Torino 1999.
- ¹⁸ La definizione dà il titolo ad alcune sue opere letterarie, tra cui *Città come me e Donna come me*, 1940.
- ¹⁹ C. MALAPARTE, *Città come me*, in Id., *Sangue*, Mondadori, Milano 2003.
- ²⁰ P.V. TURNER, *La Formation de Le Corbusier. Idéalisme et mouvement moderne*. Éditions Macula, Paris 1987.
- ²¹ Le CORBUSIER, *Une petite maison* 1923 (1954), Editions d'Architecture, Paris 1991.
- ²² Su "Paris Journal", proprio nel 1923, esce un articolo di Auguste Perret che imputa a Le Corbusier la tendenza a optare per certe soluzioni privilegiandone il valore compositivo. La condanna grava soprattutto sull'esempio della finestra a nastro. La disputa è nota come "querelle pro o contro la finestra a nastro". Cfr. B. REICHLIN, *La petite maison à Corseaux*, in *Le Corbusier à Genève, 1922-1932*, Payot, Lausanne 1987.
- ²³ Il riferimento è naturalmente alla poetica dei "5 punti dell'architettura moderna" stilati da Le Corbusier nella Conferenza su "L'Esprit Nouveau" del 1929.
- ²⁴ *Casa P a Milano*, "Domus", 100, 1936.
- ²⁵ Vedi C. MOLLINO, *Tutto è permesso, sempre salva la fantasia*, "Domus", 245, 1950.
- ²⁶ C. MOLLINO, *Utopia e ambientazione*, "Domus", 237, 1949.
- ²⁷ Walter Benjamin, citato in M. PRAZ, *La filosofia dell'arredamento* (1941), TEA, Milano 1993.
- ²⁸ C. MOLLINO, *Camera da letto per una cascina in risaia*, "Domus", 181, 1943. Vedi anche F. IRACE, *Camera da letto per una cascina in risaia*, in *Carlo Mollino 1905-1973*, Electa, Milano 1989.
- ²⁹ G. BRINO, *Carlo Mollino Architettura come autobiografia*, Idea Books, Milano 1985.
- ³⁰ Vedi ATELIER Bow-Wow, *Behaviorology*, Rizzoli, New York 2010.
- ³¹ *Una casa a pareti apribili*, "Domus", 334, 1957.
- ³² *Ibid.*
- ³³ Vedi L.L. PONTI, *Gio Ponti: The Complete Work, 1923-1978*, MIT Press, Cambridge (MA) 1990.
- ³⁴ G. PEREC, *La vie, mode d'emploi*, 1978, trad. it. *La vita. Istruzioni per l'uso*, Rizzoli, Milano 1994.
- ³⁵ Vedi P. GIACONIA, *Istituto di Scienza di Cranbrook*, "AREA", 48, 2000.

relazioni

massimo donà

La sezione "Theorein", la cui denominazione rimanda a un peculiare ambito tematico, è da un lato fortemente connessa all'esercizio (o ar-te) del vedere (cioè, a quell'esercizio che dell'ars architettonica è la cifra più significativa), dall'altro allude a un modo del vedere.

Eppure "vedere" non è tout-court contemplare. Il vedere con gli occhi del corpo, infatti, più propriamente, è ciò su cui il contemplare si sofferma, si acquieta, appunto nel comprendere. Il contemplare, che è innanzitutto un "pensare", dà nome e si interroga su ciò che il "vedere" vede, su ciò che il vedere sensibile incontra.

Allora, proprio in base a quanto abbiamo visto fino a questo punto, dovrebbe ormai poter essere facilmente compreso per quale motivo il criterio metodologico di fondo, su cui ci regoleremo nello strutturare questa sezione della rivista, consisterà per lo più nella scelta di un nome particolarmente significativo, di un'espressione concettuale e dunque di un mondo di fenomeni (di "veduti") quali quelli che quel certo "nome" chiama inevitabilmente a sé sulla base di una secolare tradizione di grandi esperienze di pensiero.

Ogni cosa è connessa a ogni altra; lo sappiamo bene. Ce l'aveva già spiegato Giordano Bruno che l'universo dell'esistente è costituito da un'infinita rete di "relazioni". Tanto da non esservi nulla che possa venire realmente isolato e strappato dal suo orizzonte più proprio (quello dell'esperienza). Solo all'artista, infatti, sembra concesso tanto. Lo sapeva bene Benedetto Croce, che in uno straordinario lavoro dedicato al suo amato Ludovico mostra come il mondo intero sia stato dall'Ariosto liberato da quelle pesantezze, da quelle accidentalità e soprattutto da quelle asperità che siamo soliti ricondurre alla natura costitutivamente "polemica" e contrastiva del reale. Liberato dalle ferite cui la natura sembra averlo destinato, il reale sarebbe stato dall'Ariosto ammirato con sapiente "ironia" e trasfigurato alla radice; ossia reso capace di concedersi a una superiore "armonia", vera e appagante, comunque, proprio in quanto non destinata ad affossare o mascherare la natura del reale, ovvero le particolarità cui i sentimenti e le passioni sembrano incatenare gli umani. Particularità che di norma tendono ad assolutizzarsi e a falsificare la loro natura più propria; quella irrimediabilmente parziale che solo l'arte (ad esempio quella ariostesca, per Croce) sembra in grado di "velare"... come facevano i grandi pittori del Rinascimento con i colori – conducendola a farsi finanche dilettevole, incantatoria e non di rado "magica".

Anche secondo Schopenhauer l'artista avrebbe avuto il compito primario di separare le cose dall'orizzonte in cui a legiferare è in ogni caso il principio di ragione; isolandole e consegnando loro la chiarità già propria delle idee platoniche.

Per molti, insomma, l'arte sembra avere un compito essenzialmente "separante"; anche Andrea Emo avrebbe definito tutta l'arte, in quanto tale, "astratta". Per qualcun altro, invece – ad esempio per Emanuele Severino –, il gesto atto a "separare" non sarebbe altro che la perfetta espressione della radicale follia (il nichilismo) che continua imperterrita a dominare l'intero Occidente.

In ogni caso, una cosa è certa: per poterle separare e isolare, è necessario che le cose da noi separate non siano in quanto tali già separate. È necessario, cioè, che siano tutte essenzialmente connesse, relazionate le une alle altre, affinché qualcuno possa proporsi di separarle.

L'artista che isola e separa, dunque, opera e interviene su un mondo di cose "non separate"; altrimenti non potrebbe essere quello che è e fare quello che fa. Interviene dunque su un mondo di cose tutte originariamente relazionate; le cui infinite relazioni sembrano peraltro non impedirci di separarle – se non altro perché da sempre le separiamo, lacerando amicizie, affinità elettive, e rendendo sempre nuovo quel che invero c'è già da sempre (il mondo).

Le cose possono essere separate; lo dimostra il fatto che tutti noi le separiamo; come negarlo? Eppure, nello stesso tempo, la realtà può anche ostacolare la nostra volontà separante; e dunque il nostro "giudizio" (giudi-

care significa distinguere, de-terminare e dunque prevede anche la possibilità di separare). Ossia, può fare resistenza e rendere complesso, o quanto meno faticoso, il nostro tentativo di isolare le cose per generare “bellezza”. Si perché le cose sono originariamente connesse e relazionate le une alle altre; relazionate in molti modi. Anche se non sempre è chiaro quale tipo di relazione le tenga davvero unite. Spesso, infatti, si tratta di relazioni confuse, se non addirittura contraddittorie. Spesso, cioè, abbiamo a che fare con relazioni dissonanti – per dirla in termini musicali.

Non a caso sarebbe sorta, sin nell'antichità, una scuola di pensiero che, al contrario di quanto avrebbero fatto grandi creatori come Ariosto o grandi filosofi come Schopenhauer, o alcuni dei grandi protagonisti dell'astrazione novecentesca, si sarebbe dimostrata convinta di poter affidare al vero creatore (il divino *poietes*) il compito di *perfezionare* le relazioni già date; quelle imperfette e spesso fragili che sembrano tenere confusamente insieme le cose del mondo. Alimentando così l'idea che compito dell'artista fosse anzitutto quello di rendere “belle” (cioè integre, armoniche e chiare) relazioni troppo spesso cacofoniche come quelle di cui sarebbe per lo più fatta l'umana esperienza.

Due opzioni irrimediabilmente antitetiche, dunque. Se per Platone, ad esempio, il mondo era già perfetto (costituendosi come la cosa più bella di tutte) e guai all'artista che avesse preso di migliorare relazioni già perfette in se stesse, per buona parte delle estetiche moderne l'artista è invece essenzialmente “creatore”; cioè dotato di peculiari doti che, sole, gli consentirebbero di dar vita a un mondo “inesistente”. Un mondo utopico e soprattutto migliore, in cui mettersi al riparo e salvarsi dalle immonde e ingiuste relazioni che non di rado rendono la vita di fatto intollerabile.

Anche Leopardi avrebbe riconosciuto la possibilità di separarsi dalla dimensione pratica caratterizzante la quotidianità; smettendola di chiedere al mondo un senso. Anche Leopardi, cioè, avrebbe visto, nella possibilità di limitarsi a riflettere l'insensatezza universale, esimendola dal compito di rispondere alle nostre domande (che mai le relazioni fenomeniche potrebbero soddisfare), una miracolosa via d'uscita dall'inferno della vita.

Due opzioni che implicano modi completamente diversi di interpretare l'originaria “relazionalità” che tutto tiene insieme e tutto sembra affidare al nostro sguardo consentendogli in ogni caso di apparire come “uno” (come *un* mondo).

Due opzioni che ancora decidono del nostro modo di essere al mondo; che è poi sempre un modo di interpretare la natura *relazionale* di là dalla quale nessun mondo potrebbe essere da noi interpretato in questo o quel modo.

da "sapiens" a "stupidus": l'uomo digitale che si riscopre fragile rischia di precipitare nella barbarie. a colloquio con vittorino andreoli

massimiliano cannata

137

Non stiamo dando più importanza ai principi con il risultato che stiamo progressivamente precipitando nella barbarie. La civiltà non è un fatto scontato, ma una conquista che passa attraverso la trasmissione di valori e comportamenti. Così da *sapiens sapiens*, l'uomo di oggi corre il rischio di trasformarsi in "*stupidus stupidus*", facile preda di nuove solitudini oltre che vittima di una patologia sempre più diffusa: *l'autismo digitale*.

Fa molto riflettere l'ultimo saggio di Vittorino Andreoli (*Homo Stupidus Stupidus*, edito da Rizzoli), tra i più noti psichiatri italiani, da sempre attento osservatore e studioso delle complesse dinamiche sociali che attraversano la contemporaneità.

Professore, come Lei scrive l'uomo sembra aver perso il "beneficio della neocorteccia". Perché la nostra specie sta facendo di tutto per "meritare" il poco lusinghiero attributo di Stupidus Stupidus?

Dobbiamo prima di tutto intenderci su un dato di fondo: la civiltà che abbiamo faticosamente raggiunto nel corso di millenni di storia si fonda su principi e comportamenti praticati e appresi. Significa che se non riusciremo a trasmettere alla prossima generazione determinati valori e stili di comportamento, siamo destinati a smarrire tutto quello che abbiamo erroneamente considerato come un patrimonio definitivamente acquisito. Le neuroscienze sono molto chiare in proposito.

Cosa intende dire?

Semplicemente che il grado di civiltà che abbiamo conquistato con grande sforzo, non è contenuto nei nostri geni, non è la realizzazione dovuta alla messa in pratica di un comportamento meccanico istintuale, è un importante risultato propiziato da quella parte del cervello "plastico" che si forma sulla base delle esperienze e che presiede all'apprendimento, alla creatività, che è poi il vero motore della nostra attività intellettuale. Vuol dire in concreto che i neuroni di questa porzione della neocorteccia si riuniscono in circuiti, in una struttura sofisticata che presiede al tatto mnemonico, all'idea, alle facoltà cosiddette superiori. Così se non diamo più importanza alla dimensione valoriale e ai principi, al rispetto della vita, la regressione diventa, non un'ipotesi vaga, ma un prospettiva certa.

Ripiombare nella barbarie, come ha denunciato Alessandro Baricco nel suo celebre saggio I barbari, da provocazione diventa un fatto possibile?

Mi permetta una citazione. Il neuroscienziato Paul Donald MacLean sostiene che abbiamo tre cervelli. Il primo è quello degli istinti, proprio dei rettili, il secondo è quello delle emozioni, posseduto dai mammiferi, il terzo è quello del pensiero inteso in senso più alto. Sappiamo grazie agli studi più recenti che mentre i primi due sono stampati e prefigurati fin dalla nascita, come si trattasse di un PC che ha già il *software* definito, il terzo si forma dentro di noi, come risultato di un processo. Le scoperte eccezionali operate dall'uomo sono frutto di un'evoluzione continua, è questa la nostra grandezza, ma anche la nostra debolezza, perché non si tratta di un percorso irreversibile, il pericolo che si inneschi una marcia indietro è sempre dietro l'angolo.

Le criticità emergono nel momento in cui, come dimostrano i tanti casi di attualità, si fa strada la mancanza di rispetto dell'altro e i valori vengono calpestati: a quel punto a dominare non sarà più il cervello alto ma quello basso, quello che presiede i bassi istinti. È così che si piomba in quella che Gianbattista Vico definiva: la "condizione selvaggia". Ognuno tenderà ad appropriarsi di tutto ciò che vuole, i tanti femminicidi praticati per cieca gelosia, la violenza sui bambini e gli esseri più indifesi dimostrano che non ci sono più regole, l'altro è un nemico da abbattere. Possiamo definire *sapiens sapiens* un'umanità ridotta in questo stato?

La tecnologia, questa protesi che dovrebbe colmare la nostra imperfezione, che ha generato una sorta di pericolo "illusionismo" è la principale responsabile di questa marcia indietro?

La tecnologia, penso per esempio allo sviluppo del cervello digitale, ha permesso grandi conquiste. Senza il PC non avremmo scoperto il bosone di Higgs, le onde gravitazionali, ingegneri e fisici ormai costituiscono il *corpus* di un'intelligenza collettiva che ci porterà a nuovi traguardi. Il problema nasce quando si fa un uso distorto di questi strumenti. Faccio un esempio: stiamo perdendo l'uso della memoria dei numeri. Per telefonare a un amico o a un genitore facciamo un clic, senza fare nessun esercizio per ricordare il numero. Questo vuol dire che fra non molto non sapremo fare più alcun calcolo, il mondo dei numeri di fatto è scomparso. Discorso ancora più grave si può fare per la memoria semantica. Quando parliamo siamo abituati ad associare un suono a un significato. Nel linguaggio ordinario usiamo circa 150 parole, poche rispetto alle trentamila indicate dalla Treccani; questo declino già denunciato dai linguisti è destinato ad accentuarsi, perché la maggior parte delle persone comunica con dei segnali, utilizzando il PC. Il rischio che si profila è quello di non parlare più, arriveremo all'"autismo digitale", un universo chiuso, popolato da tante monadi che non comunicano. Il PC rafforza questa tendenza alla schematizzazione: utilizziamo il ditino in su se qualcosa piace e in giù quando non piace. A dominare è la logica binaria, non più la logica razionale che, almeno da Aristotele in poi, è posta a fondamento del pensiero e della civiltà occidentale.

Le costanti di distruttività

Oltre alla progressiva "caduta dei principi" il saggio denuncia l'escalation di alcuni fattori "costanti di distruttività", quali: violenza, guerre, volontà di difesa del territorio. Si tratta di elementi che da sempre caratterizzano la specie umana, in perenne lotta per la sopravvivenza. Oggi la posta in palio è però ancora più alta: l'intera civiltà occidentale sta correndo verso il baratro. Cosa possiamo fare?

Il rischio esiste e va denunciato. Non sono un apocalittico, ci sarà sempre l'uomo a emergere, in altri contesti storico geografici si stanno facendo infatti strada i filosofi del *post human*, che apriranno nuovi versanti di pensiero e di riflessione. È la civiltà occidentale sotto scacco se non riusciamo a trovare adeguate contromisure. La questione non è tanto relativa alla violenza, che è un comportamento orientato a uno scopo, e in quanto tale si può ridimensionare e sconfiggere. La distruttività mi preoccupa molto di più, quella cieca volontà di potenza che travolge tutto, il terrorismo globale è l'esempio drammatico che può far comprendere a cosa mi riferisco. Tutto viene travolto senza un fine, il corpo diventa un'arma, che ingoia tutto. Così abbiamo distrutto antiche città, musei, luoghi di ritrovo, biblioteche. Difficile trovare un antidoto di fronte a una follia, che non ha più una logica, un orizzonte di senso.

Il potere, tra i fattori di distruttività elencati, è forse il termine più ambivalente. Come lo si può definire nel contesto della società globale che sta sperimentando una profonda mutazione del concetto stesso di democrazia?

Quando parlo del potere intendo il potere come "verbo" perché il sostantivo include il concetto di autorità, divenendo altro e va maneggiato con cura. Potere come verbo vuol dire: faccio perché posso. Come nel caso che ricordavo della distruttività, esiste anche un potere che viene esercitato senza scopo. Platone sosteneva che il potere doveva avere come fine supremo la felicità di tutti. Oggi non accade nulla di tutto questo: la dinamica la si vede molto bene anche nella politica, dove spesso si contraddice l'altro solo per spirito di propaganda senza mai entrare nel merito delle questioni. Il Potere fine a se stesso è, insomma, il "verbo dominante" di questa epoca densa di contraddizioni.

La condizione dell'uomo contemporaneo, incerto e confuso, non comprende più il potere, sembra solo subirlo, non crede?

La condizione umana si caratterizza per la fragilità, che è data dal bisogno dell'altro, dal desiderio di conoscere, mentre il potere non ha bisogno dell'altro se non per dominarlo. Questo è l'umanesimo della fragilità, che segna e segnerà le nostre vite.

L'uomo rotto e il neoumanesimo digitale

Malgrado tutto l'individuo è capace di risollevarsi. L'uomo rotto, spiega nel saggio, può ritrovare la serenità. Dobbiamo essere ottimisti?

Mi definisco un "pessimista attivo". I rischi sono quelli che abbiamo cercato di individuare, ma bisogna continuare a cercare il meglio senza sosta. Nel lungo cammino della nostra evoluzione abbiamo meritato il doppio appellativo di *sapiens*: se pensiamo alla poesia, al Canto XXXIII del Paradiso, alla scienza, alle grandi scoperte ci ricordiamo di quante meravigliose realizzazioni l'uomo è stato ed è capace. Dietro "l'uomo rotto", che ho studiato con massimo interesse da psichiatra, ho sempre ritrovato questa grandezza di cui ogni individuo è portatore, per questo continuo guardare avanti con fiducia.

Neoumanesimo digitale è la prospettiva da più parti auspicata, come ci ricordano gli ultimi scritti di Morin, Sennett, Ceruti, Sen, e dello stesso Baricco ricordato prima. Le pare una via d'uscita realmente praticabile?

A condizione di tornare a un umanesimo nuovo, che guardi all'altro come valore, dove ci sia un senso del limite, che bandisca quella stupidità, che non conosce la sapienza. Lo stupido si ritiene perfetto, il sapiente coltiva il dubbio, per questo ha dei margini di crescita. Tutta la nostra civiltà è fondata sul dubbio, i dialoghi di Platone hanno questa radice che è la stessa che informa l'*umiltà socratica*. Difendiamo ciò che umano. Non vergognandoci di quella fragilità che mi porta ad avere bisogno dell'altro, nella consapevolezza di quell'utilità reciproca che rinsalda il bisogno della relazione e del confronto.

Avremmo in sintesi bisogno di riaffermare la centralità di un individuo più equilibrato, non certo un uomo senza misura che vive il capovolgimento della dimensione Protagoreo, che vedeva il soggetto come espressione di una suprema armonia tra spirito e natura. Riusciremo a recuperare il giusto bilanciamento in una società sempre più polarizzata, rosa da povertà crescenti, preda di paure e di una crescente insicurezza?

Potremo riuscirci se ci impegheremo a scrollarci di dosso la duplice attribuzione di *stupidus*, *stupidus*. Utilizzo ancora questo termine nel senso di stupore, perché rimango attonito nel constatare come l'uomo possa precipitare così in basso, dopo esser stato protagonista di tante straordinarie conquiste. Purtroppo abbiamo perso la misura. Torno a parlare delle tecnologie e del loro uso. Internet è un eccezionale strumento, purtroppo oggi è sempre più in mano di poche persone, che non sono imprenditori ma sfruttatori. Il linguista Noam Chomsky li ha in un recente saggio definiti *I padroni dell'umanità*: si tratta di individui senza scrupoli che si prendono gioco dell'uomo, per questo entrano nelle loro vite, violano la *privacy*, senza ritegno alcuno. Il recente caso di *Cambridge Analytica* deve far riflettere chi opera sul fronte della sicurezza dei dati.

L'importanza dei valori e della dimensione del sacro

La tendenza a semplificare fa sì che non si problematizzino più parole come Verità, Religione, Bellezza, Res Publica, Amicizia, Ragione, termini complessi che hanno impegnato per secoli scienziati e filosofi. Il "pensiero dominante" sembra avere tutto l'interesse a semplificare negando la densità e la profondità di un tessuto concettuale, che appartiene alla nostra storia e civiltà. Quali sono le ragioni di questo atteggiamento?

È una tendenza diffusa che mira al pensiero unico, a negare la differenza e il pluralismo. Pensiamo alla religione. Al di là delle diverse confessioni, rammentiamoci che un Dio esiste per tutti, perché esiste un'impronta del sacro. Sappiamo tutto questo ma ci fermiamo a commentare solo piccoli fatti, segnati da esteriore superficialità. Eppure il sentimento religioso fa parte dell'essenza dell'uomo. Solo gli individui concepiscono la trascendenza, percepiscono una verticalità, che gli scimpanzé non possono né sentire, né concepire.

In chiusura del saggio evoca Timore e tremore, celebre opera del grande filosofo danese Søren Kierkegaard. Che cosa fa tremare e cosa terrorizza uno psichiatra che ha saputo, nel corso di una lunga e brillante carriera, misurarsi con tante manifestazione del male, esorcizzandolo?

Misurarsi con la dimensione dell'assurdo. Quello che descrive Kierkegaard in *Timore e tremore* è degno di studio per l'uomo di ogni tempo. Dio, come è noto, suggerisce ad Abramo di sacrificare il figlio Isacco. Un controsenso, qualche cosa di inaccettabile per qualsiasi genitore. Abramo riesce comunque a trovare una soluzione, va oltre l'assurdo, segue la regola che ha appreso: sa che Dio c'è, ne ha avuto esperienza. Noi di fronte alle contraddizioni che attanagliano l'uomo contemporaneo a differenza di Abramo non facciamo niente, scappiamo. Il grande conflitto, il dramma è proprio questo: c'è una strada indicata dalla civiltà che ci porta verso l'alto, all'opposto ne esiste un'altra che ci porta verso la regressione. Non dobbiamo mai finire di lottare, di entrare dentro questa contraddizione per superarla, perché a prevalere sia la tensione verso obiettivi di progresso e di crescita umana e civile, perché di questo, mi creda, abbiamo un bisogno estremo e disperato.

far respirare le relazioni

romano gasparotti

141

1. In qualsiasi modo si parli di relazioni è sotteso un legame, ossia l'azione di un *ligāre*, avente natura letteralmente pontificale, nella misura in cui implica necessariamente un far da ponte. Il primo interrogativo che sorge al riguardo è: il ponte lega, ovvero relaziona, due o più entità, le quali preesistono determinatamente come tali già prima del legame che le unisce, oppure è a partire dal legame che i relazionantisi vengono reciprocamente ad apparire per quello che sono? Il legame è un mero elemento di congiunzione che interviene come *tertium aggiungendosi a ciò che già esiste come tale autonomanente e indipendentemente dal legame stesso*, oppure è il legame che, relazionando, istituisce e determina ciò che si relaziona? Non può non venire alla mente, a questo proposito, l'ormai nota *Erläuterung* sul ponte sviluppata da Martin Heidegger nel saggio *Costruire Abitare Pensare*, laddove si dice che: "Il collegamento stabilito dal ponte – anzitutto – fa sì che le due rive appaiano come rive. È il ponte che le oppone propriamente l'una all'altra. [...] Con le rive, il ponte porta di volta in volta al fiume l'una e l'altra distesa del paesaggio retrostante"¹.

È tutt'altro che indifferente, sia sul piano del pensare, sia su quello del costruire, sia su quello dell'abitare, considerare il legame relazionante come ciò che originariamente dispone delimitando, nel fare spazio e nell'assegnare i luoghi nella loro libera interdipendenza, oppure ritenerlo un semplice tratto di congiunzione, che si aggiunge estrinsecamente tra elementi già esistenti, radicati e centrati nel loro luogo proprio.

2. Bergson scrisse che: "Cose e stati non sono che visioni del divenire fissate dal nostro spirito; non vi sono cose, ma soltanto azioni"². Calandosi in questa prospettiva, non ci sono relazioni, ma accade solo l'azione di un relazionarsi, il che viene a confermare il fatto che la relazione non è un legame statico che congiunge delle preesistenti staticità determinate. In questo senso, l'azione del relazionarsi non può che essere l'originario: l'originario, però, come campo dinamico di ogni possibile originarsi, non come fondamento.

La posizione di un fondamento stabile precluderebbe ogni possibilità di relazionarsi e ridurrebbe il costruito alla meccanica giustapposizione di datità inflessibili e inerti – dal latino *in-ars*, cioè incapace di partecipazione attiva e incompatibile con ogni arte – e perciò prive di vivente collegamento.

3. Il relazionarsi non coincide affatto con la giustapposizione e nemmeno comporta la fusione, né la con-fusione. Se esso si esplica *uni-ficando*, la sua non è l'unità semplice, ma semmai l'*unitas multiplex*. E quest'ultima può esistere, cioè *existere* ed estendersi elasticamente nel multiverso immanente delle sue attive tanto quanto reattive relazioni, solo nell'atmosfera – non già nell'universo – della mescolanza, vale a dire di ciò che i Greci chiamavano *mixis*. È ancora Alessandro di Afrodisia, nel commentare la dottrina dello stoico Crisippo, a rammentare la distinzione tra la *paráthesis*, ossia la giustapposizione che assembla una pluralità di oggetti ognuno dei quali resta chiuso nei suoi limiti dati senza condividere nulla con gli altri; la *synchysis*, quale

fusione che, da sostanze diverse, ottiene una nuova sostanza dalla natura e dalle qualità diverse rispetto a quelle delle sostanze originarie; e, infine, la *dia holon antiparéktasis*, ossia la mescolanza olisticamente integrale, la quale rispetta e co-estende tutte le qualità della totalità che abbraccia e pervade intimamente i relazionantisi, i quali si compenetran reciprocamente senza perdere le loro singolari qualità.

Tale dottrina di origine stoica, che ebbe molta fortuna soprattutto nell'età ellenistica e romana – per poi oscurarsi e riemergere nelle scienze contemporanee – presuppone la tesi di Anassagora, secondo la quale “tutto è in tutto”, in modo tale che né la generazione (*génésis*), né la dissoluzione (*phthorā*) comportano alcuna separazione del *continuum*. E insieme presuppone anche il pensiero aurorale di Empedocle, il quale sosteneva che “Non esiste generazione per nessuno di tutti i mortali, né un termine di morte che li distrugge, ma esiste solo mescolanza (*mixis*) e distinzione (*diallaxis*) di ciò che è mescolato, alla quale gli uomini danno il nome di generazione” (Fr. 8). Empedocle aggiunge un'ulteriore preziosa precisazione: la mescolanza ha natura essenzialmente porosa ed è attraverso i suoi pori sempre aperti che non solo i relazionantisi si possono compenetrare reciprocamente, ma anche possono circolare, a livello concretamente universale, la saggezza e l'intelligenza che competono a ogni vivente nella *physis*. Qualora tale porosità venisse meno o i pori fossero ostruiti, la mescolanza delle relazioni si alienerebbe nella giustapposizione o nella mera confusione. Di conseguenza, l'intelligenza non circolerebbe più ubiquitariamente da parte a parte e la saggezza del vivente ne verrebbe irrimediabilmente compromessa.

4. Il ritmo delle circolazioni nell'atmosfera della mescolanza delle relazioni non può che essere analogo a quello originario di un respiro. Qualora la mescolanza si disgregasse, nel venir meno della sua relazionalità di tutto con tutto dappertutto, il costruito e l'abitare non respirerebbero più ed è come se si riducessero a mucchi di cadaveri o a composizioni letteralmente di *excrementa*.

La peculiarità del respiro – e questa è l'ultima delle principali implicazioni della relazionalità originariamente e dinamicamente porosa ed attiva/reattiva – consiste nel fatto che, nel ritmo della sua circolazione, viene destituita l'opposizione e finanche la differenza logica tra contenente e contenuto. Respirando, l'aria, che, senza pesare, contiene ogni corpo e ogni cosa, è anche contenuta in ogni corpo, così come ciò che è contenuto all'interno dei corpi si fa contenente, senza soluzione di continuità.

5. Un artista, che fu anche un sottile e raffinato pensatore, come René Magritte sostiene che quello all'opera nella pittura e nell'arte in genere è un “pensare somigliante”, in quanto esso si realizza “diventando ciò che il mondo gli offre e restituendo ciò che gli è stato offerto al mistero senza il quale non vi sarebbe alcuna possibilità di mondo né alcuna possibilità di pensiero”³. È come se esso inspirasse mondo per espirare mondo, lo stesso mondo che si inspira vedendo, ascoltando e facendo esperienza. In una sorta di cosmico respiro.

Il pensare e la comunicazione verbale, invece, secondo Magritte, sostituiscono all'arte della somiglianza, la logica della similitudine quale espressione di un pensare che indica, giudica e significa, dividendo analiticamente e opponendo. Un tale pensare, che pure ha la sua indubbia utilità ed efficacia, rompe e disgrega l'unità olistica propria della mescolanza delle relazioni, che, invece, l'arte tutela, rispetta e perpetua.

Il pensare, che individua solo similitudini là dove, invece, regna la somiglianza, comunica trasmettendo oggetti significativi tra soggetti rigorosamente separati e lontani l'uno dall'altro, secondo quel modello meccanicamente trasmissivo che Marshall MacLuhan ha paragonato a quello di una *pipeline*. Ma ciò rende impossibile ogni reale *koinonein*, per usare un altro classico termine della filosofia, ossia quel comunicarsi partecipativo, quel mettere in comune tutto ciò che si è e si ha, che solo l'attivo/reattivo relazionarsi poroso nella mescolanza è in grado di garantire con intelligente saggezza all'abitare dei viventi sulla terra.

NOTE

¹ M. HEIDEGGER, *Costruire Abitare Pensare* (1954), in Id., *Saggi e discorsi*, trad. it. a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano 1976, p. 101.

² H. BERGSON, *L'evoluzione creatrice*, trad. it. a cura di M. Acerra, Rizzoli, Milano 2012, p. 238.

³ R. MAGRITTE, *Scritti*, vol. II, a cura di A. Blavier, trad. it. Abscondita, Milano 2005, p. 290.

varietà

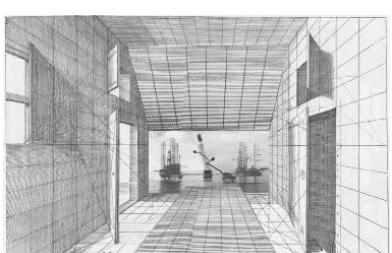
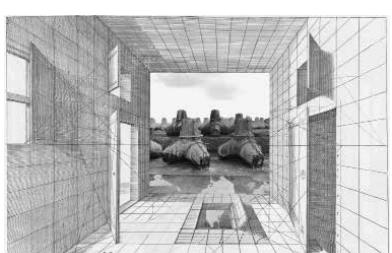
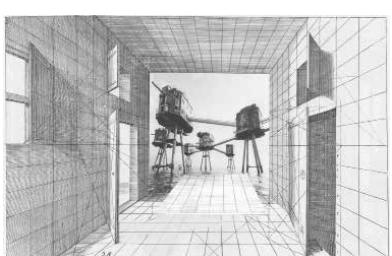
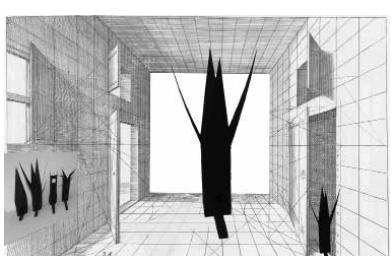
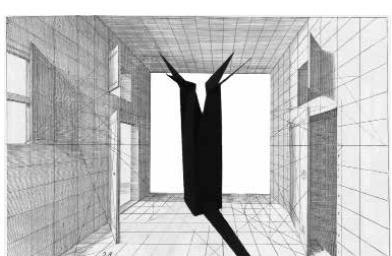
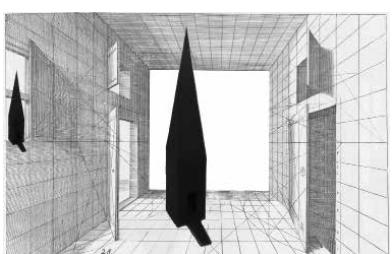
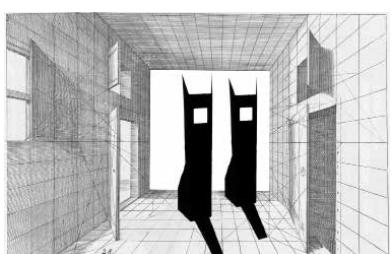
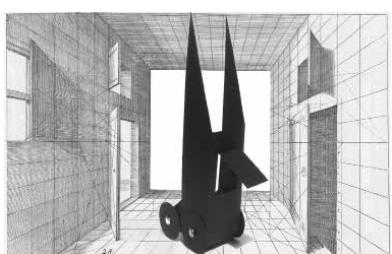
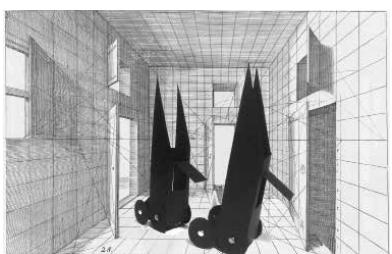
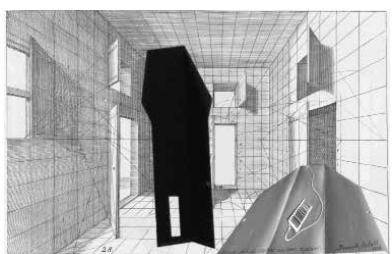
a cura di
marco biraghi
alberto giorgio cassani
brunetto de batté

Sezione "Varietà" come *varietas* e come *variété*. Luogo di incontro e di scontro tra diversi saperi e pratiche, libero da coerenze troppo asfissianti, che non teme di accostare tra loro mondi apparentemente lontani.

Intermezzo, benjaminiana "costellazione di eventi" e frammenti, crocicchio di strade che qui si incrociano ma anche si dipartono, costituisce un momento di riflessione aperta a ospitare su uno stesso piano e con gli stessi diritti progetti di architettura, opere prime, arti, filosofie, interviste, libri, mostre. Privilegiando soprattutto quei luoghi di cui questi differenti linguaggi dialogano tra loro, pur parlando una propria lingua.

In questo il riferimento al concetto di *varietas* albertiana appare inevitabile: contro ogni "normatività", tipologia fissa e "canoni", stabiliti, la sezione riflette le differenze, le mistioni, lo spettacolo vario e multiforme che costituisce la nostra attualità.

"Tamen quid affirmen, nihil satis apud me constitutum habeo: tam varia de istiusmodi rebus apud scriptores comperio, tamque multa et diversa ulti sese consideranti offerunt".
(De re aedificatoria)

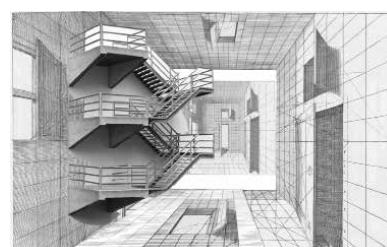
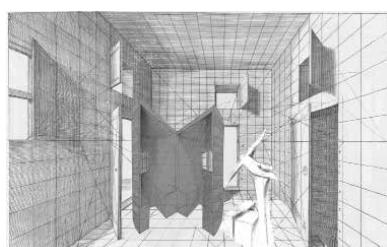
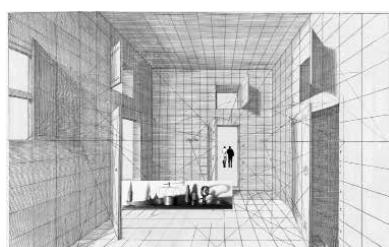
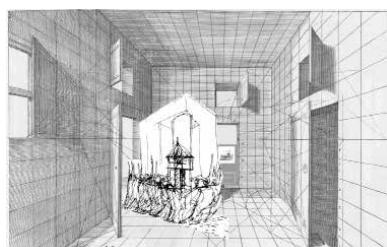
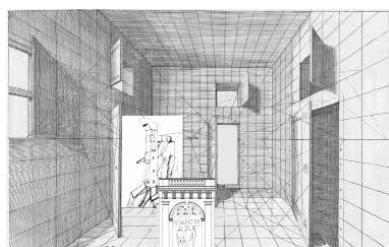
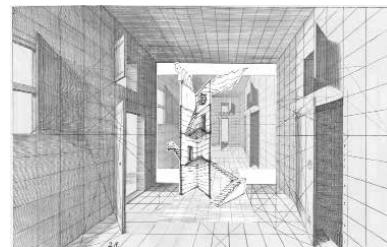
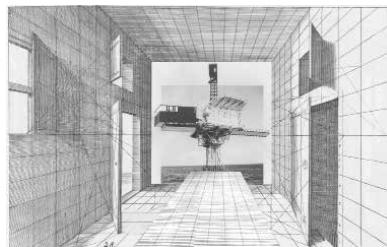
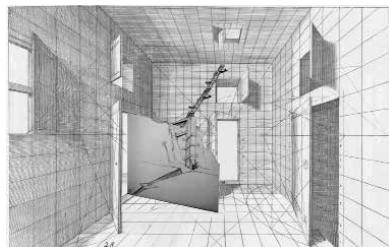


**city:
beni comuni
urbani**
a cura di
massimiliano cannata
francesca gelli
francesco menegatti

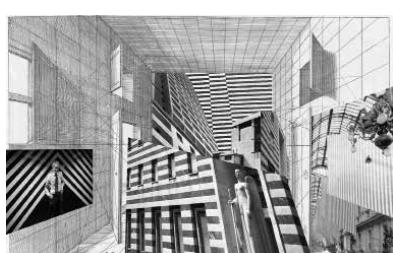
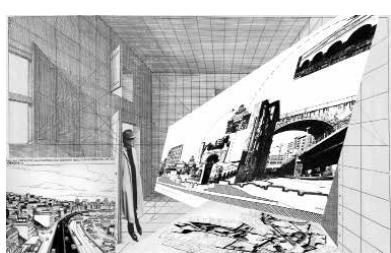
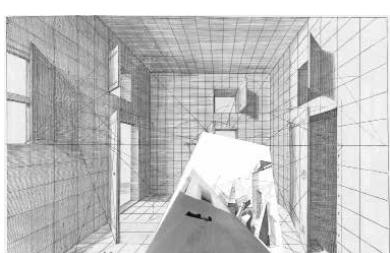
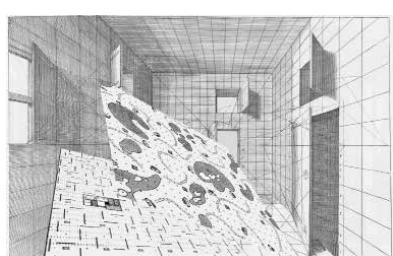
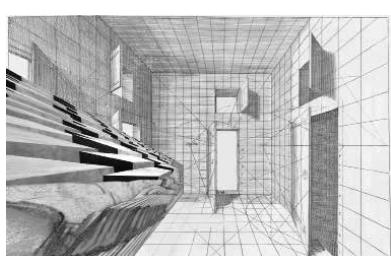
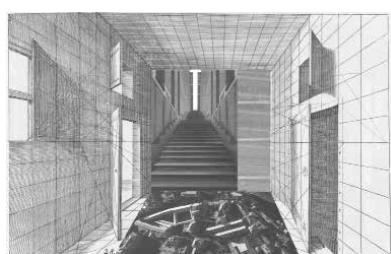
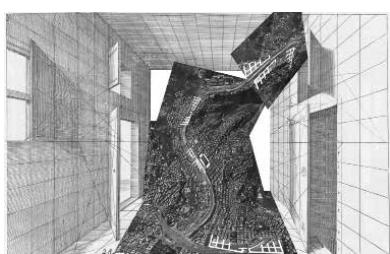
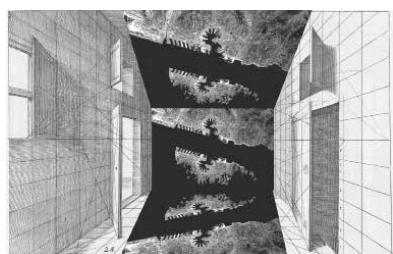
brunetto de batté

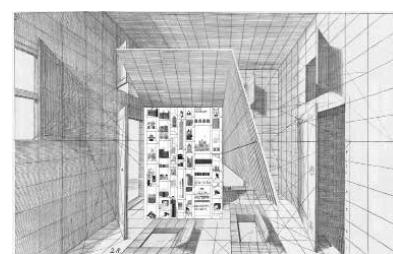
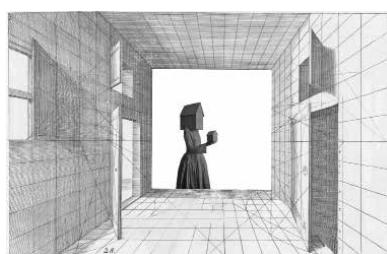
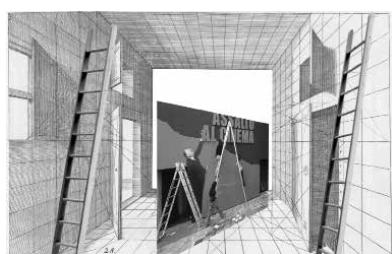
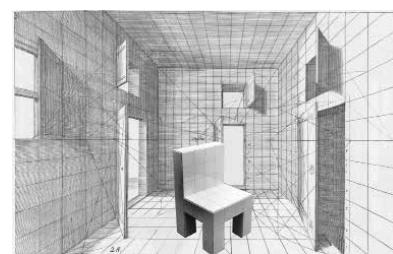
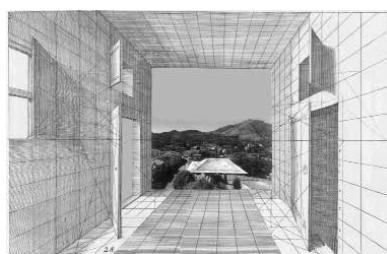
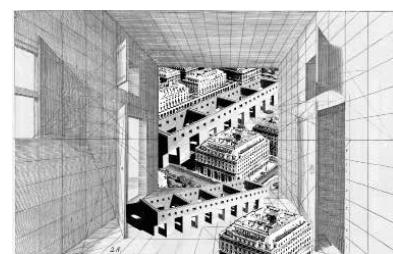
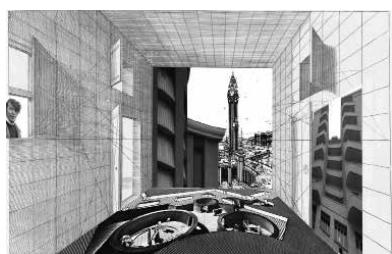
145

relazioni attinenti



146







Le immagini di fotomontaggi e mostre in queste pagine sono a cura di LASUE Research 2016-2020 e in riferimento alla ricerca INSIDE ARCHITECTURE AND CITY: NEW ITINERARIES BETWEEN ARCHITECTS PROJECTS AND PLACES

ed. by Alberto Aschieri
con Francesca Ambrosi (*Frank Lloyd Wright**); Giulia Benedetti, Guoyu Liu (*Le Corbusier**); Luca Occhinegro (*Mies van der Rohe**); Francesca Pelizzoni (*Alvar Aalto**); Chiara Menditto (*Louis Khan*); Paolo Ceriani (*Carlo Scarpa*); Ionut Bogdan Oanta (*Alvaro Siza** / Sergio Crotti** / Giuseppe Terragni); Federica Nani (*Eduardo Souto De Moura** / Aldo Rossi** / Steven Holl*); Francesco Cappelletti (*Gregotti Associati International** / Dominique Perrault***); Valeria Bottalico (*Franco Purini e Laura Thermes***); Giulia Caviglia (*Rafael Moneo***); Francesco Cappelletti, Vittorio Favron, Alessia Di Gregorio, Francesco Biral (*OMA - Rem Koolhaas***); Alessia Di Gregorio (*Antonio Monestiroli**); Vittorio Favron (*Renzo Piano Building Workshop***); Ilaria Massacesi (*Tadao Ando**); Chiara Banfi (*Aurelio Galfetti*); Alessandro Cricci (scuoli (*Norman Foster*)); Azadeh Morasdyar (*Frank O. Gehry*); Medya Asgharian (*Peter Eisenman*); Giada Vinci (*Alberto Campo Baeza*); Brikena Vasa (*Mario Botta*); Andrea Sanarico (*Henry Ciriani*); Pietro Cavalletti (*Michel Kagan*); Fabio Rondi, Elena Benedetti (*Mauro Galantino***); Thomas Catalano (*Jean Nouvel*); Giacomo Marino (*Jo Coenen*); Eriona Eleuzi (*Zaha Hadid*); e con Piotr Sell per le video sequenze della prima fase della ricerca esposte nel 2012 a Milano a partire dalle mostre "Essenze di architettura urbana. Progetti per lo spazio pubblico" e "Architettura Prima".

* I 15 video-libri, nuove guide di architettura ambientale ed. LASUE con cinquanta *case studies* per autore con nuove immagini-schema architettonico-ambientale e video-sequenze.

** Gli autori a cui il LASUE ha inviato copia e da cui ha ottenuto elogio per la ricerca e permesso di pubblicazione.

Complessivamente sono trentadue gli architetti-autori presentati in nuovi itinerari ambientali nella mostra "Attraverso il progetto e la ricerca: studenti e architetti" del 2015 con fotomontaggi d'incontro di parti del testo architettonico alla visione dei luoghi permessa dal nuovo "occhio alato" satellitare © GOOGLE EARTH, pubblicati in tavole sintetiche di invito al viaggio ad autori-progetti-luoghi (Aschieri 2018a). Il primo prototipo di nuove guide all'Architettura Testo Ambientale è dedicato a Vittorio Gregotti (Aschieri 2018b).

alberto aschieri

per un nuovo osservatorio critico architettonico ambientale tra il progetto e il luogo: LASUE research 2006-2020

Dentro l'architettura e la città, nuovi itinerari tra architetti, progetti e luoghi è il tema chiave di sperimentazione e ricerca condotta sulla valenza dei "modelli insediativi" (Gregotti 1993) nel progetto di architettura e nel disegno urbano che ho condotto dal 2006 a oggi con la struttura del LASUE Research. LASUE è l'acronimo che in inglese richiama i fondamenti ineludibili del materiale fisico-culturale per il progetto di architettura e la sua comprensione nel suo essere testo sociale e ambientale: *Laboratory Architectural, Social, Urban & Environmental*.

Il LASUE è il laboratorio di ricerca e progetto che ho costituito e diretto con la collaborazione degli studenti dei corsi che ho tenuto alla Scuola di Architettura del Politecnico di Milano come professore a contratto nelle materie di Analisi della morfologia urbana e della tipologia edilizia (2006-2008), di Teorie e tecniche dei contesti insediativi urbani contemporanei (2008-2009), dei Laboratori di progettazione architettonica (2008-2013) e dei Workshop LASUE (2014-2020).

In fasi diverse, con differenti team di progetto ho potuto: - promuovere sei edizioni del LASUE *International Workshop* di progettazione architettonica e urbana di aree in trasformazione a Milano; - proporre un nuovo osservatorio di studio e riferimento alla cultura del disegno-progetto nella tradizione disciplinare dell'architettura – rileggendo e tracciando nuovi percorsi e itinerari del processo progettuale dei principali protagonisti del XX e XXI secolo – a partire dalla coniugazione tra i documenti del disegno e l'intervallo del presente osservato con lo sguardo satellitare; - definire uno schema di progetto urbano per Milano, di riterritorializzazione correlativa integrale dei contenuti di cultura dell'abitare proposti in risoluzioni di progetto, nei corsi, per una ridefinizione del ruolo generativo urbano dello spazio pubblico complessivo attraverso la riqualificazione in parchi lineari delle fasce di interspazi delle principali direzioni di infrastrutturazione-comunicazione territoriale storico-ambientale della città, in una riconnessione multipolare fra le diverse situazioni di trasformazione compresenti nelle soglie e nei margini di periferizzazione interni-esterni di città consolidata e suo nucleo storico.

I lavori compiuti di didattica e ricerca sono stati presentati in più mostre a Milano: alla Scuola di Architettura "Essenze di architettura urbana", all'Urban Center del Comune di Milano "Architettura Prima schemi e figure del progetto", entrambe nel 2012 (vedi Channel YouTube LASUE by Alberto Aschieri), e nella fase più avanzata della ricerca in Fondazione Gianfranco Ferré "Through the project & research: students & architects" nel 2015 (in A. Masello, recensione in "Platform" Internet; E. Di Meo, *Tra reale fotografato e virtuale progettato, "Off Arch", 134, 2016* (figg. alle pp. 149-150)). In due libri, quest'anno, *Fondamenti primi del progetto di architettura e del disegno urbano*, con la prefazione di Vittorio Gregotti, e *Architettura dell'antropogeografia: Gregotti Associati International 1969-2014*, presento una prima sintesi dei risultati svolti e attuati con la struttura LASUE in *Teaching and Research*: nel progetto di architettura con gli studenti dei corsi e con i collaboratori nel primo e proponendo, nel secondo, il prototipo fondativo-



LE CORBUSIER, CONCORSO PER IL PALAZZO DEI SOVIET, 1929, Mosca.
40°46'58.87"N 73°57'32.00"E



"Through Projects And Researches: Students & Architects"
Lasue / Fondazione Gianfranco Ferré 2015.



L'"Anthropogeographic Dom-Ino": il giardino delle architetture del mondo nelle nuove immagini-schema architettonico-ambientali fra disegno/foto satellite LASUE (foto courtesy Michail Paschalidis).



Il Mosaico tridimensionale dedicato a E.N. Rogers di una rinnovata memosyne architettonico-ambientale d'incontro di progetti e opere nello spesso ordito temporale dell'antropogeografia dei luoghi (foto courtesy Michail Aschaldis).



La stanza della Ricerca "Dentro l'architettura e la Città"
(foto courtesy Michail Paschalidis).
Tavole sinottiche da "Fondamenti primi del progetto di architettura e disegno urbano: Teaching and Research", Maggioli, Rimini 2018.



Il portale multimediale di "Progetto e Ricerca": la parete con il video delle nuove guide di architettura negli itinerari tra "testo architettonico" e "morfologia, materiale" ambientale osservata dal satellite (foto courtesy Ilaria Massacesi).

esemplare del lavoro complessivo, un primo numero come ipotesi di una nuova serie di guide all'architettura progettata e attuata con la pubblicazione "interna" di più video-libri LASUE, inviati ai principali protagonisti della contemporaneità. Tra questi Vittorio Gregotti, Rafael Moneo, Franco Purini e Laura Thermes, Álvaro Siza, Eduardo De Moura, Antonio Monestiroli, Renzo Piano, Rem Koolhaas, Dominique Perrault e Gianni Braghieri per la Fondazione Aldo Rossi, ottenendo il permesso alla pubblicazione e intrinsecamente lelogio e la validazione per un possibile osservatorio comune, nel metodo proposto, inclusivo delle diversità di proposizioni e poetiche degli autori studiati. In particolare Vittorio Gregotti ha marcato il tratto additivo dei nuovi percorsi visivi nel disegno di progetto, compreso "strumento di lettura e indagine" della storia del progetto di architettura e del disegno urbano; Rafael Moneo ha sottolineato il valore di esercizio esemplare per lo studio e la sperimentazione nelle scuole di architettura e Franco Purini ha evidenziato il ruolo metodologico educativo, sistematico e propedeutico della modalità testuale ambientale proposta per un avvicinamento in formazione, alla comprensione dei concatenamenti relazionali fra differenti autori, tematizzazioni e situazioni contestuali nella proposizione di una collana di nuove guide di architettura. Nella mostra del 2015 – con il *main team* LASUE con Francesca Ambrosi, Giulia Benedetti, Francesco Cappelletti, Giulia Caviglia, Ionut Bogdan Oanta, Alessia Di Gregorio con Alessandro Criscuoli per il progetto espositivo e Piotr Sell per la precedente sistematizzazione dei risultati svolta nel 2012 – abbiamo illustrato i tratti di un punto di arrivo della ricerca e di apertura alla possibile costruzione di un "nuovo osservatorio" della storia del progetto di architettura, necessario per una diversa comprensione dell'ineludibilità di come ogni architettura sia, sempre "testo ambientale" e "struttura di relazione" in ogni suo diverso apparire di situazione e luogo, in ogni suo differente presente (figg. alle pp. 149-152).

Il lavoro tracciato nell'insieme configura i tratti inaugurali per un Progetto Critico Culturale Politico Architettonico Ambientale Internazionale che vuole richiamare l'attenzione di chi si occupa dello spazio per l'abitare e dei suoi stessi abitanti, per una più ampia e diversa consapevolezza-coscienza di ragioni e forme degli stati insediativi e per un riequilibrio di desideri, aspettative, intenzioni di fronte all'incendere di dimenticanze e contraddizioni dell'attualità; per riaffermare il ruolo di centrale responsabilità, nel progetto e nel piano, e di quanto la materia fisica-culturale dei luoghi sia il "materiale" primo attraverso cui poter considerare il senso di "verità dello specifico" dell'architettura, come richiamato da Vittorio Gregotti dal 1965. Aspetti da considerare prospettivamente nel progetto e retrospettivamente nel giudizio storico, per una "nuova autentica modernità" della "modificazione creativa" (Gregotti 1991; 2014; 2018) dei luoghi, in un dovere della pratica artistica dell'architettura di caratterizzarsi "per una pratica vigile e orientata del testo ambientale-antropogeografico dell'architettura ad ogni sua scala architettonica-urbana-territoriale" (Aschieri 2018a; 2018b; LASUE Research 2006-2020). Nella mostra alla Fondazione Ferré un *mosaico tridimensionale*, un cubo reticolare in acciaio, intelaiato dalle nuove immagini-schema architettonico-ambientali LASUE, evocava a riferimento della ricerca l'opera dei BBPR con Rogers, introducendo il visitatore a una *promenade architecturale* nell'*Anthropogeographic Dom-Ino* – proposto giardino di architetture del mondo – dove poter ri-vedere dall'alto un ampio spettro di celebri architetture: complessivamente un percorso nella storia presentificato in nuove *tesserae* di documenti di disegno-progetto, ri-orientati in primo piano alla visione di "morfologia, materiale" consentita dal satellite. La figura dei progetti di architettura dei principali protagonisti dell'architettura dal XX secolo a oggi, poteva essere ri-osservata, diversamente dalle pagine della letteratura storiografica dell'architettura, nella combinazione di quattro tavole per ogni autore posto a studio. Le nuove elaborazioni d'immagini-schema architettonico-ambientali presentavano i progetti emblematici della storia dell'architettura e del disegno urbano dal 1890, con Wright, a oggi, in una coniugazione tra il "testo architettonico" (Gregotti 1988) e il suo contesto ambientale fotografato. Un nuovo atlante di quadri d'insieme di frammenti e tratti essenziali dell'immaginario paradigmatico progettuale, colto in rapporto all'attualità dei paesaggi dei luoghi in cui architetture, progetti e opere sono resi, osservativamente, nel loro già da sempre essere compartecipe memoria di ogni ambiente, realizzati e/o solo progettati. Un modo per attivare il "guardare attraverso" (Garroni 2006), il "pensare per figure" (Rella 2003, in rif. a Klee, Benjamin, Wittengstein), relazionale nei nuovi testi-immagini, elaborati per inscrizione-fotomontaggio di parti del "testo architettonico" in sovrapposizioni, collimazioni e trasparenza alla materia storico-geografica dei siti guardati



dal satellite. All'interno il percorso della mostra proseguiva tra le stanze dei progetti per lo spazio pubblico, a Milano, e della ricerca delle correlazioni evidenziabili tra un'architettura ed "lo spesso ordito del tempo" (Calvino 1974) di un luogo. La *parete-portale multimediale*, in una doppia fronte all'ingresso, racchiudeva in più video la duplice proposizione del lavoro svolto con gli studenti e i collaboratori del LASUE: da un lato le idee e le esperienze condotte nel progetto per la riverberazione dello spazio pubblico dalle aree di trasformazione di Milano; dall'altro la proposizione dei nuovi video-libri LASUE attuati negli anni con i collaboratori. Una serie complessa di nuovi itinerari, d'incontro e percorso visivo, di "racconto" (Gregotti 2018), di parte, del processo formativo di un progetto, nell'amalgama proposta in visione, tra scrittura architettonica progettuale e "scrittura terrestre" (Purini 1980; 1989; 1992) storico-geografica, fisico-culturale ambientale dei circostanti contestuali dei progetti posti a studio. I nuovi video-libri erano alternativamente sequenziati tra quadri di comparazione simultanea di più autori insieme e, singoli, a schermo intero: nuovi itinerari d'invito al viaggio e a una rinnovata condizione di osservazione-interpretazione, "visione-riflessione" (Gregotti 2010) di autori, progetti e luoghi del mondo.

Insieme anticipavamo la proposizione sintetica dei progetti più significativi degli autori in studio della ricerca complessiva, *Inside Architecture and city. Architects, Project and Places* (in corso di stampa, 2020-2021), che avevo iniziato a curare con Francesca Ambrosi, in cui raccoglievamo i contributi di ogni collaboratore: un lavoro iniziato nel 2006 su trentadue autori-architetti di differenti proposizioni e poetica di costruzione architettonica. L'idea richiamava nella visione corografica-satellitare, proposta dei progetti, il "suolo", il "terreno" lo sfondo comune di materia fisica antropogeografica operata dall'immaginazione progettuale, dando visibilità a una differente *mnemosyne* (Habermas 2009, in rif. a Warburg e Cassirer) architettonico-ambientale, del progetto di architettura e del disegno urbano, portando a un criterio comparativo unitario i diversi attori dell'attualità internazionale, nelle diverse proposizioni prime, "nuove" e "altre" modernità tra XX e XXI secolo (Gregotti 1991; Moneo 2012). Le sequenziazioni stratigrafiche presentavano con completezza le riproduzioni e i documenti di "racconti" grafico-figurativi del disegno-progetto, i testi disegnati del "discorso dell'architettura", del "logos dello spazio organizzato e costruito" (Teyssot 1977) nella correlazione tra ragioni e forme dei contenuti dello spazio architettonico nei luoghi (Aschieri 2012), sia attraverso la coniugazione di schizzi, planimetrie, piante, sezioni e assonometrie monometriche in un raccordo orientato all'apparire fotografato dai luoghi, sia in pagine di sintetica presentazione dei principali disegni di *ichnographia, orthographia e scaenographia* (Vitruvio [15 a.C.] 1988), testuale di un'opera nei modi originari del suo primo presentarsi nei libri e nel prospettare delle vedute fotografiche della realizzazione.

La successione video delle pagine dei video-libri mostrava, insieme ai passaggi di scala degli intervalli delineati del quadro del circostante dei progetti, il rapporto tra alternative presentate per uno stesso luogo dall'autore e la virtuale sezione orizzontale ambientale, introducendo il comparire della "suddivisione" dello spazio interno delle opere costruite-progettate, nell'inedita visibile concatenazione di continuità tra le partizioni dei contenuti interni dell'architettura, all'apparire fenomenologico concreto (Frampton 2018), fotografato zenitamente dei contorni di forma del suo intorno, in nuovi unitari insiem. Si indicava così uno dei gradi di autoesplicitività comunicativa, delle nuove immagini documenti proposte, di chiarificazione e ricostruzione non delle "dipendenze" ma delle "complicate connessioni" con le "realità del contesto" – nel senso indicato da Gregotti richiamando *Mimesis* di Auerbach (Gregotti 1983) – aggiungendo al "disegno", al "racconto" letterario della forma architettonica dell'autore e della critica, all'opera stessa, nuovi tratti di auto-rappresentatività, mostrati, del mutuo intrecciarsi relazionale tra intenzionali figure di progetto degli architetti e i quadri di persistenza e variabilità importate alle/dalle condizioni, insieme a prospettibili visibili condizionamenti innescati nel tempo al testo di paesaggio ambientale, alle conformazioni materiali del trasformato pre-esistente, in ogni riconfigurazione del palinsesto antropogeografico contestuale. L'incontro tra immaginazione e memoria nella figurazione e astrazione schematizzatrice del fondamento di costruzione logica del progetto dell'architettura compartecipa, in modi consci e inconsci, a pre-esistenze e rinnovamenti dell'*Umwelt* "totale" – base di ogni possibile intersoggettività (Husserl richiamato da Gregotti 1965; 1986; 2014) – oggi più che mai da considerare e comprendere in un continuato confronto con la storia della tradizione disciplinare dell'architettura, per ri-affermare nella costruzione dei nuovi paesaggi un'autentica mo-



RENZO PIANO BUILDING
WORKSHOP, Recupero del porto,
1985-2001, Genova, Italia
44°24'34,29"N 08°24'34,29"E



NORMAN FOSTER,
King's Cross Masterplan, 1987,
London, United Kingdom
51°32'7,57"N 0° 7'30,55"E



FRANK GEHRY,
Guggenheim Museum,
1991-1997, Bilbao, Spain.
43°16'7,49"N 2°56'2,56"W



PETER EISENMAN,
Visual Arts and Fine Arts, 1983,
Columbus (OH), USA.
40° 0'2,40"N 83° 0'33,43"W



ANTONIO MONESTIROLI,
Concorso Int. per il quartiere
delle Halles, 1979, Paris, Francia.
48°87'23,68"N 2°34'55,32"W



ALBERTO CAMPO BAEZA,
Caja Granada Savings Bank,
2001, Granada, Spain.
37°9'39,26"N 3°36'22,09"W



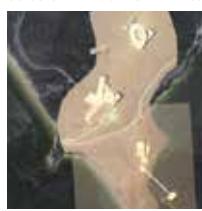
MARIO BOTTA,
Competition for a library, 1984
Villeurbanne, France.
45°46'5,27"N 4°53'16,38"E



RAFAEL MONEO,
National Museum of Roman Art,
1980-1985, Mérida, Spain.
38°55'01,14"N 6° 20'22,44"W



EDUARDO SOUTO DE MOURA,
Espaço Miguel Torga, 2011,
São Martinho de Anha, Portugal.
41°15'50,54"N 07°37'15,21"E



TADAO ANDO.
B. House Museum, 1988-1995,
Nakanoshima, Kagawa, Japan.
34°26'47,46"N, 133°59'29,22"E



HENRY CIRIANI,
Institut Recherche Provence antique,
1983-1995, Arles, France.
43°40'21,02"N 4°36'59,33"E



MICHEL KAGAN,
Cité d'artistes, 1989-1993
P. Citroën-Cévennes, Paris, France.
48°83'76,64"N 2°27'69,95"E



MAURO GALANTINO,
Sankt Pollen, Austria, 1989-1990
(Competition Project).
48°12'7,62"N 15°38'5,86"E



JEAN NOUVEL,
Institut du monde arabe,
1987, Paris, Francia.
48°50'55,88"N 2°21'26,58"E

dernità di previsione-predittiva per una "modificazione", critica e alternativa, dei disequilibri dell'attualità insediativa, promuovendo in una più ampia *koinè* la ricomprensione architettonica dello "stadtlandschaft" in nuova coestensività tra architettura e antropogeografia [Gregotti 1984; 2006].

Il prospettare del fronte di coronamento delle architetture progettate e costruite al proprio circostante ambientale, consente una differente comprensione del "piano d'interconnessione" relazionale del paesaggio d'insieme, in un "comprendere figurando" e "figurare per capire" (Eco 1997) i differenti momenti enunciativi dei testi progettuali, le originarie intenzionalità e il loro differire nell'osservazione di nuovi presenti reali e immaginari. Una nuova complementarietà legge le interrelazioni tra il *logos* disegnato di organizzazione e costruzione dello spazio dell'abitare e il complesso concretarsi delle "*réponse au site*" (Le Corbusier 1961), dei dialoghi differentemente agiti nei vincoli e nelle condizioni ambientali, nelle interpretazioni delle "linee di resistenza e tendenza" (Eco 2007) del *continuum*, di ogni materia *signata* degli insiemi del paesaggio, nel ri-definirsi ogni volta di nuove individualità di *locus solus* (Rossi 1966): paesaggi di memoria visibile, qui riattivati nel dispositivo adottato di fotomontaggi dal LASUE, tra diverse temporalità e materiali documentali posti in lettura, seguendo le prime tracce di verifica progettuale in rapporto alla fotografia aerea di Le Corbusier e Mies van der Rohe negli anni Trenta del XX secolo, qui estesa alla fotografia satellitare.

Le immagini in sequenza dei video-libri a tutto schermo e in comparazione simultanea tra più autori, mostravano l'apparire di elementi di inequivocabile interdipendenza, interstrialità, "intertipologia" (Purini 1989; 1992) antropogeografica architettonica, urbana e territoriale, in riverberazioni e corrispondenze di catene significanti di distanze e somiglianze di famiglia tra architetti, temi e luoghi coappartenenti al "mutamento ininterrotto", "senza pause" (Gropius 1963; Benjamin 1966) di ricombinazione e ricodifica dell'"imaging" (Eco 1997; 2007), di figurazione e costruzione architettonica ambientale-storica, riproposta a nuova osservazione e chiarificazione nei nuovi documenti di "immagini-schema" LASUE (Aschieri 2018; Garroni 2006).

La scansione dei differenti *frames* d'inquadramento a intervalli, selettivamente definiti in ogni elaborazione dei nuovi documenti per ogni architettura e piano-progetto, sequenzia il passaggio tra *Regio-Ambiente-Environment/ Area / Partitio-Suddivisione Architettonica-Architectural Subdivision / Parietes-Muri-Walls / Aperitiones-Aperture-Openings / Tectum-Coronaento Ambientale-Crowding*, richiamando a fondamento della ricerca LASUE, insieme, i diversi tratti di fondazione intercomunicante tra i "Sei oggetti dell'architettura" di Leon Battista Alberti, la ricombinazione di nuovi prototipi architettonico-urbani dei maestri del Moderno e la concezione di un'architettura dell'antropogeografia nuovamente compresa nella riflessione teorica-progettuale apportata da Vittorio Gregotti (Alberti [1450] 1996; Gregotti 1965; Aschieri 2018a; 2018b; LASUE Research 2006-2020).

L'insieme della ricerca ha mostrato la costruzione di nuovi documenti, possibili e necessari, per una rinnovabile coscienza-consapevolezza critico-interpretativa dei paesaggi dell'abitare della contemporaneità, in un'attualizzazione in "lettura" e "costruzione" dei processi e dei principi di formazione del progetto: un nuovo rapporto visivo additivo in progettazione e studio storico dei documenti e monumenti di ogni passato per la riflessione d'insieme delle individualità architettoniche e contestuali ripercorribili nella sperimentazione osservativa-progettuale del LASUE.

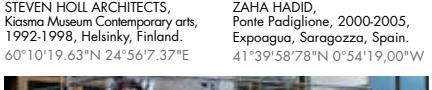
Il libro *The architecture of Anthropogeography-Gregotti Associati 1969-2014* – curato con la collaborazione di Francesco Cappelletti in ogni fotomontaggio di nuova immagine presentata – inviato a Kenneth Frampton ha ricevuto il suo elogio in quanto *research-book* che "rappresenta una nuova ricerca didattica di rilievo assoluto ed eccezionale sull'architettura, urbanistica antropogeografia di Vittorio Gregotti e del suo studio Gregotti Associati International" attraverso "una documentazione mozzafiato, completa e definitiva dello sforzo coerente, dovremmo dire brillante, sensibile ed eroico, portato da Gregotti, e in modo analogo da molti altri architetti come Siza, Moneo, Purini e altri, di fronte alla vasta aporia della megalopoli tardo-moderna".

Il 26 giugno 2018, in Aula Rogers al Politecnico di Milano, ho potuto presentare il libro con Vittorio Gregotti, Franco Farinelli, Margherita Petranzan, Franco Purini e Marco Biraghi. Un tavolo prestigioso d'incontro tra architettura, storia e geografia, centrali attori nel libro (vedi *Open Lecture 26 Giugno 2018 con estratti video del libro*, oggi in You Tube LASUE by Alberto Aschieri <https://www.youtube.com/watch?v=lKzqyALqHXQ>) (figg. alle pp. 154-155). Gregotti apreendo la conferenza ha segnato i momenti di principale innesto della sua reinterpretazione della nozione di Antropogeografia dell'Ottocento



JO COENEN,
Sphinx Ceramic Plan, 1987,
Maastricht, Limburg, Netherlands.
50°50'46.58"N 5°42'15.18"E

Dominique Perraut,
Area Falck, 1998,
Sesto San Giovanni, Milano, Italia.
45°32'34.71"N 9°14'48.70"E

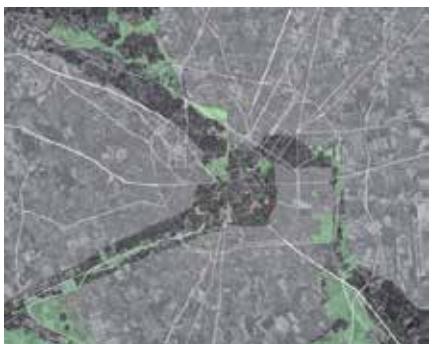


STEVEN HOLL ARCHITECTS,
Kiasma Museum Contemporary arts,
1992-1998, Helsinki, Finland.
60°10'19.63"N 24°56'7.37"E

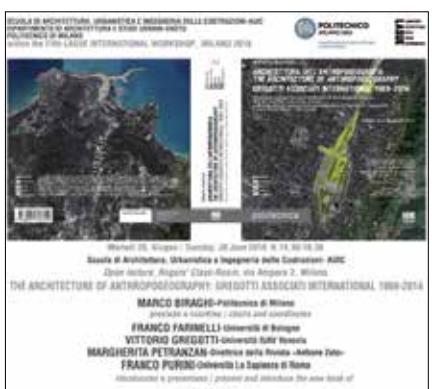
ZAHA HADID,
Puente Pedagógico, 2000-2005,
Expoagro, Saragossa, Spain.
41°39'58.78"N 0°54'19.00"W



Main team LASUE RESEARCH Mostra "Attraverso il progetto e la ricerca: studenti e architetti" (foto courtesy Giovanni Lazzaretto)



LASUE URBAN DESIGN Milano 2011. La rivberberazione
dello spazio pubblico tra interni ed esterni urbani nelle fasce
di interspazi a margine delle principali direzioni ambientali-infrutturali,
storiche, geografiche. Dai progetti dei corsi e dai LASUE International.
Workshop o.a. 2006-2019, Scuola di Architettura Politecnico di Milano
(Aschieri, 2018a)



Open lecture 26 Giugno 2018 Aula Rogers "The architecture of anthropogeography. Gregotti Associati International 1969-2014"
Scuola di architettura AUIC_Politecnico di Milano.

di Ratzel, in rapporto sia alla nuova centralità, che si proponeva nel progetto, alla cultura internazionale architettonica, di fronte alle distruzioni della Seconda Guerra mondiale, della conoscenza del luogo, del contesto fisico-storico specifico nella sua antropogeografia; sia quanto alcuni fenomeni complessivi nel pensiero europeo, in arte e in architettura, avessero presentato nuove intenzioni nella modernità di ricominciamento, comprendendo come essenziale per il nuovo fosse, per un affrancamento consapevole del passato, il necessario ruolo di relazione da intrattenere e considerare con ogni dato strutturale fisico e culturale, storico e geografico di un luogo di una "situazione specifica", insieme al dialogo di "continuità" alla tradizione dell'architettura: ciò che Ernesto Nathan Rogers, suo maestro, richiamava nella pratica e teoria del progetto con le nozioni di "preestenza ambientale" e del "principio del caso per caso".

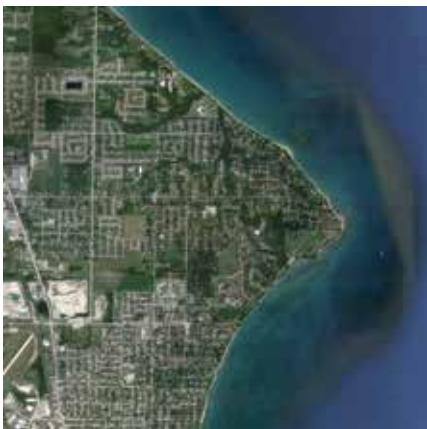
Negli interventi, Purini ha elogiato e posto in evidenza del libro la completezza di carattere 'enciclopedico' proposta di dati e documenti, enunciativi e figurativi, a rappresentare la complessità dell'intrapresa culturale architettonica della emblematica *Factory* costituita da Gregotti e dal suo Studio, "luogo di confluenza di più orizzonti creativi" e di "conoscenza trasformatrice del mondo"; e insieme la novità della specifica modalità testuale visiva, grafico-fotografico-satellitare, proposta dal LASUE, capace immaginativamente di richiamare e ripercorrere in nuova osservazione, tra "pensiero" e "immagine", i tratti dell'avvicendarsi di una consequenziale, "trinitaria" circolarità, che permane "mistero" (Purini 2018), dell'intervento dell'architettura all'interno del "tessuto di tracce", "vivente", del paesaggio. Si tratta del presentarsi dell'incontro in successione fra l'iniziale disponibilità del "testo pre-esistente" storico-geografico, il testo disegnato progettato di prefigurazione della modifica - che ha dentro di sé i segni del testo in cui interviene - e l'apparire del nuovo testo di risultante integrata dei primi due, nuovo testo di "presenza modificante" dell'insieme iniziale: il mostrarsi nel libro nei dati di riproduzione fotografica della visione satellitare di luoghi, disegni e opere costruite, quanto rendendo virtualmente, per il progetto non realizzato, il suo presentarsi nella sovrapposizione e congiunzione di visione satellitare e disegno architettonico.

Franco Farinelli, geografo che ha collaborato alla "Casabella" di Gregotti, ha posto in evidenza quanto la proposizione di rilettura del progetto dell'architettura, portato nel libro, all'interno dello sguardo satellitare della superficie fotografata della geografia della terra, consenta di far emergere in modo esemplare e sistematico quanto "l'architettura sia una corografia" e quanto più nel progetto di Gregotti essa si presenti nella coerenza logica di una "corografia" ambientale: "riscrittura" in termini "coro-logici" dell'ordito della terra, dove spazio e luogo vengono intrecciati, funzionalizzati e reconciliati in termini complementari, necessari e indissolubili. Trama essenziale, questa, nel lavoro di Gregotti, rispetto a cui ogni architettura dovrebbe sempre richiamarsi per un'appartenente critica comprensione della "geografia attiva" dei luoghi (George, Guglielmo, Kayser, Lacoste 1964).

Petranzan, direttrice di "Anfione e Zeto", ha intessuto una appassionata valutazione del lavoro di Gregotti, marcando quanto il mio nuovo libro contribuisca, nella valenza della modalità processata, a una nuova lettura del percorso nel progetto della Gregotti Associati, confermando ed esplicitando la ricercata interdipendenza della sua architettura come "struttura di relazione", fondante e fondata (Gregotti 2012, Petranzan 2012), in un'affermativa ricomprensione della complessità del "mondo della vita"; e di come ognuno di noi e ogni architettura, sia heideggerianamente in esso "gettata", e di come, proprio per questo, diventi centrale il grado di responsabilità etica tra il proprio "fare" e "pensare" costruttivamente, tracciato negli anni con continuità da Gregotti.

Biraghi, in un importante *trait d'unions* tra i diversi contributi, ha richiamato il ruolo svolto in letteratura dall'École du Regard a indicare come il processo del nuovo si modifichi in compresenza del contesto del percorso in esso e sottolineando quanto il libro sia l'esito della più ampia ricerca del LASUE, capace di informare e comunicare il valore di adozione della novità, delle nuove tecniche di visualizzazione cartografica satellitare, sempre più usate nel quotidiano, per descrivere ed esprimere il senso di un necessario "ri-appaesamento" del progetto al luogo, che è materia essenziale e centrale, ascoltata e compresa dal progetto di Gregotti, e qui proposto e valorizzato nel nuovo osservatorio prospettivo della nuova guida, nell'incontro sistematizzato nei nuovi documenti tra dato architettonico e dato geografico.

La ricerca del LASUE si propone come nuovo sfondo e nuova visione, *œil nouveau* (Proust 1923) per una rimemorazione dal presente dell'"occhio alato" (Cassani 2004, con postfazione di Cacciari; 2014; 2019) progettuale



Esempio di lettura retrospettiva dell'architettura "testo ambientale" dai nuovi itinerari LASUE: attraverso lo strumento satellitare si estende il documento di Wright nel rapporto tra "testo architettonico" e fotografia zenitale dell'architettura "realizzata". Tre frames di visione satellitare-progetto mostrano: l'ambiente antropogeografico, area e regio nella visione satellitare; l'emergere dal disegno della visione satellitare del *tectum* di *coronamento ambientale* a scala di *partitio*, suddivisione architettonica; spazio interno piano-disegno di organizzazione-costruzione *paries* e *aperitioes* architettoniche sovrapposte alla fotografia.

Tratti che riconoscono i "sei oggetti dell'architettura" di Alberti in rapporto alla visione "antropogeografica" di Gregotti, proposti insieme a metodo dal LASUE. Ritornare a Wright, a Wind Point, Wisconsin, 1987, con documenti rinnovati dall'"occhio alato" satellitare chiarifica l'additività di un'attuale interpretazione. Il seguire il corso del sole della figura architettonica disposta da Wright non deriva solo dalla volontà di orientamento funzionale e di differenza distintiva dalla griglia di pianificazione, ma è intenzionale complementarietà di "coniugazione ambientale" riaffermabile oggi dall'architettura nei luoghi, come sostengo con Francesca Ambrosi nei Video-libro/Ricerca/Tesi a lui dedicati, LASUE, 2014. Nell'*Autobiografia* Wright spiega come vi sia un monticello al centro del cortile d'ingresso "unico elemento elevato in questa orizzontale dimora nella prateria" che consente la visione del lago Michigan che "si estende molto più oltre non ad una distanza esagerata, ed è visibile di là dello stagno delle anitre selvatiche il quale punta nella sua direzione partendo dai piedi della più ampia terrazza della casa. Un panorama, in primo piano affascinante". Esplicitamente vi è nella sua architettura una concezione di "integrale-totalità" ambientale, architettura-luogo, raggiunta in correlazione tra orientamento equisolare dell'architettura alla configurazione del promontorio ed eccezione morfologica dell'andamento della determinante naturale del Lago.

dell'architetto, parallelamente e complementariamente a "necessarietà e possibilità" di nuova attenzione per il progetto di architettura, in quanto "dialogo critico" con la culturalità e naturalità di forme e contenuti dei luoghi per i nuovi sensi e significati di un'architettura compresa testo ambientale (Aschieri, LASUE Research 2006-2020).

BIBLIOGRAFIA

- ALBERTI L.B., *De re Aedificatoria / L'architettura* (1450), testo latino e traduzione a cura di G. Orlando, introduzione e note di P. Portoghesi, Il Polifilo, Milano 1966.
- ASCHIERI A., *Ragione e forma dello spazio architettonico*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna 2012; Id., *Fondamenti primi del progetto di architettura e del disegno urbano: Didattica & Ricerca / Prime Fundamentals in Architectural Project and Urban Design: Teaching & Research*, con prefazione di V. Gregotti, Maggioli, Santarcangelo di Romagna 2018a; Id., *Architettura dell'antropogeografia / The Architecture of Anthropogeography*, Gregotti Associati International 1969-2014, Maggioli, Santarcangelo di Romagna 2018b.
- BENJAMIN W., *Das Kunstwerk im zeitalter seiner reproduzierbarkeit* (1935-1939], trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966.
- CALVINO I., *Ferro rosso terra verde*, Ital sider, Genova 1974.
- CASSANI A.G., *La Fatica del costruire. Tempo e materia nel pensiero di Leon Battista Alberti*, con scritti di M. Cacciari, Unicopli, Milano 2004; Id., *L'occhio alato. Migrazioni di un simbolo*, Nino Aragno Editore, Torino 2014; Id., *L'occhio alato del satellite*, "Anfione e Zeto", 29, 2019, pp. 257-259.
- ECCO U., *Kant e l'ornitorinco*, Bompiani, Milano 1997; Id., *Il silenzio di Kant* (1998), rivisto in Id., *Dall'albero al labirinto*, Bompiani, Milano 2007.
- FRAMPTON K., *Architettura, progetto, università* Intervista a Kenneth Frampton, a cura di D. Borsa, G. Carboni Maestri, "Architettura Civile", 20-22, 2018.
- GARRONI E., *Immagine, linguaggio, figura*, Laterza, Roma-Bari 2006.
- GEORGE P., GUGLIELMO R., KAYSER B. et LACOSTE Y., *La géographie active*, Paris, PUF, 1964.
- GREGOTTI V., *La forma del territorio*, "Edilizia Moderna", 87-88, 1965; Id., *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano 1966; Id., *Mimesis*, "Casabella", 490, aprile 1983; Id., *Modificazione*, "Casabella", 498-499, gennaio 1984; Id., *In ricordo di Enzo Paci*, "Casabella", 523, aprile 1986; Id., *Descrizione*, "Casabella", 545, aprile 1988; Id., *Dentro l'architettura*, "Casabella", 581, luglio-agosto 1991; Id., *La città Visibile*, Einaudi, Torino 1993; Id., *Architettura dell'Incessante*, Laterza, Roma-Bari 2006; Id., *Contro la fine dell'architettura*, Einaudi, Torino 2008; Id., *Fine del disegno*, in *Tre forme di Architettura mancata*, Einaudi, Torino 2010; Id., *Fondazioni/Fondamenti*, "Anfione e Zeto", 24, 2012; Id., *Il possibile necessario*, Bompiani, Milano 2014; Id., *I racconti del progetto*, Skira, Milano 2018.
- GROPIUS W., *Scope of total architecture* (1955), trad. it. *Architettura integrata*, il Saggiatore, Milano 1963.
- HABERMAS J., *L'energia liberatrice della figurazione simbolica. L'eredità umanistica di Ernst Cassirer e la biblioteca Warburg*, in Id., *Dall'impressione sensibile all'espressione simbolica*, Laterza, Roma-Bari 2009 (in rif. ad Aby Warburg e E. Cassirer).
- LASUE RESEARCH 2006-2020 in You Tube LASUE by Alberto Aschieri <https://www.youtube.com/channel/UCZR41mDkC3lm1Sb4HPNT6kQ>
- LE CORBUSIER, *Le Livre de Ronchamp*, Éditions de Minuit, Paris 1961 [si veda anche V. GREGOTTI, *Un Le Corbusier plus proche*, "Casabella", 531-532, 1987].
- MONEO R., *L'altra modernità. Considerazioni sul futuro dell'architettura*, Marinotti, Milano 2012.
- PETRANZI M., *Ri-fondazione dei fondamenti in architettura*, "Anfione Zeto", 24, 2012, numero monografico dedicato a *Gregotti Associati*. Tema: *fondazione-fondamento*, pp. 11-12.
- PROUST M., *À la recherche du temps perdu*, V. *La Prisonnière*, Gallimard, Paris 1923 (citato in Gregotti 2008: "Un vrai voyage de découvert n'est pas de chercher de nouvelles terres, mais d'avoir un œil nouveau").
- PURINI F., *L'architettura didattica*, Casa del libro, Reggio Calabria 1980; Id., *Sette paesaggi*, "Lotus Documents", 1989; Id., *Dal progetto. Scritti teorici di Franco Purini*, 1966-1991, Kappa, Roma 1992; Id., *Comporre l'architettura*, Laterza, Roma 2000; Id., *Il mistero della città*, in ASCHIERI A., *Fondamenti primi del progetto di Architettura e disegno urbano: Didattica & Ricerca*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna 2018.
- RATZEL F., *Anthropogeographie*, J. Engelhorn, Stuttgart 1882-1891.
- RELLA F., *Miti e figure del moderno* (1981), Feltrinelli, Milano 2003.
- ROGERS E.N., *Il problema del costruire nelle preesistenze ambientali*, "L'architettura. Cronache e storia", 22, agosto 1957; Id., *Carattere e stile*, introduzione al *CORSO DI CARATTERI STILISTICI E COSTRUTTIVI DEI MONUMENTI* (1952), in *Esperienza di Architettura*, Skira, Milano 1997.
- ROSSI A., *L'architettura della città*, Marsilio, Padova 1966.
- TEYSSOT G., *Eterotopie e storia degli spazi*, in M. CACCIARI, F. RELLA, M. TAFURI, G. TEYSSOT, *Il dispositivo Foucault*, Cluva, Venezia 1977.
- VITRUVIO P., *De architectura* (15 a.C.), *L'architettura di Vitruvio nella versione di Carlo Amati (1829-1830)*, a cura di G. Morolli, Alinea, Firenze 1988.



1



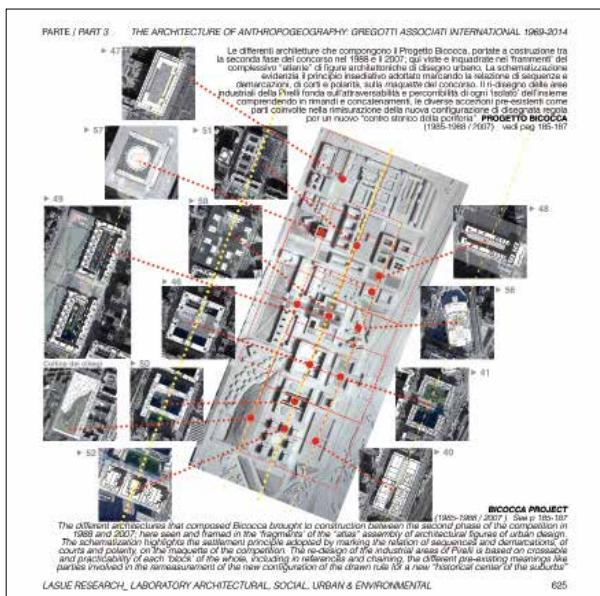
2



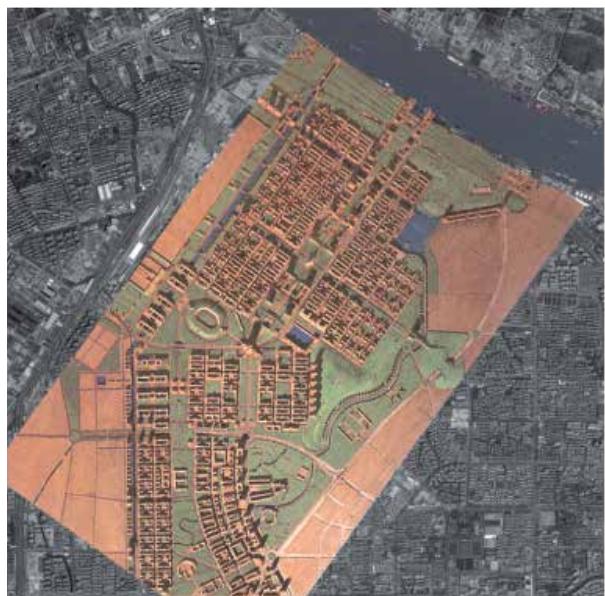
3



4



5



6

Le nuove immagini-schema architettonico-ambientali, fotomontaggi di LASUE Research di congiunzione tra visione satellitare del luogo e documenti originali del testo architettonico estratti dalla parte di *case studies* di piani e progetti da *Architettura dell'antropogeografia: Gregotti Associati International 1969-2014*. I nuovi documenti ripercorrono punti chiave della ricerca di Gregotti e del suo studio, dal 1969 sui "modelli insediativi" per un superamento dei coevi "modelli sperimentali" (Gregotti, 1993). Qui alcuni frames emblematici dalle più ampie sequenze: il Progetto dei Dipartimenti di Scienze, Parco d'Orleans, Palermo, con Gino Pollini, 1969 (*maquette su foto satellitare*), indicato da Gregotti come capostipite della volontà di "relazione tra principio d'insediamento e morfologia edilizia" in grado di marcare l'interazione relazionale antropogeografica (fig. 1); il sistema sequenziato di "dighe-ponti", corpi residenziali doppi, che, trasversalmente al vallone Sant'Elia, ne seguono l'andamento in una danza di elementi architettonici, rammemoranti architetture tautiane-lecorbusieriane, correlando le pendici montuose di Cefalù al suo orizzonte a mare, *Piano Particolareggiato*, 1976 (fig. 8); intervento Edilizia Residenziale Popolare, Area Ex Saffa, Cannaregio, Venezia, espressione di un approccio generativo di continuazione differente alle differenti tessitura insediativa del sito, 1981-2001 (fig. 2); *Proposta di Ridefinizione Area Lingotto*, risoluzione per "chiarimento" di aree dismesse, periferie storiche dei centri urbani, dove la ridelineazione dei margini deboli dell'area rimarca il valore del vuoto esito della dismissione, a nuovo spazio pubblico, parco e segno di discontinuità alla crisi della crescita urbana, *Concorso a inviti, Torino*, 1983 (fig. 7); sequenza di recinti scanditi da vie pedonali in rapporto visivo al fiume Tagus, *Centro Culturale Belém, Lisbona*, con Manuel Salgado, dove vi è concatenamento relazionale e riverberazione morfogenetica ai luoghi notevoli storici e monumentali di giardino e monastero del sito, 1988-1933 (fig. 3); l'atlante di architetture residenziali, terziarie, culturali, universitarie, pubbliche-private della *Trasformazione Aree Pirelli-Bicocca a Milano* dopo la vittoria delle fasi di concorso, 1985-1988; i fotomontaggi delle *maquette* di primo-secondo progetto alla fotografia satellitare a scala di "architettura" con il rimando all'itinerario tra i 14 casi studio di architetture del Progetto (figg. 4 e 5); nella fig. 5, l'abaco riassuntivo di differenti figure architettoniche viste dal satellite che dispiegano il percorso di "disegno e costruzione", 1985-2007, proponendo il Progetto a nuovo paradigma "significativo, espressivo e comunicativo" di scala internazionale di una possibile *Architettura di Disegno Urbano* nell'accezione condotta da Vittorio Gregotti; la *maquette* di *Piano-Progetto per la città di Jangwan*, dove la centrale vertebrazione di spazi pubblici, edifici e parco raccorda le rive dell'Huangpu alle trame preesistenti edilizie-irrigue locali, richiamando l'ultima fase propositiva di progetti presentati e vinti, 2000-2014, per il disegno di nuove città di fondazione in Cina, da Vittorio Gregotti, Augusto Cagnardi e Michele Reginaldi con la Gregotti Associati International (fig. 6).



155



7

Le immagini da *Architettura dell'antropogeografia* sono pubblicate dal 2019 in 2 video-sequenze dal LASUE nel Channel You Tube con la conferenza di presentazione del libro e contributi tradotti in inglese. La selezione di 65 progetti da *synthetic preview* e *case studies* consente un itinerario tra nuovi documenti in visioni-confronti tra progetti e satellite, con passaggi tra diverse scale ambientali, fasi di formazione ideazione - progetto compiuto - architettura realizzata. I documenti originali inscritti allo sguardo dal satellite delle morfologie ambientali di luoghi e progetti, progettati e realizzati, racchiudono in tratti proposizione metodologica di studio, nuove video-guide architettonico-ambientali, strumenti di didattica, progetto e ricerca per una nuova formazione in una rinnovata comprensione dell'architettura testo-ambientale.

8

massimiliano cannata

smart, ecco la modalità dell'essere che dobbiamo imparare a praticare e conoscere: intervista a roberto masiero

156

“Nel digitale tutto è interconnesso, ogni cosa si presenta nelle sembianze di una piattaforma di relazione con le proprie singolarità e specificità, con la propria narrazione, portando con sé modalità interpretative specifiche pur essendo nel contempo inevitabilmente globale. Non c’è da stupirsi di questo, perché quello che esiste nel digitale è, nel contempo, singolare e universale, locale e globale”.

Roberto Masiero, professore ordinario di Storia dell’architettura presso l’Università Iuav di Venezia, in numerosi saggi si è occupato del delicato passaggio che stiamo vivendo dall’analogo al digitale. “Niente sarà più come prima – spiega lo studioso che ha dato alle stampe insieme al sociologo Aldo Bonomi il saggio *Dalla smart city alla smart land* (Marsilio) – Abbiamo paura del digitale perché apre al post umano senza capire o immaginare che non c’è nulla di più umano che dialogare con un robot”.

Professore, non tutti hanno compreso le connotazioni del mondo di oggi. Siamo dentro il flusso di una trasformazione epocale. Smart, parola tematizzata nel suo ultimo saggio, è il termine emblematico di questo “cambio di marcia”, un termine che trae origine dal fortunato modello di un’automobile, simbolo di quella modernità industriale che fa parte del passato. Questa contraddizione non Le appare quanto meno strana?

Tempo fa Confindustria mi ha chiesto di spiegare a un vasto pubblico di ragazzi delle scuole superiori, fatti venire da tutta Italia a Venezia per gli esiti di un concorso nazionale, che cosa significasse *smart*. Ero imbarazzato. Non potevo di certo fare una dissertazione accademica a dei ragazzi che avevano principalmente voglia di fare festa. Ho scelto di evocare un episodio di Guerre Stellari sperando che i più se lo ricordassero: Skywalker si ritrova con la sua astronave intrappolato nella palude di un pianeta a lui sconosciuto. Non sa come venirne fuori. Si presenta uno strano omino verde. È maestro Yoda. Skywalker chiede aiuto e l’omino dice: “No provare, fare o non fare” e prosegue incalzando: “...e soprattutto disimparare”. Questa è la sintesi dell’essere *smart*. “No provare, fare o non fare” significa che non hai alibi e che non puoi tenerti in tasca nessuna scusa: “Ci ho provato... ma non ce l’ho fatta”. Significa anche accettare il fatto che solo facendo puoi pensare a come uscirne.

In una parola potremmo usare il motto: non mollare mai?

Bisogna continuamente intrecciare quello che chiamiamo teoria con la prassi. La parola chiave forse è fattualità: un pensare che agisce e un agire che pensa. “Disimparare” significa che se non trovi la soluzione al tuo problema vuol dire che ciò che hai imparato è in quel frangente del tutto inutile e quindi non puoi affidarti a ciò che già sai, ma devi elaborare un sapere per quella specifica situazione. Questo è l’atteggiamento *smart*. Verrebbe da pensare che siamo nella tradizione del pragmatismo americano, quello per intenderci di Emerson, James o Dewey, o quello del libro di Robert M. Pirsig, *Lo Zen e l’arte della manutenzione della motocicletta*, scritto che

risale allo stesso periodo. C'è, però, una questione che mi preme molto sottolineare.

Prego, la ascolto con interesse...

Soprattutto in Italia si è pensato che smart fosse una questione tecnologica. Ad esempio *smart cities* significava dotare i lampioni pubblici di pannelli solari o controllare con sensori la differenziata e via immaginando. Essere *smart* non definisce esclusivamente una tecnologia. Direi di più: anche il digitale non è questione né tecnica, né tecnologica, è un modo di essere, o per dirla in termini filosofici, una questione molto seria, che presenta delle implicazioni di duplice natura: ontologica ed epistemologica, nel senso che l'avvento del digitale ha a che fare con il nostro modo di essere nel mondo e di conoscere la realtà che ci circonda.

Questo numero di "Anfione e Zeto" si sofferma sull'opera di Carlo Ratti, architetto torinese che ha molto lavorato sulla "città del futuro". Proviamo ad approfondire questo aspetto: come saranno i centri urbani di domani? Riusciremo a governare la complessità crescente che segna la contemporaneità?

La domanda presuppone che il problema della complessità appartenga alla dimensione del Contemporaneo e quindi fa pensare che nei tempi passati ci fosse un mondo meno complesso. Non la penso così: la complessità accompagna continuamente la nostra evoluzione. Non solo, ciò che mi affascina della logica di Boole, che sta alla base del digitale, è il fatto che si possa riuscire a produrre una calcolabilità del mondo attraverso la riduzione del complesso al semplice, detto in altri termini si può passare dalle infinite variazioni dell'esistente, alla coppia logica 0/1. Alle volte arrivo a pensare che il digitale da una parte apre a un futuro imprevedibile, dall'altra ci fa tornare a dinamiche cognitive e fattuali previe, originali, che precedono il *logos* occidentale, semplici anche se solo apparentemente. Venendo alla definizione di città posso dire con franchezza che capisco con difficoltà cosa intendiamo quando usiamo questa parola. Certo vale ancora molto per noi occidentali perché profondamente attaccati alla nostra storia che è fatta di città, ma il mondo oggi, i processi di aggregazione sociale del nostro tempo e in questo nostro mondo, non sono più quelli. Mi spiego meglio: da una parte non esistendo più la distinzione tra città e campagna, tutto e ovunque è diventato *sprawl*, città diffusa, ammasso informe. Non esiste più nessun luogo della terra che non sia stato antropizzato, dove non ci siano i jeans e la Coca-Cola.

Ha forse nostalgia del passato?

Sia chiaro! Nessuna nostalgia. Quando leggo i dati previsionali sul 2030 secondo i quali l'80% della popolazione che allora sarà di otto miliardi e seicento milioni vivrà in città, non riesco a immaginare dove vivrà l'altro 20%, visto che la campagna non esiste più o per lo meno è e sarà sempre più industrializzata (meglio bioindustrializzata e digitalizzata). E poi come si fa a parlare di città quando nel mondo si sono formate almeno cinquanta megalopoli con un numero di abitanti spropositato, dai sessanta ai cento milioni. Pensate di poter chiedere "dov'è la piazza principale, dove sta il municipio?". Queste megalopoli trapassano i confini tradizionali di ciò che sino ad oggi abbiamo chiamato non solo città ma anche nazione. Pensate che queste realtà non chiederanno di avere la propria identità politica? E in che forma? Possiamo ancora chiamare città agglomerati che hanno immani dimensioni? Basti questo elenco aggiornato al 2018: Shanghai 27 milioni di abitanti, Karachi 23,5, Pechino 21,5, Lagos 21,3, Delhi 16,3, Tientsin 15,2, Istanbul 14,1. Ad alcune la storia ha regalato qualcosa che assomiglia a un centro città, cioè a una rappresentazione dei poteri pubblici, per altro grazie all'architettura, ma è solo un caso e non certo la condizione di esistenza economico politica e sociale delle stesse. E comunque vale ricordare un adagio di Hegel: cambiando la quantità cambia anche la qualità e (dico io) forse anche il nome.

Il futuro prossimo venturo

Resta il fatto che bisognerà cercare di capire cosa accadrà nel prossimo futuro se si vuole affrontare un processo di sviluppo sostenibile, non crede?

A processi di aggregazione così diversificati corrispondono inevitabilmente strategie politiche altrettanto diversificate e sempre più conflittuali sia rispetto all'utilizzo delle risorse sia nelle forme stesse di potere che inevitabilmente si vengono a comporre e a legittimare. Questione non di poco conto.

L'Unione Europea ha in questi ultimi anni investito molto sulle città in nome della propria civilissima tradizione urbana (la nostra stessa civiltà – quella occidentale – è fatta di città: Atene, Roma, Parigi...). Lo ha fatto attraverso i finanziamenti 2014-2020 sulle *smart cities* e sulle *smart communities* proponendo un modello capace di ricomporre le identità urbane attraverso strategie per l'inclusione, l'intelligenza delle *governance* e delle *policy* e la sostenibilità in un quadro di economia circolare. Questo modello, ripeto, civilissimo che ha dato qua e là in Europa notevoli risultati (dei quali daremo conto in una prossima pubblicazione grazie al lavoro fatto da Federico Della Puppa che ha analizzato le città europee in questo senso più virtuose) è difficilmente esportabile, ma appare comunque una risposta alle dinamiche della *deregulation* globale. È in qualche modo un'affermazione di civiltà. È comunque una questione "politicissima" che va capita nelle sue dinamiche che sono: inclusione, smart, sostenibilità. La città futura (nella sua visione europea) sarà città solo se inclusiva, smart, sostenibile. E soprattutto se sarà capace di essere una piattaforma di articolati e diversificati interessi capaci di interagire tra il locale e il globale. Quindi l'organizzazione politico-gestionale non può che cercare delle configurazioni totalmente diverse rispetto a quelle tradizionali della mediazione politico-partitica.

Cosa vuol dire in concreto e che peso avrà la componente tecnologica in questa prospettiva?

Lasciamo in sospeso tutto il possibile indotto dall'IoT (Internet of Things) o dalle applicazioni possibili nei vari settori della gestione pubblica che saranno più invasivi di quanto si pensi. L'IoT non è il domani è già l'oggi. È comunque urgente valutare cosa potrà accadere della mobilità sia urbana che territoriale. Mobilità che modificherà non nel lungo periodo, ma nel breve, gli assetti spaziali (e quindi le città e i territori) e per molti aspetti, anche i modi di vita e le relazioni sociali.

Immaginate banalmente cosa accadrà nel momento nel quale nessuno comprerà per sé una automobile, visto che potrà con il proprio iPhone chiamarne una di servizio autoguidata alla quale ordinare: portami di qua o di là. Fantascienza? Assolutamente no! Il processo è già in atto ed è velocissimo. Cosa accadrà delle strade, delle autostrade, degli spazi pubblici? Avremmo ancora bisogno dei *garages*? E cosa succederà delle relazioni intersoggettive quando i bambini potranno liberamente giocare negli spazi pubblici non essendoci più il pericolo delle automobili? Sembrano cose banali, ma non lo sono affatto: cambiano i rapporti tra le persone e i modi di vivere. Le città europee studiate da Federico Della Puppa, sono cambiate radicalmente proprio perché sono state espulse dagli abitati le automobili, privilegiando la mobilità pubblica o l'uso delle biciclette.

Dovremo dunque abituarci a reggere l'impatto con una trasformazione così profonda?

Profonda e inevitabile aggiungerai. Pensiamo a cosa succederà nel momento nel quale – e anche questo accadrà tra poco tempo – potremmo entrare in un negozio per acquistare un oggetto che ci piace e il commesso ci chiederà di aspettare per produrlo con la stampante 3D, magari con delle varianti a nostro piacere. Quel negozio avrà un magazzino? Certamente no! E forse nemmeno un commesso, ma potremmo dialogare con un robot. Fantasie, si penserà. Invece no! Si guardino in Internet le interviste a Sophie. La stupefacente velocità dei cambiamenti nei modi di produzione, distribuzione e scambio e la conseguente modalità dei consumi privati e collettivi, prevedono anche una più veloce capacità di prefigurazione e di progettualità e questo ha bisogno di un pensiero libero (*smart*) e non di ciò che "resiste". Il vero pericolo oggi è ciò che resiste che, ahimè! sta in tutti noi.

Sicurezza e società del rischio

"Società del rischio" è la celebre definizione di Ulrich Beck. Possibile che la società di Internet sia più vulnerabile? Per attuare un'efficace governance della sicurezza di quali competenze e strutture bisognerà dotarsi?

La mia riflessione è in questa fase prevalentemente orientata sui pericoli che sono legati al predominio del modo di produzione digitale, più che sulle questioni connesse alla sicurezza informatica, intesa nell'accezione più strettamente tecnica. Sono dell'idea che siamo governati dal modo di produzione digitale, che non significa che il modo di produzione industriale non ci sia più o sia destinato a finire, significa semplicemente che i processi di valorizzazione non vengono più determinati dalle logiche della produzione

industriale che era prevalentemente fondata sul trasferimento tecnologico, ma dalla formazione dei valori all'interno del modo di produzione digitale che ha come motore il trasferimento dei saperi, cioè l'immateriale. Se questo è il "quadro" il problema diviene: possiamo sentirsi sicuri? quali sono i rischi che stiamo correndo nel digitale e che fare, eventualmente per governare il tutto? Continuo a schematizzare per capirci. Dobbiamo chiederci, insomma, quali sono i pericoli del "dominio" del modo di produzione digitale, che ritengo sia inarrestabile.

Proviamo in sintesi a esplicitare quali sono le criticità da affrontare?

Il primo pericolo è "segnato" da un movimento culturale e scientifico (va detto) che è sintetizzato dalla parola "singolarità" proposta da Raymond Kurzweil, che prefigura, sulla base della legge di Moore, che pressappoco nel 2040 la capacità di calcolo di un sistema artificiale possa essere superiore a quello del cervello umano e quindi possa in qualche modo auto svilupparsi producendo la propria stessa evoluzione sino al punto da considerare gli umani e il loro mondo semplicemente superato, se non superfluo, o come risultato di intelligenza oggettivamente inferiore. Mi rendo conto che possa sembrare una provocazione intellettuale, ma sta di fatto che già oggi ci sono intelligenze artificiali che sono di poco inferiori, come capacità di calcolo, a quella di noi umani. La tesi di molti che aderiscono all'idea della *singolarità* è che dobbiamo predisporci a un patto con l'intelligenza artificiale o, se vogliamo, a un nuovo patto tra natura e artificio. Qui esiste un oggettivo pericolo, anche se è tutto nelle nostre mani.

I rischi però non finiscono qui, mi pare di aver capito...

159

No, perché va preso in esame un pericolo più vicino alla nostra dimensione quotidiana: è il pericolo di continuare a utilizzare modi di pensare, categorie, argomentazioni, convinzioni che nulla hanno a che vedere con ciò che è dominante: il modo di produzione digitale, appunto. È difficile governare e tanto meno combattere ciò che non si conosce o giocare una partita senza conoscere le regole. Questo non significa che non si possa dissentire, ma eventualmente lo si dovrebbe fare conoscendo perfettamente il nemico, cosa che mi sembra di là da venire, ammesso che il digitale sia un nemico.

Più in generale non crede che vada preso in esame il tema della sicurezza intesa sia come sicurezza fisica che ideologica, sia privata che collettiva?

Su questo posso fare una serie di considerazioni a fronte di un fatto: un programma della Dragonfly Eye cinese lavora con e su 1,7 miliardi di ritratti archiviati in una banca dati. Sono le foto dell'intera popolazione cinese e dei 320 milioni di stranieri fotografati alle frontiere. Ognuno di questi soggetti è non solo identificabile, ma anche localizzabile abbinnando l'immagine a tecniche georeferenziali. Nella città di Zhengzhou la polizia usa degli occhiali con telecamera che grazie ad algoritmi di riconoscimento facciale rivela in tempo reale l'identità e varie informazioni di chi sta controllando. È chiaro che il riconoscimento dei volti come, ad esempio, delle targhe delle auto, può garantire sicurezza e controllo sociale, ma è altrettanto chiaro che questa invasione della privacy può diventare un terribile strumento antideocratico: il potere può sapere tutto di tutti, e indubbiamente questa è cosa molto, molto pericolosa. Un così radicale controllo sociale ha ridotto di molto i fenomeni malavitosi e la stessa delinquenza a fronte di una perdita di libertà personale, visto che il controllo sociale riguarda inevitabilmente anche il dissenso politico. Inoltre viene messo in discussione il valore della privacy e quindi dell'autonomia e dell'identità di ogni singolo soggetto. Direi di più: quello che viene messo in discussione è il concetto stesso di soggettività. Che posizione prendere? Rifiutare l'utile di queste tecnologie? Dubito che serva a qualcosa visto che le tecnologie hanno sempre vinto e in più c'è il fatto che, come detto in precedenza, il digitale non è una tecnologia, ma un modo d'essere che ha già, volenti o nolenti, configurato l'intero pianeta e non solo.

Come se ne esce?

È necessario in tempi molto veloci ripensare radicalmente sia la politica che la giurisprudenza, meglio lo stesso *diritto* privato e pubblico, pensando in modo digitale o smart, che dir si voglia. Si può fare, meglio si deve fare, altrimenti vincerà il grande fratello, cioè il nostro modo di resistere a fronte non solo di ciò che viene, ma che è anche già avvenuto. Si tenga presente la connotazione *social* del digitale che dimostra come il problema non sia il digitale, ma l'uso che ne sappiamo fare collettivamente. Come sempre in un

delitto la colpa non è dell'arma, ma di chi compie il delitto. In questo caso si tratterebbe di un vero e proprio suicidio.

Cambia l'economia e con essa le regole e i valori di riferimento

Il confronto tanto dibattuto tra industriale e digitale come va argomentato in maniera corretta?

Quando cambia un modo di produzione cambia tutto, decisamente tutto. Cambiano l'economia, la politica, la formazione dei valori (non solo quelli economici), i rapporti sociali e quindi l'etica e l'estetica, cambia la visione del mondo e quindi l'epistemologia, cambia anche la stessa soggettività o l'idea fattuale che abbiamo su di noi, cambia la percezione dello spazio e del tempo e quindi cambiano i complessi sistemi dell'organizzazione sociale e inevitabilmente l'uso che facciamo dello spazio e del tempo.

L'economia industriale era per propria natura lineare, progressiva, comandata, burocratizzata iperdeterminata e ipercontrollata e fondata sulle logiche standard. Il sistema era fondamentalmente proprietario. L'economia governata dal digitale è, di contro, circolare, fondata su logiche di feedback, è fortemente relazionale, attiva processi di *disruption* e il valore aggiunto delle merci come dei servizi è caratterizzato da una forte componente intellettuale e sociale. Pratica in modo sempre più diffuso *l'open source*, lo *sharing* e il *peer to peer*. Il conflitto sociale si configura tra capitale e intelligenza collettiva. La questione cruciale diventa la biopolitica cioè, accettato il welfare, la questione diventa la "buona vita". Il sistema tende ad essere collettivo. La rottura è molto forte rispetto al passato. La società industriale di tipo lineare produce prodotti, la società digitale, circolare, processi. E così anche le dimensioni territoriali, ambientali, paesaggistiche non si configurano più come prodotti, ma come processi, nella logica di piattaforme, *Hub*, e come tali vanno governati in modalità digitale.

Siamo dunque immersi in un contesto che presenta dinamiche, linguaggi e visione del mondo specifiche?

La società digitale è strutturata non sull'"io", ma sul "noi", una società interconnessa in cui ogni soggetto è uno "stato di relazione". Si configura attorno a tre modalità sostanzialmente immateriali: Internet, big data e Cloud che aprono a un sistema di produzione, distribuzione, scambi e consumo nei modi dell'IoT, meglio dell'*Internet of everything*. L'intero sistema economico si sta ristrutturando nelle forme dell'economia circolare, dell'*eco innovation*, della *green economy* e *industrial ecology* e soprattutto nelle *disruption innovation*, che stanno modificando radicalmente il modo di fare business. La conseguenza è che la finanza e i processi di valorizzazione non dipendono più da quello che veniva chiamato l'equivalente generale o dal valore delle riserve auree degli Stati, opera nelle logiche del *peer to peer*, dell'*open source*, della *sharing economy*, del *crowdfunding* e *crowdlending*. Il digitale sta modificando le forme della stessa transazione economica, che va progressivamente verso una demonetizzazione degli scambi.

Le élite sono preparate per compiere questo salto di visione e di cultura?

Maledettamente no! E questo è proprio un guaio. Come intervenire? Rivedendo nel loro insieme i sistemi formativi e, contemporaneamente, elaborando una strategia per la formazione e selezione della classe politica

Sul fronte degli stili di vita quali saranno gli atteggiamenti dominanti?

Basta guardarsi attorno per capire che sono decisamente cambiati. In meglio o in peggio? Sarebbe una domanda sbagliata. Bisognerebbe chiederci quale forma di civiltà stanno configurando e *accompagnarli* affinché non diventino autodistruttivi.

giuseppe d'acunto

gli affreschi della cappella ovetari a padova: nuove ipotesi interpretative sugli apparati prospettici

161

"Che incisiva, sicura concretezza in quei dipinti! Di questo realismo tutto autentico non incline alle allusioni e agli effetti menzogneri [...] che ha insieme qualcosa di severo, di scrupoloso, di faticato, hanno preso l'avvio, come potrei constatare nei dipinti del Tiziano, i pittori successivi. Così l'arte, dopo le epoche barbariche, raggiunge il suo pieno sviluppo"¹. Con queste parole Johann Wolfgang von Goethe descrive nel 1813 gli affreschi della Cappella Ovetari a Padova (fig.1): sono passati circa tre secoli dalla data in cui la vedova di Antonio Ovetari aveva affidato a due coppie di artisti la decorazione della cappella dedicata al marito defunto, Giovanni d'Alemagna e Antonio Vivarini, già artisti di notevole fama, e Nicolò Pisani insieme a un giovane Mantegna. Non ancora diciassettenne, quest'ultimo vantava già una notevole abilità artistica acquisita nel suo lungo praticantato nella bottega dello Squarcione²: una buona padronanza della tecnica prospettica e approfondite conoscenze storiche sull'arte e sull'architettura antica, studiate nella collezione di disegni e opere antiche conservate dal suo maestro, gli consentiranno di approdare molto presto a un particolare tipo di Umanesimo definito dalla critica come "archeologico" per l'abbondanza di citazioni figurative tratte da iscrizioni e monumenti antichi.

Il progetto originario della Cappella Ovetari del 1448 prevedeva una precisa suddivisione tra i quattro artisti delle pareti da affrescare: d'Alemagna e Vivarini dovevano dipingere l'arcone con le *Storie della Passione di Cristo*, la volta a crociera e la parete di destra con le *Storie di san Cristoforo*, mentre a Mantegna e Pisani competevano la parete di sinistra con le *Storie di san Giacomo* e l'abside. Nel 1450 Giovanni d'Alemagna morì e nei due anni trascorsi dall'inizio dei lavori aveva fatto in tempo a dipingere solo i festoni decorativi della volta. Trascorsi due mesi da questo tragico evento, anche il Vivarini decise di abbandonare il cantiere dopo aver dipinto solo i quattro Evangelisti sulla volta. I due maestri vennero sostituiti da Bono da Ferrara e Ansuzino da Forlì, molto vicini dal punto di vista stilistico alla scuola di Piero della Francesca. Dal 1451 in poi i lavori conobbero diversi momenti di fermo per diverse cause: litigi tra gli artisti e mancanza di fondi, fino alla fase conclusiva del 1457 dove il vero protagonista fu Mantegna, anche a causa della morte di Pisani nel 1453. Rimasto da solo, Mantegna completò le *Storie di san Giacomo*, affrescò la parete centrale con l'*Assunzione della Vergine* e, infine, si dedicò al completamento del registro inferiore delle *Storie di san Cristoforo*, iniziate da Bono da Ferrara e da Ansuzino da Forlì. Qui realizzò due scene unificate: il *Martirio e trasporto del corpo decapitato di san Cristoforo*, entrambe opere dai cui emerge un carattere più maturo e consapevole della pittura del Mantegna.

La prima fase dei lavori nella Cappella Ovetari fu principalmente segnata da un sodalizio artistico, non certo idilliaco, tra Pisani e Mantegna: la ferma volontà di derogare da ogni schema e convenzione da parte di quest'ultimo, sia per quanto riguarda l'impianto prospettico che per le scelte cromatiche dell'opera, fu occasione di numerose controversie tra i due artisti.

Ma la raffinata abilità pittorica insieme a una spiccata capacità espressiva del giovanissimo Mantegna si palesarono da subito nel carattere "severo e scrupoloso", parafrasando Goethe, dell'intero ciclo di affreschi in cui la plasticità delle figure e l'architettura scenica non preannunciavano ancora lo stile inciso con durezza che sarebbe affiorato nelle sue opere di lì a qualche anno. Sicuramente l'aspetto più originale della composizione pittorica proposta dal Mantegna agli Ovetari è l'assetto scenografico: insolite scelte nell'impianto prospettico rendono i personaggi quasi sempre visti di scorcio, come a voler stravolgere l'impostazione statica e centrale della prospettiva albertiana, suggerendo un implicito dinamismo ottico/percettivo al visitatore.

La struttura geometrica della parete sinistra dedicata a san Giacomo (fig. 2), interamente dipinta dal Mantegna, segue una partizione geometrica ben precisa: l'intera composizione pittorica è divisa su tre registri sovrapposti, ognuno dei quali contiene due dei sei affreschi che completano il ciclo. Un asse centrale che, come vedremo meglio più avanti, corrisponde all'asse visivo principale del registro mediano, divide la composizione in due parti perfettamente simmetriche, mentre i sei pannelli seguono una partizione narrativa ben precisa in cui i due centrali, insieme a quello in alto a destra e l'ultimo in basso a sinistra, contengono prevalentemente architetture e sfondi urbani di chiara ispirazione classica, mentre i restanti due, in posizione emisimmetrica rispetto all'asse del dipinto, contengono scene di vita bucolica ambientate in paesaggi naturali. Anche nel *Martirio e trasporto del corpo decapitato di san Cristoforo* la composizione pittorica segue un preciso ritmo geometrico: la colonna dipinta che si erge nel centro della parete divide equamente le due scene dal punto di vista narrativo, pur restando saldamente ancorate allo stesso riferimento prospettico (fig. 3)

Un'attenta analisi degli affreschi padovani, compiuta mediante una restituzione prospettica, ha suggerito alcuni interessanti spunti di riflessione: i sei pannelli che raccontano la vita di san Giacomo presentano dei riferimenti prospettici autonomi, tranne nel registro mediano in cui, come abbiamo già detto, il riferimento è unico per entrambi gli affreschi³. Di conseguenza non esiste, per l'intero ciclo dipinto, un punto d'osservazione unico, spostandosi, insieme a un fittizio piano di calpestio, di volta in volta più in alto, in base alla posizione del relativo pannello sulla parete sinistra della cappella. In particolare, nel primo pannello in basso a sinistra, dedicato al *Miracolo di san Giacomo* (fig. 4), assistiamo a una scelta effettivamente bizzarra: infatti, proviamo a ipotizzare che il piano di calpestio dell'osservatore coincida con il pavimento della cappella. Se così fosse, la sua altezza sarebbe, come sappiamo, identificabile con la distanza che intercorre tra il pavimento e il punto principale VO, quest'ultimo rintracciato ancora tramite le operazioni di restituzione prospettica di cui sopra e che cade, con la relativa retta di orizzonte, al di fuori del margine inferiore del quadro. Eppure, dalla semplice osservazione dell'affresco in questione, si evince che la linea di terra effettiva risulta essere proprio il margine inferiore del pannello, al di sopra quindi della linea di orizzonte.

Questa insolita scelta prospettica ci fa ipotizzare che Mantegna abbia voluto proporre all'osservatore una vista dal basso: nascondendo quasi del tutto il piano di calpestio, egli costringe gli attori, che affollano la scena dipinta, in una posizione molto avanzata, ammassati sulla linea di terra e quasi al limite del quadro. Un scelta figurativa analoga viene adottata anche nell'affresco immediatamente vicino, dedicato al *Martirio di san Giacomo*: la ringhiera dipinta sembra quasi sporgere dal piano del quadro e il torso del soldato appoggiatovi sopra sembra invadere lo spazio della cappella.

Il raffinato expediente messo in atto dal pittore padovano, che in qualche maniera mette in relazione lo spazio pittorico con quello reale, sembra superare dal punto di vista figurativo la definizione albertiana di quadro inteso come "finestra", una sorta di recinto fisico invalicabile, in cui l'autore del *De Pictura* confina l'intera raffigurazione: "La prima cosa nel dipingere una superficie, io vi disegno un quadrangolo di angoli retti grande quanto a me piace, il quale mi serve per un'aperta finestra dalla quale si abbia a vedere l'istoria"⁴.

La finestra albertiana con Mantegna muta di significato: non è più un limite bensì diviene filtro/soglia tra reale e virtuale, necessaria a stabilire delle relazioni ottico/percettive che troveranno piena espressione nei giochi d'illusione prospettico che il pittore toccherà solo nella successiva fase mantovana: basti citare l'esempio del finto oculo presente nella *Camera degli Sposi* ivi realizzata.

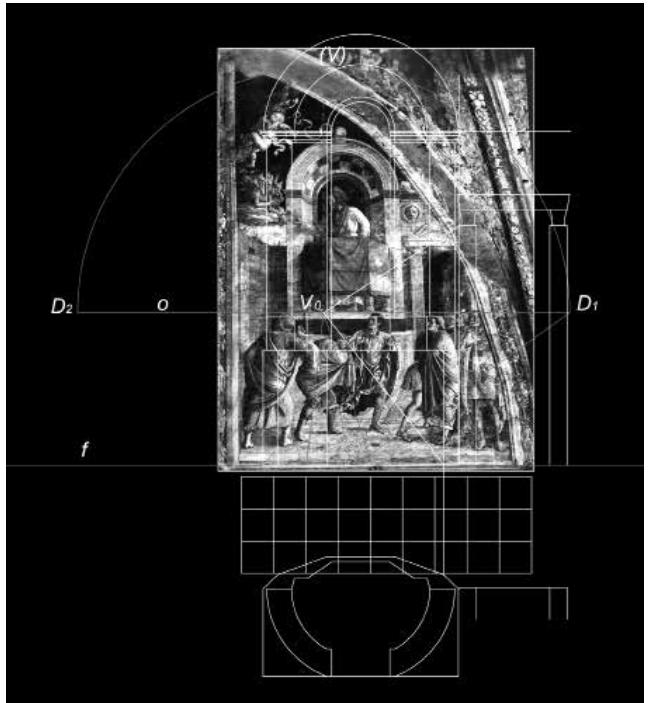
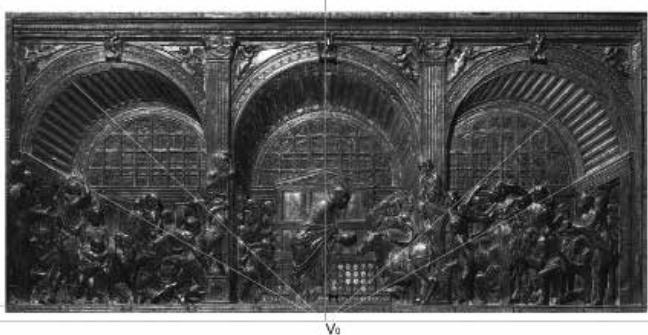
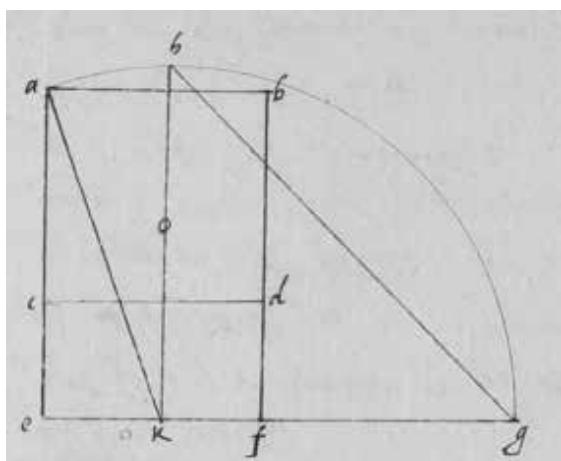
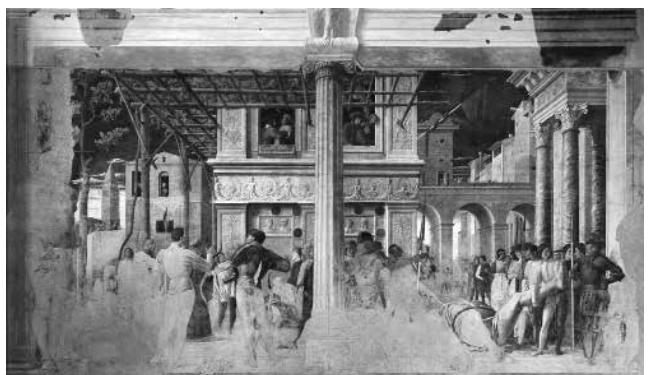
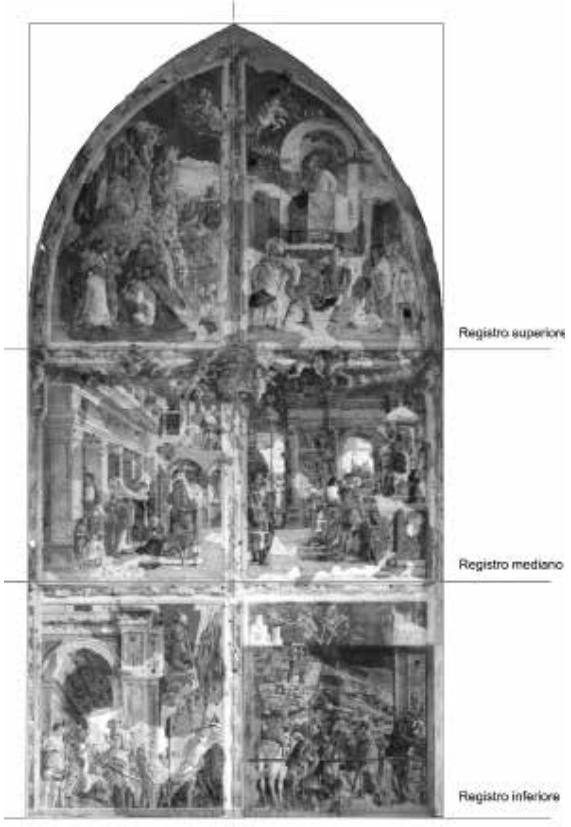


1. Cappella Ovetari, Chiesa degli Eremitani, Padova.

Ma ritorniamo all'analisi prospettica del *Miracolo di san Giacomo*, che ci suggerisce un'ulteriore interpretazione: è possibile ipotizzare che la volontà di porre un orizzonte al di sotto della linea di terra possa in realtà nascondere delle motivazioni narrativo/simboliche, piuttosto che risolversi in un gioco prospettico inusuale. Infatti, proprio da questa impostazione grafica deriva che a circa metà dell'altezza il dipinto viene occupato dal cielo e da architetture fortemente scorciate, come nel caso dell'alta volta a botte cassettonata. Se consideriamo che, nella tradizione cristiana, il santo che compie un miracolo è solo un tramite tra il potere salvifico divino e l'umanità, è facile intuire che l'attore principale di questo affresco sia Dio e non san Giacomo che, a sua volta, passa in secondo piano. È forse possibile che Mantegna, lasciando più spazio all'interno della composizione pittorica al cielo e indirizzando lo sguardo dello spettatore verso ciò che sta *in alto*, abbia voluto rimarcare la regia divina che sovrintende l'atto del santo, rispetto invece agli altri due registri, in cui il tema della narrazione è la vita pubblica di san Giacomo, in questa maniera ritornando a essere protagonista assoluto della scena, nell'atto di predicare o di battezzare Imogene. In questi casi, una linea d'orizzonte quasi centrale rispetto al quadro (si noti che nel *San Giacomo che battezza Imogene* l'orizzonte intercetta il viso del protagonista) è prospetticamente più adatta a raccontare scene di vita comune, in cui vige un rapporto più democratico tra i diversi attori della scena narrata. È interessante notare come il *Miracolo di san Giacomo* presenti, dal punto di vista delle scelte prospettiche, delle analogie con un altro capolavoro padovano realizzato, solo due anni prima, da Donatello nella basilica del Santo e narrante il *Miracolo dell'asina*. Questo bassorilievo fa parte di una serie di quattro grandi pannelli, commissionati all'artista fiorentino nel 1448, con otto scene che illustrano i *Miracoli di sant'Antonio* (fig. 6). Impossibile non notare le evidenti similitudini tra i due capolavori, prima fra tutte il tema narrato nelle due scene e cioè un miracolo; ma è interessante notare che la linea dell'orizzonte in entrambe le opere si trova al di sotto della linea di terra, lasciando completamente visibili l'intradosso delle volte a botte (tre nel caso di Donatello, una in quello di Mantegna) che decorano lo spazio rappresentativo. Ma, quello che colpisce di più in entrambi i casi, è la folla che, per la prima volta, diventa parte integrante della rappresentazione, proprio mentre si ammassa ai limiti inferiori del quadro e compositivamente bilanciata dai maestosi fondali che si aprono sullo sfondo con architetture molto profonde, nonostante la vista eccessivamente scorciata.

L'insolita scelta prospettica del Mantegna per la sua originalità suscitò l'interesse di Daniele Barbaro al punto che nel suo trattato intitolato *La pratica della prospettiva*⁵ (1568), propone una costruzione prospettica che prevede proprio l'orizzonte al di sotto della linea di terra (fig. 5). Un recente studio ha tentato con successo una sovrapposizione tra la costruzione proposta dal Barbaro e l'impianto prospettico del *Miracolo di san Giacomo* di Mantegna (vedi fig. 4): "Il procedimento preso in esame [quello del Barbaro] che mette in relazione la distanza con l'angolo ottico, secondo quanto previsto dalla visione certificata della *perspectiva naturalis* è stato applicato a *Il Miracolo di san Giacomo* di Andrea Mantegna"⁶. Infatti "seguendo i suggerimenti e i contrassegni del Patriarca fissiamo sul dipinto la posizione del punto *k* (punto principale) e consideriamo, in accordo con quanto egli suggerisce, che la distanza ottimale dell'osservatore dal quadro sia pari alla distanza tra i punti *a* e *k*, dove *a* costituisce il punto più lontano da *k*: possiamo immediatamente verificare, quindi, sul dipinto in esame, che in effetti la distanza dell'osservatore dal quadro adoperata da Mantegna sia proprio pari ad *ak*. Per confermare quanto detto, abbiamo proceduto come con una restituzione prospettica di un'immagine a quadro verticale, individuando cioè l'orientazione interna del dipinto e rintracciando il punto *h* (ribaltamento verticale della distanza dell'osservatore dal quadro, qui con la medesima terminologia adoperata dal Barbaro), individuato quest'ultimo sulla verticale passante per *k* che interseca le rette diagonali delle finestre del piano superiore del primo edificio di destra: verificando che la distanza *kh* è uguale a *ka*, possiamo certamente dedurre che viene adoperata chiaramente la costruzione che Barbaro propone, nel suo trattato, circa un secolo dopo: infatti, in questa maniera è possibile affermare che quelle finestre del sottotetto in questione corrispondono a dei quadrati, in accordo alla consuetudine architettonica rinascimentale, e che la distanza ottimale dell'osservatore è effettivamente collocabile all'interno della Cappella Ovetari"⁷. Negli altri due registri, quello mediano e il superiore, la linea d'orizzonte mantiene invece una posizione "convenzionale", quasi centrale rispetto al

164



2. La struttura geometrica del ciclo di affreschi presente sulla parete sinistra della Cappella Ovetari a Padova e dedicato alle *Storie di san Giacomo* di Andrea Mantegna.

3. Andrea Mantegna, *Martirio e trasporto del corpo decapitato di san Cristoforo*. Cappella Ovetari, Chiesa degli Eremitani, Padova.

4. Costruzione della distanza ottimale sulla base dello schema del Barbaro 5V-1, A. Mantegna, *Miracolo di san Giacomo*, Capella Ovetari, Chiesa degli Eremitani, Padova, elaborazione di A. Giordano.

5. D. Barbaro, *Manoscritto marciano 5446, 5 V-1*, edizione a stampa: *La pratica della perspectiva*, Venezia 1568.

6. Restituzione prospettica del *Miracolo dell'asina* di Donatello, bassorilievo presente nell'altare di Sant'Antonio a Padova, disegno di G. D'Acunto.

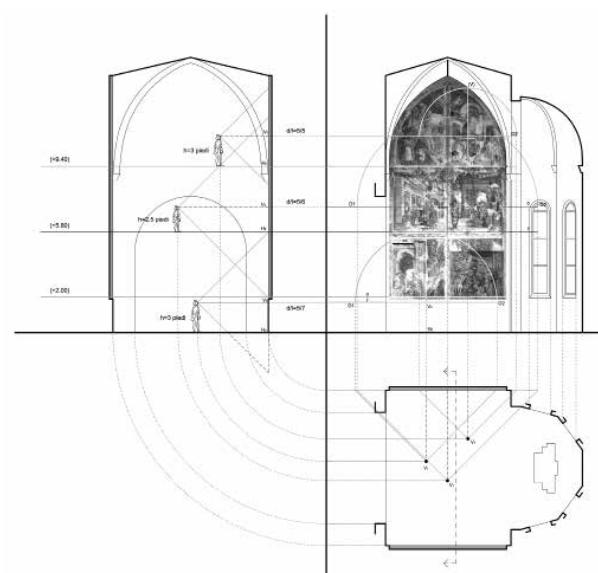
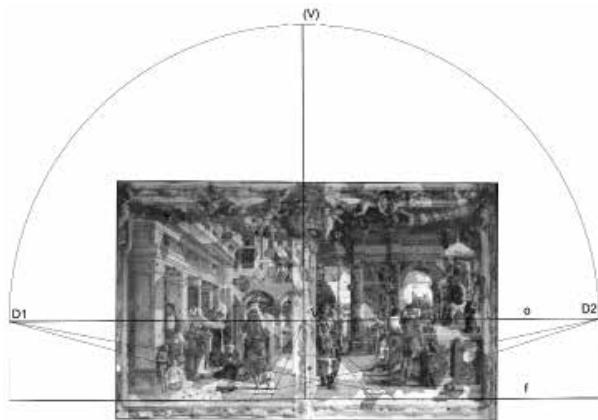
7. Restituzione prospettica della *Predica di san Giacomo*. Cappella Ovetari, Chiesa degli Eremitani, Padova.

8. Restituzione prospettica del *Giudizio di san Giacomo e San Giacomo Battista*. Cappella Ovetari, Chiesa degli Eremitani, Padova, elaborazione di G. D'Acunto.

9. Ricostruzione mongiana dell'impianto prospettico degli affreschi presenti sulla parete sinistra della Cappella Ovetari a Padova e dedicati alle *Storie di san Giacomo*, elaborazione di G. D'Acunto.

10. Ortofoto della parete Nord della Cappella Ovetari a Padova ottenuto mediante fotogrammetria digitale.

11. Ortofoto della parete Sud della Cappella Ovetari a Padova ottenuto mediante fotogrammetria digitale.



165



quadro e capace di dare maggiore profondità prospettica al calpestio nella sua digradazione, accentuata anche dalla presenza di un pavimento formato da piastrelle quadrate, strutturandosi come un ideale e solido piano di appoggio per l'imponente architettura che accoglie, con i suoi diversi riferimenti classici, le scene narrate (figg. 7-8).

Michael Kubovy, ne *La freccia nell'occhio*⁸, ipotizza che nel 1448, ovvero ai tempi della realizzazione degli affreschi agli Ovetari, Mantegna avesse potuto leggere il *De Pictura* di Alberti, pubblicato nel 1436 nella sua versione in volgare, tanto da mettere in pratica molte delle teorie formulate dal trattatista fiorentino. L'ipotesi di Kubovy è plausibile soprattutto se consideriamo che Padova, in quel periodo storico, era un'importante crocevia artistico e culturale nel Nord Italia e, sicuramente, nei dodici anni trascorsi dalla sua pubblicazione il trattato dell'Alberti aveva raggiunto aree ben distanti dalla cerchia fiorentina. Lo psicologo americano addirittura arriva a considerare il *Martirio di san Cristoforo* come un omaggio del Mantegna all'Alberti e alla sua teoria prospettica, rintracciando nelle architetture dipinte nell'affresco padovano numerose citazioni del tempio Malatestiano di Rimini e, addirittura, la somiglianza fra una delle persone che osservano il corpo di san Cristoforo trascinato via e un autoritratto in bronzo dell'Alberti. Inoltre, per Kubovy, la scelta del Mantegna di incorniciare all'interno di una finestra la celebre scena in cui una freccia colpisce l'occhio del re di Samo nel *Martirio e trasporto del corpo decapitato di san Cristoforo*, è un chiaro richiamo alla finestra albertiana. Ipotesi anche questa plausibile se consideriamo, così come dimostrato dallo stesso Kubovy, che il termine "freccia" come metafora per rappresentare il potere dei raggi visuali che colpiscono l'occhio e, nell'intersezione col quadro, generano la prospettiva, è frequentemente usato sia dallo stesso Alberti che da Leonardo nei loro scritti. Lo sforzo dello psicologo americano di mostrare gli elementi di contatto tra Mantegna e Alberti è notevole, seppure esasperato in alcuni passaggi. A nostro avviso questi elementi di contatto vanno ricercati proprio nell'ambito dell'impianto prospettico sotteso agli affreschi degli Ovetari (fig. 9). Ad esempio, l'uso da parte del Mantegna di una pavimentazione quadrettata in quasi tutti gli affreschi padovani, anche laddove potrebbe sembrare superflua, trattandosi di ambienti esterni, è una chiara riproposizione del *metodo pratico* descritto nel *De Pictura*: il quadrato è usato dall'Alberti come strumento di verifica della correttezza del disegno, semplicemente assicurandosi che prolungando la diagonale convergente, in quello che noi oggi intendiamo come punto di distanza *D*, attraversasse più quadrati in prospettiva senza spezzarsi: "E a questo modo mi trovo descritti tutti è paralleli, cioè le braccia quadrate del pavimento nella dipintura, quali quanto sieno dirittamente descritti a me ne sarà indizio se una medesima ritta linea continove à diametro di più quadrangoli descritti alla pittura"⁹.

Inoltre Mantegna sembra accettare il suggerimento dell'Alberti relativo all'altezza dell'osservatore, pari a tre braccia fiorentine (175 cm circa) nel registro inferiore e superiore, mentre per quello mediano l'altezza scende a circa 2.5 braccia (145 cm circa).

Per quanto riguarda invece la *distanza principale*, ovvero quella che separa l'osservatore dal quadro, la restituzione prospettica degli affreschi pare evidenziare una chiara intenzione progettuale del Mantegna: nella *Predica di san Giacomo* del registro superiore il rapporto tra *d* (distanza principale) e *l* (larghezza del quadro) è pari a 5/5 (ovvero 1), così come era in uso nei pittori del primo Rinascimento in base all'esempio brunelleschiano, mentre si riduce a 5/6 nel *Judizio di san Giacomo* e *San Giacomo battezza Imogene* del registro mediano, per arrivare a 5/7 nel *Miracolo di san Giacomo* del registro inferiore. Quindi la distanza dell'osservatore dal quadro varia in ogni singolo pannello, aumentando in relazione all'innalzamento dell'ideale piano di calpestio. È possibile quindi ipotizzare che la progressione 5/5-5/6-5/7, nei rapporti tra distanza principale e larghezza del quadro, sia stata utilizzata dal Mantegna proprio per rafforzare quella che Kubovy definisce *robustezza della prospettiva*, ovvero la capacità dell'impianto prospettico di conservare l'effetto di illusionismo ottico/percettivo anche quando la posizione dell'osservatore reale, cioè chiunque entri nella Cappella Ovetari, sia ben distante da quella dell'osservatore prospettico ideale, perché costretto ad allontanarsi dal quadro per osservare qualcosa posto su un livello molto più alto. Inoltre, la distanza dell'osservatore dal quadro risulta maggiore nel registro mediano laddove la stessa deve consentire, in un unico riferimento prospettico, la visione di entrambi i pannelli sotto lo stesso angolo visivo. I dati emersi dalla restituzione prospettica dei diversi affreschi nella Cappel-

la Ovetari sembrano confermare la nota posizione del Mantegna sospesa tra tradizione, innovazione e sperimentalismo prospettico: l'artista padovano, per alcune scelte figurative, risulta molto vicino alla scuola giottesca, mentre la perizia grafica con la quale applica le leggi della prospettiva lo pone in perfetta continuità con l'insegnamento albertiano spingendosi, come abbiamo visto, fino all'estremizzazione della *regola pratica* con la scelta di insoliti punti di vista.

Nonostante queste deroghe, limitate ai pochi episodi già esposti, Mantegna in questa sua prima fase artistica non ha comunque l'ambizione, o forse neanche l'interesse, di creare all'interno della Cappella Ovetari uno spazio prospettico unitario, ovvero una composizione pittorica strutturata intorno a un unico punto di vista, facilmente accessibile all'osservatore, e capace di generare uno spazio illusorio che sfondi otticamente i limiti fisici della parete/quadro. Le *Storie di san Giacomo* nella cappella padovana sono invece concepite come delle celle narrative, autonome dal punto di vista prospettico ma tutte in una precisa continuità narrativa che procede da sinistra a destra, stilisticamente molto più vicine alla tradizione giottesca e ai già citati bassorilievi del Donatello. Queste prospettive isolate si leggono come le pagine di un libro, strutturate cioè in perfetta sequenza logica: l'uso della prospettiva e del realismo ottico sono solo di supporto allo scopo narrativo celato in un apparato iconico "non incline alle allusioni e agli effetti menzogneri"¹⁰. L'unico elemento di continuità che lega le diverse celle pittoriche allo spazio reale che le ospita è rappresentato dalle finte cornici che le inquadrono, dipinte in un'apparente tridimensionalità, capaci di stabilire una continuità visiva e stilistica con la cappella, proprio come accade nelle storie dipinte da Giotto per la Basilica di Assisi o negli affreschi nella cappella degli Scrovegni a Padova.

NOTE

¹ J.W. GOETHE, *Viaggio in Italia (1786-1788)*, Rizzoli, Milano 1991, p. 108.

² Per una trattazione più approfondita sulla vita di Andrea Mantegna e sulle delle vicende storiche e artistiche della Cappella Ovetari a Padova si rimanda ai seguenti testi: G. Fiocco, A. MANTEGNA, *La Cappella Ovetari nella chiesa degli Eremitani*, Edizioni d'arte Amilcare Pizzi, Milano 1947; P. KRISTELLER, *Andrea Mantegna*, Longmans, Londra 1901 (2^a ed. Berlino 1902); *Andrea Mantegna e la Cappella Ovetari a Padova. La ricomposizione virtuale e il restauro*, catalogo della mostra (Padova, Musei Eremitani, 16 settembre 2006 - 14 gennaio 2007), a cura di A.M. Spiazzi, A. De Nicolò Salmazo, D. Toniolo, Skira, Milano 2006.

³ La restituzione prospettica dell'affresco in questione – e dell'intero ciclo presente nella Cappella Ovetari – fa parte di un progetto di ricerca tra l'Università di Padova, lo Iuav e la Regione Veneto, dal titolo "Metodologie per l'acquisizione, l'elaborazione e la comunicazione di dati relativi ai beni culturali e per il progetto architettonico e tecnologico di interventi atti alla loro conservazione e al miglioramento della fruizione turistico-culturale".

⁴ L.B. ALBERTI, *De pictura praestantissima et nunquam satis laudata arte libri tres absolutissimi Leonis Baptistae de Albertis, viri in omni scientiarum genere et praecipue mathematicarum disciplinarum doctissimi*, Basile 1540; versione italiana *La pittura*, Venezia 1547; l'edizione a cui si fa riferimento nel testo è quella curata da C. Grayson, Laterza, Roma-Bari 1980, p. 7.

⁵ D. BARBARO, *La pratica della perspettiva di Monsignor Daniele Barbaro eletto Patriarca d'Aquileia, opera molto utile a pittori, a scultori, e ad architetti*, Camillo e Rutilio Borgominieri fratelli, Venezia 1568. Segnaliamo un recente studio di questo manoscritto che fa parte di una ricerca condotta da Cosimo Monteleone e patrocinata dalla Biblioteca Marciana con la coordinazione di Agostino De Rosa dal titolo *Strategie innovative per la comunicazione del bene librario: progetto per la realizzazione di un protocollo rappresentativo di digital-library* i cui risultati sono in corso di pubblicazione.

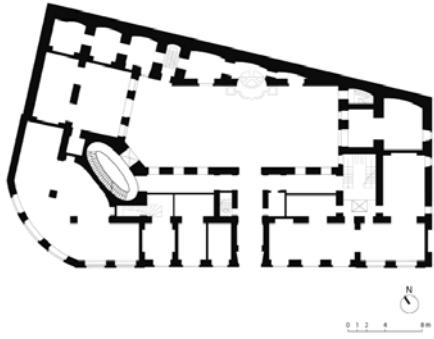
⁶ A. GIORDANO, *I secoli dell'oblio o, meglio, della conservazione del sapere: dall'astrazione bizantina ai valori ottici della forma di Giotto, Donatello e Mantegna*, contributo negli Atti del Seminario di Studi "La Geometria dalla Tradizione alla Innovazione" (Roma, Università la Sapienza, Dipartimento di Storia, Disegno, Restauro dell'Architettura, 9 giugno 2014), in corso di stampa.

⁷ *Ibid.*

⁸ Cfr. M. KUBOUY, *The Psychology of Perspective and Renaissance Art*, Cambridge University Press, Cambridge 1986, edizione italiana curata da C. Mangione, *La freccia nell'occhio. Psicologia della prospettiva e arte rinascimentale*, Franco Muzzio Editore, Padova 1992.

⁹ L.B. ALBERTI, *De Pictura*, cit., p. 38.

¹⁰ J.W. GOETHE, *Viaggio in Italia (1786-1788)*, cit.



**agostino de rosa
giuseppe d'acunto
giulia piccinin**

la vertigine dello sguardo: la scala elicoidale di palazzo mannajuolo

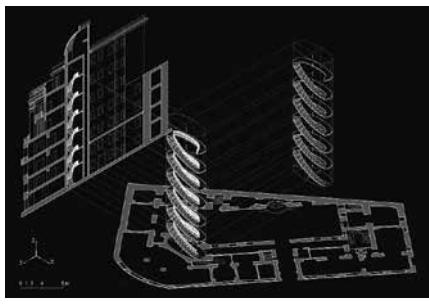
Lo studio svolto sulla celebre scala elicoidale di Palazzo Mannajuolo (1909-1912), costruito a Napoli su progetto di Giulio Ulisse Arata (1881-1962), verte sull'individuazione della matrice configurativa alla base della sua struttura e sull'analisi delle scelte costruttive, messe in atto dalle maestranze dell'epoca, al fine della sua realizzazione. L'indagine sulla scala è stata resa possibile grazie ai risultati ottenuti durante una campagna di rilievo e dalle ricerche documentali, che hanno fornito la base per le successive elaborazioni digitali, impieganti anche la modellazione parametrica. La ricerca è stata condotta anche sul contesto storico-culturale napoletano dei primi anni del Novecento, nella cui temperie il palazzo si inserisce, mediante il confronto con altri casi-studio, anche di epoche precedenti, presenti sul territorio. Qui se ne offre una breve sintesi.

All'interno del periodo di grande rinnovamento artistico e architettonico, influenzato dalle esperienze europee del *Liberty* e dell'*Art Nouveau*, che a Napoli prende nome di *Floreale*, Palazzo Mannajuolo costituisce uno degli esempi più emblematici del rinnovamento formale e tecnologico sperimentato nella prima decade del Novecento. Il palazzo sorge nel quartiere di Chiaia, storicamente caratterizzato da altalenanti vicende urbanistiche e da un insieme di progetti, mai completamente realizzati: nasce come quartiere residenziale, destinato all'alta borghesia del tempo. Il primo progetto appartiene al gruppo di architetti Alvino, Cangiano, Francesconi, Gavaudan e Saponieri i quali, nel 1859, definirono le linee guida del 'Novello Quartiere Occidentale'¹, progetto che non venne mai realizzato definitivamente, ma che comunque venne incluso nel più vasto *Piano di Risanamento e Ampliamento* del 1885. L'articolata politica inerente le concessioni alle grandi società immobiliari, gli investimenti privati e il grande carattere speculativo della manovra, non permisero la realizzazione completa del piano entro i tempi stabiliti e i lavori vennero realizzati solo parzialmente. I notevoli rallentamenti portarono al completamento di un gran numero di opere solo nei primi del Novecento, gli anni di massima espressione dell'edilizia *Liberty* a Napoli². Il *Floreale* diventò così un linguaggio stilistico di forte caratterizzazione locale, sfruttando le abili maestranze del posto e l'uso di materiali che permettevano l'espressione di un gusto di prevalente ispirazione naturalistica, quali il ferro battuto, gli stucchi e le maioliche, queste ultime radicate nella tradizione costruttiva locale. Il forte sviluppo dell'ingegneria delle costruzioni, conseguenza della recente rivoluzione industriale, permise di impiegare nuove tecnologie quali il ferro e il calcestruzzo armato. Nonostante la città di Napoli conti realizzazioni di edilizia *Floreale* sparse in tutta la sua superficie urbana, le tre aree maggiormente interessate dal fenomeno rimangono gli attuali quartieri di Chiaia, quello del Vomero-Aranella e infine di Posillipo³, dove si sono formati interi nuclei insediativi.

La conformazione di palazzo Mannajuolo (fig. 1) è condizionata dalla sua collocazione, sito com'è nell'angolo compreso tra via Filangieri e i Gradini d'Andrea: due corpi, tra loro ortogonali, sono messi in relazione da una soluzione d'angolo, senza dubbio tra gli elementi più caratteristici del com-

1. Pianta del piano terra di Palazzo Mannajuolo (elaborazione grafica di Giulia Piccinin).

2. Facciata esterna di Palazzo Mannajuolo, vista da via dei Mille (foto di Agostino De Rosa).



3. Vista assonometrica della pianta, della scala elicoidale e di una sezione del palazzo (elaborazione grafica di Giulia Piccinin).

4. La scala elicoidale, vista dal basso (foto di Giulia Piccinin).

5. La scala elicoidale, vista dall'alto (foto di Giulia Piccinin).

6. Dettaglio della ringhiera in ghisa con motivi decorativi fitomorfici (foto di Giulia Piccinin).

plesso, fungendo da quinta scenica per chi provenga da via dei Mille (fig. 2). Completano l'articolata tipizzazione *Floreale* dell'edificio gli ornamenti in ferro battuto e i moduli decorativi in calcestruzzo, variamente ripetuti. All'interno dell'edificio, in corrispondenza del paramento curvo di facciata, è contenuta la scala elicoidale (fig. 3), oggetto della ricerca i cui esiti sono qui presentati. La struttura, a prima vista riconducibile a una impostazione stereotomica, è infatti composta da una sequenza di sei rampe, combinazioni di venticinque scalini di marmo ognuna, opportunamente sagomati per permettere l'incastro di ciascuno con il precedente e il successivo, senza tracce di leganti tra di essi (fig. 4). La scala è stata costruita a sbalzo. Le rampe sono interrotte da pianerottoli in calcestruzzo armato, rivestito in marmo sulla superficie di calpestio, che completano la porzione rimanente del perimetro curvilineo (fig. 5). La scala è contenuta all'interno di corpo cilindrico la cui base è concentrica all'ellisse che genera in pianta il vuoto centrale. Sul perimetro *a giorno* della rampa è ancorata la ringhiera in ghisa, caratterizzata da motivi decorativi fitomorfici (fig. 6). Il risultato è quindi una scala composta da più parti realizzate con tecniche costruttive e materiali diversi, un caso unico, anche in termini stilistici, nell'area partenopea. Basterebbe fare un breve confronto con i casi presenti sul territorio, dove la tradizione costruttiva delle cosiddette *scale aperte*, soprattutto a Napoli, ha prodotto una serie di sperimentazioni compositive e da cui probabilmente gli stessi Arata⁴ e Mannajuolo⁵, quest'ultimo nella figura di ingegnere oltre che in quella di committente, potrebbero aver tratto ispirazione.

Diffuse infatti sono le *scale aperte* a Napoli⁶: ispirate alle sperimentazioni configurative di Ferdinando Sanfelice, sono diventate nel tempo oggetto di grande interesse per committenti e progettisti. In molti casi si tratta di rifacimenti, alcuni realizzati dopo il terremoto del 1732 che diede un nuovo impulso alla trasformazione e riqualificazione del patrimonio edilizio partenopeo. Nel Settecento una nuova necessità del committente privato a Napoli fu anche quella di investire nella trasformazione delle proprietà in case *palazziate* con appartamenti da concedere in affitto, rendendo quindi necessaria la costruzione di un corpo scala esterno che permettesse l'accesso ai singoli alloggi. Nel Rione Sanità si possono rinvenire due casi, che potrebbero definirsi paradigmatici, realizzati dal Sanfelice proprio nel palazzo destinato alla sua famiglia: il primo è una scala a doppio rampante, articolata con arcate realizzate sui due lati lunghi, quindi molto luminosa, che separa lo spazio interno tra la corte e il giardino retrostante⁷. Allo stesso sistema fanno riferimento anche gli esempi di Palazzo Trabucco, al civico 1 di Piazza Carità, o la Scala dello Spagnolo di Francesco Attanasio, realizzata a poca distanza da Palazzo Sanfelice, per molto tempo attribuita erroneamente a quest'ultimo. Il secondo caso, rinvenibile sempre presso Palazzo Sanfelice, è la scala secondaria (fig. 7): la struttura "a occhiale" si sviluppa con due rampe a pianta circolare che si intersecano con una porzione di rampa centrale rettilinea. Nel tempo viene abbandonato il sistema a pianta quadrata a favore della pianta poligonale, nata dalla smussatura a 45° degli angoli del quadrilatero regolare. Questo espediente progettuale diede la stura, di lì in avanti, a geometrie sempre più ardite ed elaborate, permettendo un'ampia varietà compositiva nell'articolazione tridimensionale delle scale. Ci si orientava ormai verso forme sempre più virtuosistiche che implicavano anche la deformazione dei lati su cui dette scale insistevano planimetricamente: più allungati o resi curvilinei fino a diventare i lati di un rombo (delimitante il vuoto centrale) o addirittura quasi circolari. Questi casi si possono rinvenire nel palazzo sito al civico 205 di via Toledo, dove i rampanti insistono in pianta sui lati di un rombo (fig. 8), o al civico 16 di via Palladino, la cui scala è caratterizzata da una configurazione "a mandorla", o ancora "a ferro di cavallo" come nel caso della scala al civico 33 di via Costantinopoli.

Il rilievo della scala di palazzo Mannajuolo è stato eseguito facendo ricorso a più metodi di indagine: la nuvola di punti da laser scanner è stata realizzata in parallelo a un rilievo fotogrammetrico. Quest'ultimo, nel confronto tra le due procedure, non ha fornito risultati sufficienti alla realizzazione di un coerente e completo modello digitale di studio: la configurazione della scala è infatti caratterizzata dalla presenza di numerosi elementi che costituiscono ostacolo per la registrazione foto-digitale dei dati metrici e stereometrici che la configurano. La ringhiera in particolare è molto densa e articolata, al punto tale da essere percepita dal software dedicato all'elaborazione dei fotogrammi (in questo caso Agisoft Photoscan) come una superficie continua. Si tratta di un ostacolo difficile da rimuovere in fase di trattamento delle immagini, creando un notevole *rumore di fondo* in termini iconografici,



7. Scala secondaria di Palazzo Sanfelice (foto di Giulia Piccinin).

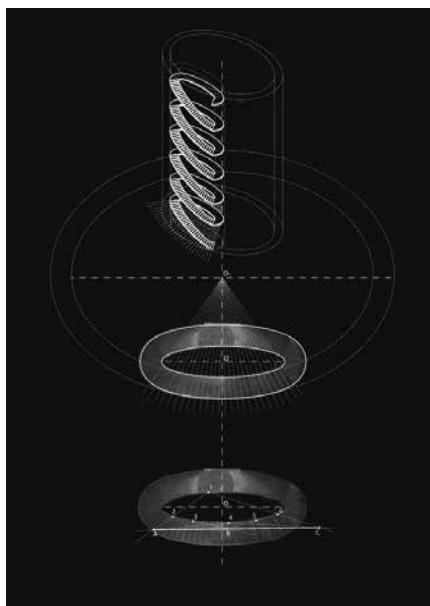
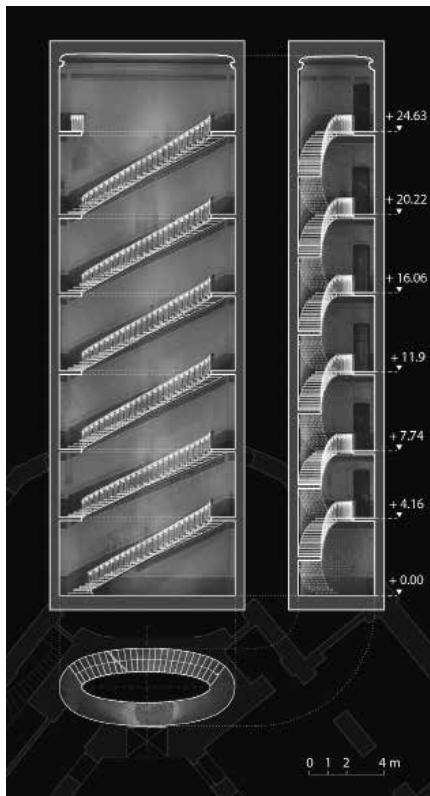
8. Scala del palazzo sito al civico 205 di via Toledo (foto di Giulia Piccinin).

oltre che a oscurare porzioni della rampa retrostante che risultano così irrilevabili con la fotogrammetria. La geometria ellittica della scala inoltre non consente scatti in sequenza radiali costanti, quindi l'*overlap* risulta spesso insufficiente: il modello così ottenuto presentava dunque lacune, obbligando gli operatori a un apporto maggiore di scatti per garantire la creazione di un clone di riferimento, e inducendo un inevitabile rallentamento del processo di elaborazione, inficiato dall'alto numero di immagini processate dal *software*. A queste problematiche bisogna aggiungere che il *software* non riusciva sempre a distinguere tra loro le rampe poste ai vari livelli, essendo queste particolarmente simili tra di loro, quindi confondendole e allineando le immagini in maniera scorretta. La lacune in fase di foto-modellazione sono state allora colmate dal *laserscanning*. La nuvola di punti ottenuta, a partire dall'unione di 27 scansioni, effettuate con laser scanner FARO Focus 3D S120, ha permesso di ricostruire fedelmente la geometria configurativa della scala. Data la complessità dell'oggetto da rilevare, sono state eseguite tre scansioni al piano terra e quattro per ogni piano (due agli estremi dell'interpiano; una al centro, in prossimità del vano ascensore; una a metà della rampa)⁸.

Tuttavia, l'individuazione della logica costruttiva soggiacente alla celebre scala napoletana non può essere ricondotta alla semplice elaborazione di un modello fedele metricamente alla realtà. In questa fase della ricerca è stato elaborato un modello ideale, svincolato dal margine di errore riconducibile proprio al carattere ietico della costruzione, che azzerasse i movimenti delle varie parti occorsi nel tempo, ma anche quegli aggiustamenti eseguiti in fase di costruzione *ab origine*. Inoltre, nonostante l'altezza tra un piano e il suo successivo variasse, si è rilevato che il numero degli scalini impiegati rimaneva costante. A variare per ogni rampa era dunque l'alzata dei gradini medesimi e quindi anche la pendenza associata a ciascuna rampa (fig. 9). Simili micro-variazioni dimensionali, alla luce di un principio geometrico generale, tra le singole rampe hanno indotto chi scrive a ritenerele ininfluenti in fase di modellazione digitale finale, essendo riconducibili a errori o imprecisioni esecutive. Ai fini dello studio, e per il livello di dettaglio necessario, è stato deciso di ammettere un margine di tolleranza di 6 cm, corrispondenti alla differenza di quota massima tra le rampe più simili, considerando quindi l'altezza di interpiano standard pari a 400 cm: misura media dunque tra l'altezza di interpiano del piano terra e dei piani secondo, terzo e quarto. L'altezza di interpiano superata invece dalla seconda rampa (quella di collegamento tra primo e secondo piano) e dalla sesta rampa (tra quinto e sesto piano), misura rispettivamente 342 cm e 425 cm, una variazione notevole, e quindi non trascurabile in fase di modellazione. Si è deciso quindi di realizzare un modello che presentasse per tutte le rampe il medesimo principio generativo, ma che variasse per dimensioni (3 rampe in totale). La libertà di semplificare alcuni aspetti metrici in fase di creazione del clone digitale non ha interferito a ogni modo sull'individuazione del loro principio geometrico generativo: essendo le rampe costruite con la stessa metodologia, l'analisi geometrico-critica poteva essere condotta anche su una rampa singola e successivamente estesa alla scala nella sua totalità, qui intesa come composizione delle rampe individuate singolarmente.

Un primo suggerimento interpretativo sull'intima configurazione geometrica della scala è stato suggerito dall'analisi condotta da Anna Sgrossi, nell'ambito di una ricerca da lei coordinata⁹ negli anni Settanta, insieme agli allora allievi del corso di Disegno e rilievo, dell'Università Federico II di Napoli, sui caratteri dell'architettura *Floreale* a Napoli. Nel caso della scala elicoidale di Palazzo Mannajuolo, compatibilmente con i metodi e le tecnologie dell'epoca, Sgrossi ne suggeriva una interessante disamina geometrica, tutt'ora condivisibile. Da questo studio muove la nostra analisi, eseguita partendo da aggiornate tecnologie di rilievo e supporti di visualizzazione più avanzati e più fedeli al dato metrico-angolare reale.

L'indagine è partita dall'individuazione della geometria della scala in pianta. Il perimetro del vuoto centrale si può associare all'ellisse costruita rigorosamente su di esso, con un asse maggiore pari a 935 cm e uno minore di 416 cm, e la cui correttezza grafica è stata verificata ricorrendo al *teorema di Pascal* (fig. 10). Si tratta dunque di un'ellisse generalizzata a partire dalla sovrapposizione di più sezioni orizzontali, ottenute dalla nuvola di punti, operate a quote differenti e associabili ognuna a ogni piano raggiunto dalla scala: a ogni livello, le sezioni si sovrappongono con differenze minime, dimostrando come, nonostante la mancanza di vincoli murari, da un lato l'ellisse centrale teorica si mantenga costante per tutta l'elevazione



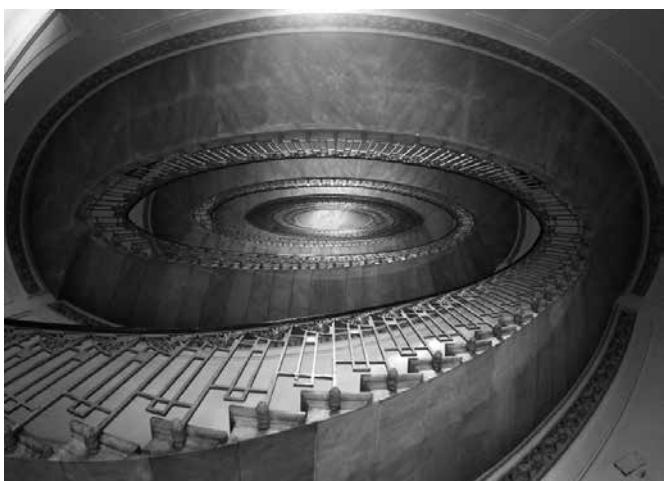
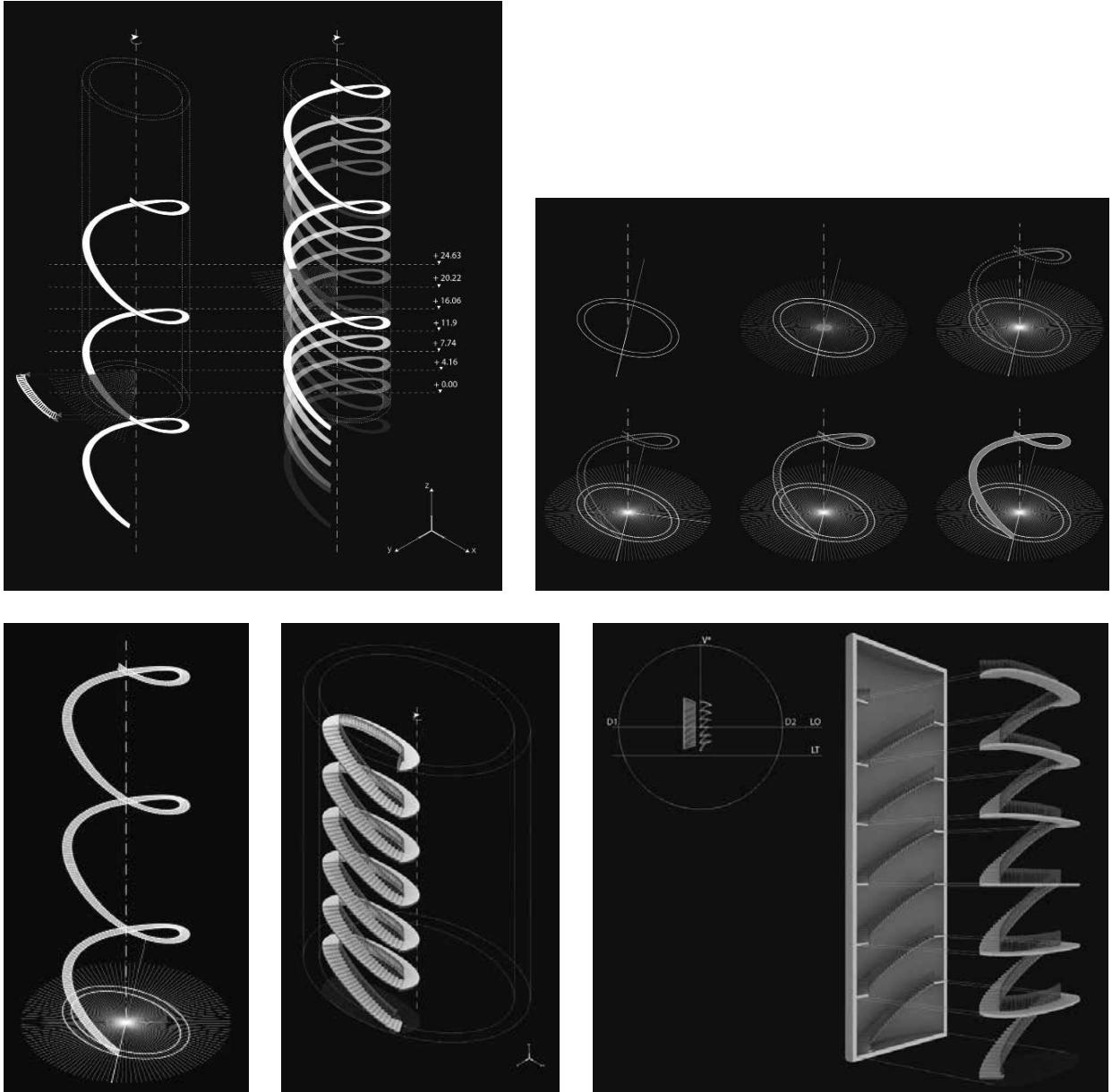
9. Pianta e sezioni longitudinale e trasversale della scala, esportate dalla nuvola di punti, con sovrapposto il ridisegno delle stesse (elaborazione grafica di Giulia Piccinin).

10. Verifica della geometria ellittica in pianta attraverso l'applicazione del teorema di Pascal; individuazione degli spigoli orizzontali degli scalini, in pianta e in alzato, e dell'asse verticale di convergenza delle rette generatrici di ciascuna rampa (elaborazione grafica di Giulia Piccinin).

della struttura, e dall'altro di come le maestranze dell'epoca avessero un controllo della forma costruita nello spazio molto preciso, nonostante le difficoltà a operare in altezza. La pianta della matrice generativa della scala è dunque associabile alla geometria di un'ellisse planimetrica regolare (la *tromba* della scala) che si mantiene costante per tutto lo sviluppo in altezza della stessa. Conoscendo poi la larghezza della rampa (pari a 120 cm), è stato eseguito un *offset* della curva interna che ha dato esito positivo anche nella sovrapposizione col perimetro esterno rilevato, traducendosi in una curva policentrica. Per individuare poi lo sviluppo in altezza della rampa, sono stati prolungati, verso il centro della scala, tutti gli spigoli orizzontali degli scalini, definendo il loro punto di convergenza (unico in pianta, e non in alzato), esterno alla scala stessa: se tale punto si fosse trovato all'interno dell'ellisse centrale, le pedate disposte nelle aree a maggiore curvatura, avrebbero avuto dimensioni troppo ridotte per consentirne la percorrenza. Tali rette costituiscono dunque le generatrici di un elicoide rigato a piano direttore: si dispongono radialmente rispetto a un asse, passante per il punto di convergenza planimetrica delle stesse, e si mantengono parallele al piano orizzontale. Il punto di convergenza, in pianta, corrisponde anche al centro di due ellissi, esterne al corpo scala, su cui sono costruiti tutti gli elicoidi cui appartiene ogni porzione di rampa. I punti di controllo delle due eliche, interna ed esterna, che definiscono ogni elicoide, si determinano dall'intersezione dei cilindri, costruiti rispettivamente sull'ellisse interna e la policentrica esterna, con le generatrici distribuite secondo il movimento radiale e la traslazione in altezza, per *step* successivi pari all'alzata del singolo scalino, intorno a e lungo l'asse di convergenza. La scala si delinea, nella sua interezza, dall'intersezione degli elicoidi così generati con i piani orizzontali, corrispondenti al piano di calpestio dei solai, e con i cilindri coassiali, costruiti questa volta sul perimetro del corpo scala e sull'ellisse che definisce, in pianta, il vuoto centrale della scala (fig. 11).

Per la realizzazione del modello digitale della scala è stato necessario quindi tradurre il procedimento geometrico, sommariamente appena descritto, in operazioni computerizzate. Il ricorso a modellatori tridimensionali basati su curve e superfici NURBS (*Non Uniform Rational Basis-Splines*) ha evidenziato i notevoli limiti che tali *software* hanno nel modificare le geometrie di *primitive* e nel gestire modelli geometrici caratterizzati da forme non comuni: nel caso specifico, sarebbe stato necessario realizzare, come matrice configurativa della scala, un elicoide a pianta ellittica (sulla base di una polilinea), operazione tradizionalmente non consentita dai *software* di modellazione, le cui *routine* prevedono solo elicoidi a pianta circolare. Sarebbe stato possibile, in prima istanza, deformare allora un opportuno elicoide a pianta circolare, scalandolo in una sola direzione, lungo uno dei suoi assi per intenderci, ottenendo così la forma desiderata. La suddivisione radiale di un elicoide così ottenuto non avrebbe fornito però uno schema geometrico sovrapponibile a quello desunto dal rilievo: in particolare, le generatrici individuabili sui vari elicoidi deformati non sarebbero state sovrapponibili a quelle ricavate, in fase di scansione laser, dal prolungamento degli spigoli orizzontali dei gradini. Per ovviare a questo problema, implicito nei limiti dei *software* commercialmente disponibili, si è deciso di ricorrere alla modellazione parametrica¹⁰, che permette di trasformare il procedimento da operazioni predefinite a sequenze di algoritmi semplici (fig. 12), in grado di fornire, a partire dai dati di *input*, il risultato desiderato con una serie logica di istruzioni impartite al computer. Si tratta di un sistema dinamico di relazioni tra oggetti: mantenendo lo stesso percorso logico-matematico, è possibile variare i dati di *input* (relativi, per esempio, alle dimensioni, o al numero di oggetti, di ripetizioni o di suddivisioni che esso può avere ecc.) e ottenere modelli digitali diversi tra loro, ma accomunati dalla medesima logica generativa. Le relazioni (*nodi*) tra *input* e *output* si traducono in legami geometrici dinamici. L'utilizzo della modellazione parametrica ha permesso di tradurre in uno *script* il procedimento geometrico attraverso un flusso di dati. Tale *script*, valido per il caso-studio della scala di Palazzo Mannajuolo, sarà valido anche per descrivere altri casi di scale elicoidali, analoghe nella composizione a quella studiata, ma differenti per parametri metrici e dimensionali. La medesima operazione è stata quindi ripetuta per generare tutti gli elicoidi (fig. 13) presenti *in nuce* nella scala napoletana, modificando esclusivamente il valore dell'alzata di ogni rampa e ottenendo elicoidi con passo corrispondente alla corretta altezza di interpiano. Una volta generati tutti gli elicoidi, si è proceduto alla modellazione dei profili degli scalini, dei

172



11. Intersezione degli elicoidi che generano le varie rampe della scala. Evidenziate le porzioni di elicoidi corrispondenti alle rampe costruite (elaborazione grafica di Giulia Piccinin).

12. Visualizzazione grafica del procedimento scomposto in algoritmi semplici (elaborazione grafica di Giulia Piccinin e Paolo Borin).

13. Visualizzazione dell'elicoido ottenuto mediante modellazione parametrica sviluppato per tre passi. Ogni elicoido è la base generativa di ciascuna rampa della scala (elaborazione grafica di Giulia Piccinin e Paolo Borin).

14. Vista assonometrica renderizzata della scala elicoidale (elaborazione grafica di Giulia Piccinin e Alessio Bortot).

15. Spaccato prospettico renderizzato della scala elicoidale (elaborazione grafica di Giulia Piccinin e Alessio Bortot).

16. La scala elicoidale, vista dal basso (foto di Giulia Piccinin).

ballatoi e della ringhiera, realizzati per parti e assemblati a comporre il modello dell'intera struttura (figg. 14 e 15).

Il *visual scripting* applicato a questo interessante e celebre caso studio, ha permesso di ricostruire *ex post* il processo compositivo, probabilmente utilizzato da Arata nell'atto di creazione progettuale e in quello successivo di esecuzione della scala di Palazzo Mannajuolo. La presenza di geometrie planimetriche solo apparentemente semplici, ma in realtà assai complesse, testimoniano una capacità del progettista di prefigurare, in fase ideativa, e di risolvere, in fase esecutiva, notevoli problemi configurativi e costruttivi: basti pensare al preciso controllo, in pianta e in alzato, operato sull'esatto moto rototraslatorio di ciascuno spigolo dei gradini, tenendo conto soprattutto della loro plurima convergenza verso un asse inaccessibile in sede di cantiere. Ma è soprattutto la logica adamantina che sorregge il progetto tutto a stupire per la sua coerenza, formale e strutturale (fig. 16): la creazione di un oggetto così vertiginoso, nel quale sembrano attivi espedienti ottici di pseudo-accelerazione prospettica, ma anche la memoria delle scale appartenenti alla tradizione costruttiva napoletana, si risolvono in un capolavoro dell'architettura del *Floreale*. Quel senso di vertigine che la scala riesce a creare ancora oggi nei suoi visitatori e fruitori contemporanei, al punto da essere stata scelta dal regista Ferzan Özpetek come inquadratura di apertura del suo ultimo film *Napoli velata* (2017): la scala elicoidale di Palazzo Mannajuolo in quelle scene sembra riunificare, come tenta di fare lo stesso film, tre aspetti sempre presenti in ogni espressione della creatività partenopea: il sacro, il profano e qualcosa che è inesprimibile dalle precedenti due categorie, ma che alligna nei segreti della città e dei suoi abitanti.

NOTE

¹ Il quartiere di Chiaia, rispetto ad altre zone della città di Napoli, come i quartieri orientali più a ridosso del centro storico, era cresciuto in misura minore. La disponibilità di spazi edificabili aveva spinto la borghesia a investire nella costruzione delle proprie residenze. Cfr. M. Rosi, *Palazzo Mannajuolo. Cento anni di architettura, arte e cultura*, Paparo editore, Napoli 2012, p. 13.

² Una legge del 25 luglio 1912 prevedeva l'esecuzione delle opere incompiute annunciate nel piano del 1885. R. De Fusco, *Il floreale a Napoli*, II ed., Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1989, p. 28.

³ *Ibid.*

⁴ Giulio Ulisse Arata è uno dei protagonisti della significativa stagione del Floreale italiano: gli anni tra 1907 e 1912 rimangono i più fecondi del suo soggiorno partenopeo, quelli in cui vanta al suo attivo una serie di realizzazioni, quasi esclusivamente per l'impresa Ricciardi, Borrelli & Mannajuolo, dislocate nel quartiere di Chiaia, tra via Filangieri, via dei Mille e il Parco Margherita. Si forma come decoratore presso la Scuola d'ornato dell'Istituto Gazzola, frequenta gli ambienti accademici di Milano e Roma. Maggiormente considerata dalla pubblicistica contemporanea rimane però l'attività milanese, mentre piuttosto in sordina restano le realizzazioni in area napoletana. Solo una successiva rivalutazione, dopo la sua morte, farà riabilitare, in sede storico-critica, anche quelle opere napoletane che lo stesso architetto aveva escluso dai testi autobiografici degli anni Quaranta. Si veda in merito R. De Fusco, *Il floreale a Napoli*, cit.

⁵ L'area che comprende i quattro lotti lungo via Filangieri (dal lotto 0 al lotto III) venne acquistata, nei primi anni del Novecento, da Giuseppe Mannajuolo che ne affidò la progettazione ad Arata. Tra 1909 e 1912 vennero realizzati Palazzo Mannajuolo, il cinema Kursaal, la sede della ditta Leopoldo Gatti e il negozio al Lotto 0.

⁶ M.G. PEZONE, *Geometria e arditezza tecnica nelle scale napoletane del Settecento a matrice poligonale*, in *Tra Napoli e Spagna. Città storica, architetti e architetture tra XVI e XVIII secolo*, a cura di G. Amirante, M.G. Pezone, Grimaldi, Napoli 2015, p. 124. Pezone dedica un articolo all'evoluzione della geometria della scala aperta napoletana, legata alla funzione e agli aspetti storico-culturali che ne influenzarono la diffusione. Si tratta di un percorso che si sviluppa a partire dai casi più noti, ma che porta alla luce anche realtà meno conosciute, celate soprattutto all'interno di palazzi residenziali popolari.

⁷ Nella maggior parte dei casi successivi, viene eliminata l'affaccio sul giardino retrostante e si passa spesso da doppia rampa a rampa singola: è il caso più popolare di scala aperta a Napoli.

⁸ Ogni scansione è stata eseguita a colori, con valori di risoluzione a 1/4, qualità 3x, distanza tra i punti di 6,136 mm per una durata di 7,40 minuti e un totale di 43,7 milioni di punti. Per facilitare il successivo processo di registrazione delle scansioni, sono stati utilizzati dei target (sferici e cartacei) in numero necessario da permettere la corrispondenza delle scansioni. Nello specifico, sono state utilizzate 3 sfere al piano terra e 3 al piano primo, 4 target cartacei per ogni piano nei successivi.

⁹ A. Sgroppo, *Lo spazio rappresentativo dell'architettura*, Massimo, Napoli 1979, p. 37.

¹⁰ A. TEDESCHI, *Architettura parametrica. Introduzione a Grasshopper*, II ed., Le Penseur, Brienza (PT) 2011.

gianni fabbri, giuseppe tattara

ripopolare venezia

174

L'ultimo fine settimana di settembre di quest'anno hanno attraccato alla Stazione Marittima 17 navi da crociera, di cui 6 superiori alle 70 mila tonnellata di stazza, e ognuna di queste trasporta una media di 2700 passeggeri. Aggiunti i passeggeri delle navi minori, considerato l'imbarco e lo sbarco, si è scaricata in città una ondata di 50.000 crocieristi e membri di equipaggio, un numero pari all'intera popolazione residente nel centro storico. A questo flusso si aggiungono i 50/60.000 escursionisti che visitano la città in un qualsiasi fine settimana di settembre.

In controtendenza è di poche settimane fa l'allarme sul fatto che la spesa del turista medio in città va costantemente declinando e che gli alberghi segnano un calo delle presenze. È il pericoloso segnale di un esito distorto dell'attrattività turistica mondiale di questa città.

Oggi gli escursionisti giornalieri non solo superano i turisti "pernottanti" – di per sé segnale di un deterioramento della qualità del turismo – ma superano l'insieme di questi ultimi e dei residenti. Uno tsunami che deteriora l'offerta di servizi (negozi, ristoro, trasporti) che a esso si adegua e che soddisfa ormai prevalentemente la domanda del turista di passaggio (e il crocierista è un turista escursionista). È senza senso dire che tanti turisti fanno bene all'economia della città perché rappresentano comunque un aumento della domanda (il "frigorifero pieno" del sindaco) senza interrogarsi sulla qualità del contenuto. È pieno di patate o di funghi porcini?

In queste condizioni fare una politica che accresca il flusso dei turisti, qualsiasi essi siano, "basta riempire il frigorifero", equivale a fare il male della città. Sono necessarie invece delle misure che invertano il trend al declino della qualità del turismo, e salvino i brandelli rimasti di quella coesione sociale della città che pur permane. Ne abbiamo avuto un esempio nei tanti cittadini convenuti sulla riva delle Zattere e a bordo del centinaio di imbarcazioni che hanno manifestato nel canale della Giudecca contro il passaggio delle grandi navi. Si può pensare a una politica turistica diversa?

Innanzitutto la città ha bisogno di energie giovani; ringiovanire una città "vecchia" si può fare solo immettendo forze fresche dall'esterno, utilizzando appieno la sua straordinaria attrattività. Pensiamo agli artisti, agli studenti, ai ricercatori, a coloro che praticano le attività legate al mare, al restauro, all'erosione, alle lagune, a chi lavora nei campi dove la città ha un innegabile vantaggio "storico e naturale". Pensiamo a una Biennale che unisca a una meritoria attività espositiva e di documentazione, un'attività di laboratorio d'arte, che incentivi e aiuti la permanenza di giovani a Venezia; cosa fattibile specialmente oggi che la Biennale gestisce una grande parte dell'Arsenale. Pensiamo alle tante università straniere che di frequente guardano a sedi estere per rendere i loro studenti sempre più cittadini del mondo, unendo allo studio la permanenza in un altro paese, l'incontro con altre realtà.

Si deve puntare gradualmente alla trasformazione di parte delle affittanze turistiche in affittanze per residenti di medio periodo, che lavorano in campi nei quali Venezia esercita una specifica attrattiva, e che hanno esigenze e

consumi affini a quelli dei residenti. Le risorse per quanto riguarda gli alloggi ci sono. Pernottano oggi a Venezia almeno 30-40.000 persone al giorno, in media, e gli appartamenti a uso turistico superano le 5.000 unità. Non si può dirottare il 20% dell'offerta di tali alloggi alla residenza di questi ceti giovanili? Non si possono sperimentare limiti e incentivi sulle locazioni, con accorgimenti che stanno prendendo piede in tutte le principali città? Berlino, Parigi, Madrid, Londra, Amsterdam, New York, San Francisco oltre la solita Barcellona? Si riducono le giornate massime di locazione turistica (come in tutte le città sopra ricordate), si crei la categoria del residente temporaneo con dei vantaggi tariffari e fiscali, si controlli finalmente l'evasione nell'affitto turistico che è altissima e si pretenda la tassa di soggiorno (aumentata) alla fonte, e il dirottamento dell'offerta di alloggi seguirà. Berlino ha limitato l'affitto turistico di "appartamenti interi", e con questa misura ha riportato sul mercato della residenza 8.000 unità, 1/3 dello stock. Certo, tutto questo dopo aver doverosamente messo in locazione le case sfitte del patrimonio pubblico, meglio se in forme di autorestauro, senza esborso di denaro pubblico (che per queste cose manca sempre); anche Venezia può tracciare una strada con forme di autorestauro molto interessanti, già in essere, che vanno valorizzate.

Obiettivo è condividere una diversa idea di città rispetto a quella di oggi. Se distruggiamo la vita della città, distruggiamo il patrimonio che ci è stato consegnato ma distruggiamo anche l'esperienza che della vita di Venezia il visitatore può fare, e così rinunciamo alla parte più dinamica, ricca e interessante degli stessi flussi turistici, quella che andrebbe invece attratta e valorizzata in tutti i modi.

175

Il presente testo è tratto da GIANNI FABBRI, GIUSEPPE TATTARA, FRANCO MIGLIORINI, *Venezia, il dossier UNESCO e una città allo sbando*, s.l., s.e., 2019; Gianni Fabbri e Giuseppe Tattara sono autori anche di: *Venezia, la laguna, il porto e il gigantismo navale. Libro Bianco sul perché le grandi navi debbano stare fuori della laguna*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2014; (con Franco Migliorini e Roberta Bartoloni), *Governare il turismo, organizzare la città. Valutazioni e proposte per una Venezia vivibile e un turismo sostenibile*, 2017.

alessandro gaiani

dalla “globalizzazione” della città alla città “glocalizzata”. sovrascrivere le architetture e gli spazi di “scarto”

176

La relazione tra architettura e globalizzazione affonda le proprie origini nel passato, pertanto si proverà a delineare un percorso che, partendo dalla metà degli anni Settanta, arriva fino al postmoderno e al contemporaneo, e ha come premessa, nel periodo moderno in architettura, la mostra “Modern Architecture International Exhibition”, tenutasi nel 1932 al MoMA di New York curata da Philip Johnson e Henry-Russell Hitchcock.

Proprio a partire da quegli anni, epoca di grandi trasformazioni economiche, politiche, tecnologiche e sociali, si è andato diffondendo quel fenomeno che potremmo definire come “connettività globale” che ha prodotto una impressionante accelerazione di scambi e interdipendenze globali, ulteriormente accentuata nel novembre del 1989 dalla caduta del muro di Berlino, in cui si decretava la fine delle utopie socialiste e l'entrata di tutti quei paesi appartenenti alla sfera sovietica nel sistema neo-liberista, che vedeva gli Stati Uniti come riferimento.

Un riferimento che ha come base l'ascesa del sistema capitalistico e la sua declinazione nella finanziarizzazione che ha colonizzato, pur con differenti registri, l'intero globo, e che ha come ricaduta la continua richiesta di “beni di consumo” da parte dei fruitori, generando volumi sempre più alti di flussi finanziari legati agli acquisti. Tale sistema, entrato in crisi nel 2008 con il fallimento del modello economico finanziario globale e i conseguenti periodi di crisi economica, ha lasciato profonde trasformazioni sociali e impoverito importanti fasce della popolazione. La dimensione planetaria del modello di sviluppo produttivo, i fenomeni migratori, la perdita di posti di lavoro e l'aumento della forbice sociale, non hanno però arrestato l'accelerazione dello sviluppo tecnologico digitale e la diffusività dei *devices* e del loro utilizzo quotidiano.

Ci troviamo in una situazione in cui nascono continuamente comunità informali di persone con differenti visioni o interessi che creano flussi di opinioni in grado di mutare i nostri stili di vita.

Tale fenomeno di colonizzazione, materiale e immateriale, oggi viene diffusamente chiamato *globalizzazione*¹, e si presenta attraverso due caratteristiche peculiari: la velocità dello sviluppo legata alla diffusione dei sistemi digitali con conseguente amplificazione del fenomeno della mobilità, declinata in infinite possibilità, e l'estensione del sistema economico-finanziario² basato sul *consumo*.

Senza soffermarci troppo sulle varie definizioni di globalizzazione che sono state date a seconda che ci si occupasse di economia, di politica, di studi sociologici o altro, ci sembra di poter affermare che la globalizzazione è un processo transdisciplinare, complesso e ibrido, e quindi la definizione più sintetica ma che al tempo stesso sintetizza efficacemente le sfumature è quella di Manfred B. Steger: “La parola ‘globalizzazione’ designa l’espansione e l’intensificazione delle relazioni e della conoscenza sociale nel tempo e nella spazio del mondo intero”³, in cui vengono inclusi fenomeni globalizzati sia di entità collettive multiple che di identità individuali.

Tale definizione ci sembra possa meglio accogliere la frammentazione delle teorie che si esprimono all'interno delle differenze del mondo globalizzato e che ci consente di confrontare dialogicamente attraverso il progetto sia i fenomeni locali che quelli globali.

Tale complessa situazione condiziona strutturalmente i progetti di architettura della nostra epoca e cercare di comprenderne le complesse vicende vuole dire inserirsi in uno scenario assai problematico, in cui dobbiamo coinvolgere tutti quegli ambiti disciplinari propri dell'operare umano, cercando di farne una sintesi funzionale a inquadrare il contesto in cui ci muoveremo. Ne consegue una condizione per l'architettura di frammentazione, intesa come valorizzazione delle differenze, multicultuali e multiformi.

I linguaggi con cui si esprimono oggi i progetti sono improntati su lessici architettonici a differenti registri, alcuni propri di portati locali, altri appartenenti a sistemi plastici di creazione della forma, altri improntati a una spettacolarizzazione tecnologica e strutturale.

In questa nuova realtà transnazionale si assiste a un passaggio determinante per le architetture: nel passato gli edifici iconici erano per lo più a livello locale, nazionale, costruiti dal potere politico o da istituzioni religiose, ed erano edifici in cui il cittadino poteva riconoscere valori sia politici che religiosi. A cavallo del nuovo secolo, con una accelerazione senza precedenti del sistema lineare economico legato al capitalismo e al consumo, dovuta anche al propulsore digitale, gli edifici assumono una iconicità autoreferenziale. Si assiste alla produzione di edifici che giustappongono una pelle che declina una spiccata esperienza sensoriale e visiva.

Il sistema legato alla modernità in cui i caratteri funzionali, costruttivi e simbolici erano utilizzati con riconosciuta coerenza, viene sovertito da un nuovo sistema di relazioni basato sulla contaminazione globale dei riferimenti, che produce una serie di edifici in cui la leggerezza, la trasparenza e l'esibizione del sistema strutturale ne divengono i principali connotati teorici e progettuali.

La consapevolezza di questa condizione ci consente di identificare un percorso storico che in architettura ha portato alle attuali condizioni, analizzato nel libro *The Language of Post-Modern Architecture*⁴ di Charles Jencks che introduce, a metà degli anni Settanta, una visione differente dal modernismo. Si re-introducono la storia e il luogo all'interno dell'architettura: differenziamente però dalle esperienze italiane di quel periodo, in cui il rapporto tra architettura e storia era conseguenza di un rapporto processuale, gli studi tipo morfologici o la propensione a legare progetto, luoghi e teoria, o la complessità dell'apporto delle teorie di Rossi che "assimila la città a un grande manufatto architettonico e cerca parametri per verificarne i significati"⁵, negli Stati Uniti il rapporto con la storia e il luogo assume un valore simbolico. Gli elementi vengono de-contestualizzati e utilizzati esclusivamente come elementi decorativi e simbolici. Tale presa di coscienza della teoria post-moderna porta alla de-strutturazione del pensiero che vede con la mostra del 1988 "Deconstructivist Architecture", a cura di Philip Johnson e Mark Wigley, al MoMa di New York l'applicazione all'architettura. Si definisce allora una nuova vicenda post-strutturalista che de-costruisce il passato, lo scomponе per meglio descriverlo e lo ricomponе secondo nuove regole combinatorie.

La crisi e la fine, dunque, dei concetti ideologici "forti" e razionali del periodo moderno introducono una figura differente, incerta e relativizzata capace di leggere tra le "pieghe" e rivolti sì al passato ma con l'intento di destrutturarlo e di coglierne solo elementi parziali personali. "[...] Fine della storia come fine del fondamento vuol anche dire, a quanto pare, fine dei criteri razionali di scelta e di giudizio. Se Dio è morto, diceva già Nietzsche, allora tutto è permesso".⁶

L'insieme delle visioni dei principali personaggi del post-moderno apre a uno scenario di dissolenze, dissoluzioni e disomogeneità connesse attraverso differenze.

L'avvento all'interno del progetto di architettura della tecnologia digitale porta a un linguaggio mutato e capace, con la modellazione tridimensionale, di generare nuove e complesse forme.

Si assiste quindi, intersecando la visione autoreferenziale post-moderna, l'accelerazione tecnologica digitale e il diffondersi a scala planetaria del sistema lineare del consumo, a progetti in cui gli edifici costruiti dalle aziende multinazionali per promuovere il proprio brand, assumono una iconicità simbolico/estetica per coloro che vengono definiti TCC (Classe Capitalista Transnazionale)⁷. Un nuovo paradigma basato sulla contaminazione globale

dei riferimenti in cui leggerezza, trasparenza, l'autonomia rispetto al contesto, l'essere contenitore privo di specifiche funzioni, l'esibizione del sistema strutturale divengono connotati teorici e progettuali degli edifici progettati in questo periodo.

Hans Ibeling ha definito tale architettura *Supermoderna*⁸, derivando tale termine da Marc Augé che nel saggio *Non-lieu: introduction à une anthropologie de la surmodernité*⁹, introduce tale termine e ne descrive le caratteristiche in cui il rapporto dell'uomo con le nozioni di luogo e di spazio vengono ad essere completamente trasformate con la constatazione della mancanza di senso. Tali luoghi enfatizzati dal fenomeno della mobilità e del consumo divengono "non-luoghi", simili in tutto il mondo¹⁰, colonizzati dai grandi brand e dove ciascuno passa parte del proprio tempo.

Sono edifici i cui spazi sono frutti individualmente piuttosto che come spazio dell'aggregazione, spazi del sociale.

Se negli anni Ottanta/Novanta i progetti più interessanti ed emblematici erano i musei, rappresentazioni dei valori propri del post-moderno, negli anni Novanta e a inizio secolo gli edifici descritti da Augé rappresentano i valori della *supermodernità*; attorno ai primi anni Duemila gli edifici più rappresentativi divengono quelli dei brand transnazionali.

L'architettura assorbe queste istanze e le interpreta dando vita, in questo periodo, a progetti connotati da indifferenza al contesto e autoreferenzialità oggettuale, per formare una nuova architettura del molteplice e del diverso, avendo come sostrato progettuale l'assenza di una *koinè*: il linguaggio è ridotto a continua invenzione formale, esaltazione del singolo progettista.

Assistiamo a un proliferare, soprattutto nelle nuove città emergenti asiatiche o della penisola araba, di edifici che sono oggetti di design a grande scala, accostati l'uno all'altro senza un disegno urbano che li comprenda e li organizzi gerarchicamente, uno *sprawl* infinito che consuma quotidianamente suolo.

Rafael Moneo in una recente intervista ha così riassunto l'architettura del periodo: "[...] L'architettura contemporanea si autodefinisce come qualcosa di rotto, discontinuo, spezzato e frammentato o, all'opposto, come qualcosa di imprendibile, instabile, fluido e senza forma"¹¹.

Negli ultimi anni, un altro elemento si è aggiunto: la connettività globale, strumento democratico per eccellenza che sta modificando i nostri usi e costumi. Nato come strumento per connettere le persone sta diventando anche mezzo per indirizzare i nostri pensieri, le nostre abitudini e consumi. Certamente l'insicurezza prodotta da molte periferie abbandonate ha prodotto deficit anche relazionali, con conseguente venir meno delle tradizionali forme di aggregazione sociale a cui corrisponde una crescente ritirata delle persone dalla vita nello spazio pubblico e una paura della prossimità.

Assistiamo quindi a un rifugiarsi nell'agorà virtuale, veicolata dall'anonimato della rete, dall'immediatezza della comunicazione, dalla dimensione globale dell'essere uno fra tanti e dalla possibilità di rappresentazione pluridentitaria, deresponsabilizzata.

Nella contemporaneità diventa quindi necessario recuperare e, si badi bene, non sostituire (sarebbe infatti un errore storico imperdonabile, oltre che una forma di ottusa regressione, demonizzare la diffusione e l'utilizzo delle tecnologie), le connessioni reali tra le persone nei luoghi in cui vivono, riportando alla dimensione locale un valore identitario ormai smarrito.

È proprio la riappropriazione del patrimonio preesistente, la memoria collettiva che i luoghi sono in grado di rappresentare, la chiave per traslare la ricerca del senso di appartenenza di una comunità dal livello virtuale a quello reale.

In base al tipo di comunità si creano una molteplicità di spazi differenti, non per forza strutturalmente codificati, in cui avviene l'interconnessione tra il sociale, la cultura e l'individuo. Sono spazi a cui viene riconosciuta la natura identitaria e dove è possibile realizzare la relazione. È quel luogo in cui lo spazio e il tempo, seppur compresi, riescono ad attivare rapporti radicati e orientati.

È uno spazio sospeso fra il locale e il globale, tra la specificità e il generale, fra l'identitario e lo straniamento, tra l'omologazione e la totalizzazione, è uno spazio che resiste. Questo nuovo senso del vivere la società in comunità sta già contaminando il progetto di architettura, nel nuovo approccio al progetto di natura circolare. Agli elementi propri dell'iperconsumo si sostituiscono quelli legati alla sostenibilità, allo spreco, alle disuguaglianze, alla migrazione, all'insicurezza, all'inquinamento.

Si introduce l'elemento dell'ibridazione, che si concretizza considerando le comunità espressione sia di fenomeni a scala globale sia di fenomeni a scala locale. Ne consegue il passaggio dal "tutto è interpretabile" proprio del post-moderno alle interpretazioni di un gruppo di persone riunite in comunità, che, con un termine preso in prestito da Robertson¹² sono "glocalizzate" e dei cui valori l'architettura si fa interprete. Sicuramente la mostra tenutasi al MoMA nel 2010 "Small Scale Big Change: New Architectures of Social Engagement"¹³ o la recente 15° Biennale di Venezia curata da Alejandro Aravena, "Reporting From The Front"¹⁴, esprimono il desiderio di cambiamento e la convinzione di una responsabilità sociale dell'architettura, che sia in grado di servire ed equipaggiare la comunità in cui è collocata. In queste opere si può apprezzare anche la definizione estesa del concetto di sostenibilità.

Le strategie di intervento nella città contemporanea, quindi, mutano poiché spostano l'enfasi dal puro edificio, oggetto di design, verso un interesse per l'edificio come elemento di transito per un cambiamento sociale.

Parallelamente, soprattutto in quei luoghi fortemente antropizzati come l'Italia, il passaggio dalla comunità virtuale a quella reale definisce un nuovo approccio al progetto a partire proprio dagli architetti Italiani, i quali reinterpretando e facendo propri una serie di elementi identitari desunti dal lessico del moderno italiano, propongono nei loro progetti un'architettura che, partendo dalla città, ne interpreta i caratteri peculiari attraverso filtri personali. Un linguaggio italiano che affonda le proprie radici a partire dagli anni Trenta inserendosi all'interno del più vasto panorama internazionale con una propria interpretazione che ne ha fatto sistema comune di mediazione tra il poetico e una visione "misurata". Riprova ne sono i recenti padiglioni nazionali della Biennale di Venezia curati da Franco Purini, Francesco Garofalo, Luca Molinari e Cino Zucchi, in cui risulta evidente questo rapporto tra la sobrietà espressiva sia nell'impianto che nella stereometria delle forme degli alzati, e l'interpretazione di una modernità "all'italiana", in cui il rapporto con la città si esplica attraverso una "congruenza delle parti con il tutto"¹⁵. Ed è proprio da queste posizioni che ci sembra di scorgere una nuova possibile e interessante linea culturale del progetto in cui l'intervento sulla città diviene pretesto, nella sua accezione di ornamento non sostanziale (*il praetextum latino*), occasione per l'avvio di piattaforme di condivisione sociale, premessa, pre-testo di un nuovo racconto sociale e urbano.

Lo sviluppo sostenibile dei luoghi antropizzati, le città, diventa strumento per un lavoro di mediazione e contaminazione tra pre-esistenza, patrimonio, identità e nuove modalità di fruizione, organizzazione e partecipazione delle comunità. Il patrimonio urbano di "scarto" è luogo della memoria sociale locale, e la sua rigenerazione può avvenire solo con la comunità e per la comunità, con una "sovrascrittura" delle architetture e degli spazi della città. Tali elementi risultano particolarmente interessanti quando anziché interro-gati e risolti singolarmente si riesce a incrociarli, a sovrapporli, si riesce, cioè, a sovrascriverli nel palinsesto già scritto della città. Il patrimonio pre-esistente, campo dell'identitario, diventa il campo di azione del progetto architettonico; le loro relazioni, la selezione che si compirà sugli elementi esistenti, traceranno nuove gerarchie e consentiranno l'introduzione di nuovi strumenti.

È questa una chiave per traslare la ricerca del senso di appartenenza di una comunità dal livello virtuale a quello reale, dalla tendenza isomorfica della globalizzazione alle specificità locali.

La globalizzazione, lungi dal produrre, come si temeva, l'omologazione delle singole culture, esalta al contrario la specificità, l'unicità, la singolarità del progetto in cui esse si identificano. Essa non costituirebbe dunque un fenomeno di livellamento di linguaggi diversi, uniformati e ridotti a solo idioma che tutti li comprende e li supera, ma una competizione planetaria tra espressioni locali che tanto più possono affermare la propria egemonia quanto più confermano, e anzi incrementano, il carattere che le connota.¹⁶

NOTE

¹ Il termine globalizzazione è stato utilizzato a partire dagli anni Novanta. Numerosi sono gli autori che hanno dato una definizione a questo fenomeno. Alcune di queste, fra le più autorevoli sono riportate all'interno di M.B. STEGER, *La globalizzazione*, il Mulino, Bologna 2013, pp. 21-22.

² V. GREGOTTI, *Una lezione di architettura*, Firenze University Press, Firenze 2009, p. 43.

³ M.B. STEGER, *La globalizzazione*, cit., p. 23.

⁴ C. JENCKS, *The Language of Post-Modern Architecture*, Architectural Design, London 1977.

⁵ M. TAFURI, *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Bari 1968, p. 91.

⁶ G. VATTIMO, *Identità, differenza, confusione*, "Casabella", 519, dicembre 1985, pp. 42-43.

- ⁷ L. SKLAR, *Architettura Iconica e Globalizzazione Capitalistica*, trad. it. L. Gherardi, "Dialoghi Internazionali. Città nel Mondo", 9, dicembre 2008, pp. 114-145.
- ⁸ H. IBELINGS, *Supermodernismo. L'architettura nell'età della globalizzazione*, a cura di M. Costanzo, Castelvecchi, Roma 2001.
- ⁹ M. AUGÉ, *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la sermodernité*, Le Seuil, Paris 1992, p. 26.
- ¹⁰ Isomorfismo tipico della globalizzazione; vedi gli studi di W.W. POWELL e P.J. Di MAGGIO, *The Iron Cage Revisited: Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organizational Fields*, "American Sociological Review", vol. 48, 2, 1983.
- ¹¹ R. MONEO, *L'altra modernità. Considerazioni sul futuro dell'architettura*, a cura di C. Diez Medina e O.S. Pierini, Christian Marinotti, Milano 2012, p. 54.
- ¹² R. ROBERTSON, nel saggio *Globalization. Social Theory and Global Culture*, Sage, London 1992, propose di sostituire il concetto di globalizzazione con il concetto di "glocalizzazione". Nell'utilizzare la "glocalizzazione" piuttosto che la globalizzazione, Robertson desidera confondere i confini tra locale e globale.
- ¹³ "Small Scale Big Change: New Architectures of Social Engagement" (New York, MoMA, 3 ottobre - 3 gennaio 2011); cfr. il libro A. LEPIK, *Small Scale, Big Change: New Architectures of Social Engagement*, Museum of Modern Art, New York 2010.
- ¹⁴ *Reporting from the front*, catalogo della 15. Mostra Internazionale di Architettura (Venezia, 28 maggio - 27 novembre 2016), La Biennale di Venezia, Venezia 2016.
- ¹⁵ V.P. MOSCO, *Architettura Italiana. Dal Postmoderno ad oggi*, Skira, Milano 2017, p. 159.
- ¹⁶ F. PURINI, *La misura italiana dell'architettura*, Laterza, Roma-Bari, 2008, p. 70.

anna goldin

il recupero dell'abbandonato: le ville venete

181

Le ville venete, eredità della Repubblica di Venezia, nacquero quando, nel XV secolo, la Serenissima iniziò la sua espansione in terraferma. Si trattò di una colonizzazione operata sia sul piano fisico che su quelli economico, sociale e culturale, da cui deriva il ruolo che le ville hanno avuto all'interno delle comunità che abitavano i territori dove sorgevano. Una volta venuta a mancare tale relazione villa-società, sono state, il più delle volte, abbandonate. La villa, il cui funzionamento era legato alla vita di campagna, se fino alla metà del Novecento fu il centro vitale dei territori, perse, con l'avvento della città diffusa, la sua posizione baricentrica, divenendo solo uno dei tanti edifici della vasta area metropolitana. La perdita di centralità portò alla scomparsa della propria ragion d'essere, quindi ne venne dimenticato il ruolo fondamentale, che causò conseguentemente l'abbandono fisico, causa di incuria e forme di degrado. Divenne, quindi, edificio scevro di forza vitale, capace di mostrarsi, nel migliore dei casi, solo come un cimelio storico e architettonico. Il recupero di un tale bene culturale abbandonato sia nei fatti che nella memoria non passa quindi soltanto attraverso il suo restauro fisico, ma anche tramite la ricostruzione dei legami tra questo e la società, ormai del tutto diversa da quella precedente, e il suo collegamento a reti territoriali, nuove ed esistenti, che ne possano garantire l'utilizzo, la fruibilità, la funzionalità e l'economicità.

Secondo l'Istituto Regionale Ville Venete, che mette a disposizione di chiunque lo voglia un catalogo con schede tecniche e descrittive di ogni villa, a oggi ne esistono 4406 tra Veneto e Friuli Venezia Giulia, di cui 78 risultano essere abbandonate, 444 tenute in pessimo stato di conservazione e 39 ormai diventate dei ruderi. Per contro, sono 985 i siti visitabili, mentre 69 sono attualmente sottoposti a lavori di restauro¹. Il catalogo, pur comprendendo sia beni di pregio che altri non particolarmente rilevanti, restituisce comunque una fotografia chiara: una fetta del patrimonio edilizio e architettonico esistente è inutilizzato e lasciato decadere, mentre un'altra è manutenuta e gestita secondo le modalità più varie.

L'elenco stilato dall'UNESCO delle ville palladiane ritenute patrimonio dell'umanità² si presta ed essere un interessante punto di partenza per comprendere quanti beni architettonici considerati importanti a livello internazionale vengano conservati e valorizzati e in che modalità. Mettendolo in relazione con il catalogo dell'Istituto Regionale Ville Venete e visitando il territorio si ottiene una mappatura dello stato dei luoghi e della loro gestione.

A risaltare, prima di tutto, è l'eterogeneità di visione e di possibilità che guidano le azioni dei proprietari delle ville, per lo più privati. Se una parte delle ventiquattro ville selezionate dall'Organizzazione delle Nazioni Unite viene tutt'ora utilizzata come residenza principale della famiglia, pur consentendo visite al pubblico, più della metà delle ville in lista sono adibite ad usi turistici e museali, allo sviluppo di aziende agricole e vitivinicole, all'organizzazione di eventi di varia natura, dai convegni ai matrimoni, e alla realizzazione di alloggi per la villeggiatura. Sono molti i casi di promiscuità, come nel caso di Villa Angarano a Bassano del Grappa (VI), la quale per una parte è

adibita ad abitazione mentre per un'altra ad azienda e all'organizzazione di eventi. Altrimenti, se il proprietario è un ente territoriale, la villa può essere trasformata in un municipio, come è successo a Villa Thiene di Quinto Vicentino (VI).

La medesima eterogeneità si ritrova constatando quali e quante ville siano effettivamente fruibili da un pubblico di visitatori: nove sono aperte secondo giorni e orari concordati, mentre le altre o sono visitabili previo appuntamento, o ne è visibile unicamente lo spazio esterno, o sono chiuse.

Lo stato stesso di conservazione delle ville è piuttosto variegato: secondo l'Istituto Regionale Ville Venete cinque si trovano in ottime condizioni, dodici in buone e tre in mediocre, mentre altre tre sono state ristrutturate da poco e una è tutt'ora oggetto di importanti lavori di restauro.

Il quadro così esposto racconta di una gestione del patrimonio culturale assolutamente non univoca, lasciata alla volontà di diversi attori, agenti sotto il controllo degli enti competenti, che hanno la responsabilità della manutenzione della villa sia per quanto riguarda l'apparato architettonico, sia artistico, sia sociale. Impegno onorevole e oneroso, come si è visto non sempre ottemperato, per volontà diverse o per mancanza di fondi.

Di tutte le vicende accadute attorno alle ville, esemplare è il caso di Villa Forni Cerato a Montecchio Precalcino (VI). Voluta da Girolamo Della Grana dei Forni, ricco commerciante di legname del vicentino con rapporti con l'alta società locale³, venne progettata da Andrea Palladio⁴ in aperta campagna. Viste sia la provenienza del committente, ricco ma non nobile, sia la natura dei lavori per la costruzione, che riguardano la ristrutturazione della precedente casa Cogollo, il complesso venne realizzato di modeste dimensioni e pregio, composto da un corpo padronale a pianta quasi quadrata che affaccia su una corte delimitata da quelli che attualmente sono i resti di una barchessa con colombara e da altri rustici annessi. L'accesso al villino è consentito da una scalinata con gradini in pietra che conducono al piano terra rialzato. Un loggiato aggettante rispetto al corpo principale e realizzato con una seriana su pilastri senza decorazioni, tranne per due bassorilievi e una testa di medusa in chiave d'arco, collega l'ambiente esterno con il salone passante interno. Ai lati del salone sono disposte diverse stanze e le scale lignee che consentono l'acceso ai piani inferiore e superiore. La facciata è tripartita verticalmente, simmetrica e scandita orizzontalmente da due fasce a livello del pavimento e dei davanzali del piano nobile. In corrispondenza del loggiato, un timpano decorato con lo stemma di famiglia chiude in sommità la parte centrale della facciata. Sono presenti inoltre degli affreschi nella parte interna del loggiato, due camini cinquecenteschi nelle due stanze rivolte a sud del piano nobile e, all'interno della colombara, tracce di affreschi quattrocenteschi con motivi architettonici.

Alla morte del proprietario il villino andò in eredità ai nipoti Iseppo, Girolamo e Baldissera Cerato e ai loro discendenti. Restò di gestione familiare fino al 1996, anno del suo inserimento dall'UNESCO nell'elenco dei beni patrimonio dell'umanità. Lo stesso anno la villa venne acquisita da STEP srl, una società immobiliare di Caldognone (VI) con soci Istituto Fiduciario Veneto spa e SVIR spa, società fiduciaria e di revisione. Appena dodici mesi dopo venne venduta alla società finanziaria irlandese Rickthorne Holdings Limited, con sede a Dublino e amministrata da due panamensi. È in questo periodo, metà degli anni Novanta, che si riscontrano i primi problemi di incuria dovuti alla mancanza dei necessari lavori di manutenzione e alla latitanza dei proprietari. Nel 1998, infatti, la STEP srl venne dichiarata fallita, pertanto il curatore del procedimento provvedette ad avviare un'azione revocatoria nei confronti della società irlandese, le cui trattative però non portarono ad accordi immediati. Fu solo nel 2015 che si arrivò all'esito del contenzioso, con una sentenza che accolse la domanda di revocatoria proposta dal fallimento. Nel 2016, dopo circa vent'anni di incuria, vennero eseguiti i primi interventi per la salvaguardia e la messa in sicurezza del villino, già sottoposto a vincolo dalla Soprintendenza ai beni architettonici e paesaggistici.

I danni causati dal tempo erano piuttosto importanti tant'è che l'Istituto Regionale Ville Venete, nel 2012, aveva definito lo stato di conservazione dell'intero complesso come pessimo. Oltre a ciò, la lottizzazione dei terreni intorno al villino, iniziata a partire dall'Ottocento, come testimoniano i catasti Napoleonico e Austro-Italiano, aveva fatto sì che altre costruzioni invadessero la barchessa e lo spazio del giardino anteriore, lasciando alla villa solo una stretta fascia di terreno largo quanto lo stabile principale.

Villa Forni Cerato arrivò all'inizio del 2017 profondamente segnata dagli eventi, a partire dall'assetto urbanistico: il complesso come era stato pensato e come aveva funzionato per almeno trecento anni non esisteva più, inglobato

nelle costruzioni vicine. Il corpo centrale, pur inalterato nei suoi volumi, si presentava come un contenitore vuoto, decadente e spogliato di qualsiasi cosa, con solo qualche cartello di divieto d'accesso a tenere lontani i curiosi. L'inizio di quella che potrebbe essere considerata una vera e propria rinascita si ebbe quando, a luglio 2017, l'imprenditore vicentino Ivo Boscardin comprò la villa all'asta fallimentare. Il progetto di recupero tutt'ora in atto non riguarda solo gli aspetti fisici dell'immobile, ma anche la sua riappropriazione da parte della comunità. Parallelamente al rilievo dell'esistente, alla progettazione e ai primi lavori di sistemazione, sono stati organizzati una serie di incontri per permetterne lo studio e l'utilizzo, sotto forma di workshop, visite guidate ad architetti ed esperti del Palladio ed esperienze di porte aperte, assistite da una aperta e chiara attività di divulgazione.

I lavori di restauro dell'immobile sono iniziati il 18 luglio 2018 con il rilievo degli interni e degli esterni della villa, della barchessa e del muro di cinta, diretti dal professor Luigi Fregonese⁶ e continueranno con gli interventi progettati dall'architetto Diego Peruzzo, il quale aveva già operato al restauro, completato nel 2016, di Villa Caldogno (VI), anch'essa inserita nell'elenco redatto dall'UNESCO.

Chiaramente i lavori sono ben lontani dall'essere conclusi, tuttavia la strada intrapresa, per quanto riguarda la creazione di nuovi legami tra l'edificio e il territorio, sembra portare in un'interessante direzione: la creazione di un senso di appartenenza che riempia di significato e ragion d'essere il sito, portando il villino a uno splendore che potrebbe essere ben maggiore di quello avuto in passato, e contemporaneamente il miglioramento della vivibilità del territorio su cui insiste.

Quanto accaduto e sta ancora avvicinandosi a Montecchio Precalcino è solo uno dei tanti esempi di gestione del patrimonio, probabilmente uno dei più emblematici. Sicuramente le possibilità per il futuro del sito sono molteplici e ancora da valutare nella loro interezza, ma la direzione in cui ci si sta muovendo è corretta. Anche in altri siti, UNESCO e non, si è operato in maniera simile, ne è un esempio la già citata Villa Caldogno, ma esistono ancora molte ville che necessiterebbero di un'azione immediata e ragionata prima della loro definitiva e irrecuperabile rovina, come Villa Dal Verme ad Agugliaro (VI). Edificata probabilmente nel primo Quattrocento e considerata la "madre" delle ville venete, si erge sulle campagne locali come uno stabile desolato: le mura sono spoglie, le finestre tamponate e le sale svuotate. La vita all'interno della villa è solo un ricordo lontano e sembra inverosimile renderlo nuovamente attuale. Tuttavia esiste e raccogliere la sfida, sicuramente non banale anche sul piano economico, potrebbe rivelarsi fonte di notevoli opportunità per i singoli, le comunità e il territorio nel suo insieme. La questione del recupero dell'abbandonato riguarda tutte le persone: professionisti, esponenti degli enti pubblici, politici, abitanti e imprenditori, docenti e ragazzi, perché non bisogna mai scordare che è ai più giovani che tutto questo verrà lasciato in eredità. Rinforziamo gli strumenti utili al recupero del patrimonio culturale, o creiamone di nuovi laddove necessario e possibile. Operiamo con l'intento di ritrovare la memoria dei luoghi, perché conoscere la strada che è stata fatta aiuta a vedere quella che è ancora da percorrere, con la voglia di ricucire le relazioni, linfa vitale per ogni essere umano e per ogni cosa, e di far rifiorire i territori, agendo come comunità in grado di prendersi cura di quanto di più prezioso ha da amministrare.

NOTE

¹ Il catalogo digitale è reperibile all'indirizzo irvv.regionev.veneto.it.

² La città di Vicenza venne iscritta alla lista dei siti Patrimonio dell'Umanità nel 1994 assieme a ventitré monumenti palladiani siti nel centro storico della città veneta e a tre ville posizionate fuori le mura. Nel 1996 all'elenco vennero aggiunte ventiquattro ville progettate da Andrea Palladio, tra cui quelle citate nel testo.

³ Girolamo Della Grana dai Forni (1530/1535-1610), si arricchì commerciando sia legno, impiego della famiglia, che seta. Documentata è il pagamento della fornitura di legname per il cantiere di Palazzo Chiericati a Vicenza, punto di contatto con Palladio. Era anche pittore e collezionista di opere di antiquariato, amico di Alessandro Vittoria e Vincenzo Scamozzi. Era quindi inserito nella cerchia artistico – letteraria della città vicentina e membro, dal 1569, dell'Accademia Olimpica.

⁴ Datazione e paternità della villa non sono documentate e sono molti i critici che, a partire dal 1740 con Francesco Muttoni, si sono espressi a favore o contro la sua attribuzione ad Andrea Palladio e spostando la sua data di edificazione tra il 1540 e il 1580. Le ultime pubblicazioni in tal senso adottano l'ipotesi della costruzione collocabile attorno al 1540 come opera giovanile del Palladio.

⁵ Professore associato a tempo pieno al Politecnico di Milano con insegnamenti inerenti il rilievo e la rappresentazione.

jacopo gresleri

lo “spirito nuovo” del cohousing

Da diversi anni la cellula de L'Esprit Nouveau e l'Immeuble-Villas vengono citati in riferimento al modello residenziale scandinavo del cohousing, ma individuare nell'una l'antesignana dell'altra genera fraintendimenti ed errori grossolani. Può quindi essere utile raccogliere alcune prime osservazioni sulle specificità di questi modelli residenziali.

L'origine di un'idea

In *Vers une architecture* Le Corbusier affronta in maniera radicale il tema dell'abitazione moderna legandolo a un concetto di “necessità”: la casa dell'uomo, lo spazio per l'uomo, costituisce il fulcro del suo pensiero architettonico, nel quale la visione sociale che lo caratterizza colloca la persona e i suoi bisogni relazionali in posizione centrale.

Questa lettura dell'abitare si sviluppa a partire dalla realizzazione di una singola cellula residenziale, la cui replicabilità a basso costo consente a Le Corbusier di formulare precise ipotesi di definizione urbana. La cellula è concepita sulla base delle caratteristiche fisiche e funzionali dell'uomo e delle sue attività primarie secondo logiche funzionaliste – ma è altresì progettata per essere realizzata in serie adottando il modello di produzione taylorista (Le Corbusier 1924, p. 177) – assunta come unità di base di una più ampia e “rivoluzionaria” condizione abitativa. Come nel caso dell'archetipo vitruviano della “capanna primigenia”, Le Corbusier prefigura questa cellula nella *Maison Dom-Ino*, essenza stessa della teoria dei *Cinque punti dell'architettura moderna*, sistema-struttura dalla semplice geometria, ossatura di una unità abitativa replicabile tanto sul piano orizzontale (*cité-jardin* Frugès) quanto sul piano verticale (Immeuble-Villas).

La semplicità volumetrico-compositiva che contraddistingue questa soluzione rivela i riferimenti all'architettura mediterranea vernacolare che Le Corbusier aveva studiato in occasione del *Voyage d'Orient* del 1911, arricchita di elementi industriali riproducibili in serie. È questo il caso della facciata principale della Dom-Ino, costituita da un'unica superficie vetrata con telaio metallico, soluzione allora già ampiamente diffusa nella realizzazione di finestre per officine meccaniche. Un solaio intermedio si sviluppa su una superficie pari alla metà di quella di copertura e del piano terra, dando vita a uno spazio fluido e continuo – *indivable* – un *unicum* tra la zona del soggiorno al piano d'ingresso e quella della camera da letto al piano superiore. Il semplice modello *Dom-Ino* – e la sua “evoluzione”, il Padiglione de L'Esprit Nouveau – accoglie una trasformazione fondamentale: il doppio volume, elemento che entrerà a far parte del linguaggio architettonico corbusieriano al pari dei già menzionati “5 punti”. È il metodo lavoisieriano che Le Corbusier fa suo fin dai tempi in cui scriveva: “j'appliquerai admirablement à des maison ouvrières” (Petit 1966, p. 43), a proposito delle celle del convento di Ema, immaginando già il recupero e l'attualizzazione di un antico schema abitativo. A differenza di quanto descritto, la nascita del cohousing è il prodotto del contributo di diversi progettisti che hanno individuato in una particolare

modalità abitativa una proposta dalle molteplici soluzioni. Esso affonda le sue origini nelle residenze sviluppate dai movimenti utopisti e riformisti dell'Ottocento (New Harmony, Falansterio, Familisterio), e dalle comunità monastiche del Monte Athos e di Nitrioti (Ceccarelli 2015), ma tale modello va senz'altro collocato nel più ampio contesto culturale architettonico del XX secolo incentrato sul tema dell'abitare collettivo.

Al riguardo, molti possono essere gli esempi a cui fare riferimento (Isokon Building, Karl Marx Hof, Dom-Kommuna, Narkomfin ecc.), in particolare le esperienze sviluppatesi in Europa centrale e settentrionale e negli USA sotto il nome di *Einküchenhaus* o *Service House*, edifici caratterizzati dalla presenza di ambienti differenziati a uso collettivo (lavanderia, negozi, *kinder-garten* ecc.), fra cui una cucina in grado di fornire i pasti a tutti i residenti (Gresler 2015, p. 28). Questo modello residenziale, che nasce dall'idea filantropica di sostenere le famiglie in difficoltà e favorire l'integrazione di quelle immigrate, si diffonde inaspettatamente soprattutto nel contesto sociale borghese, in cui individui abbienti possono accedere a servizi a pagamento forniti loro al bisogno.

Tuttavia, le realizzazioni qui descritte – pur prossime alla soluzione collaborativa in oggetto – non avevano ancora sviluppato due fra le principali specificità del cohousing moderno: la scelta del proprio vicinato (cosiddetto “elettivo”) e la volontà dei residenti di lavorare fianco a fianco.

A un primo sguardo, dunque, l'assonanza fra il cohousing e l'Immeuble-Villas è indubbia e riconosciuta, ma i due modelli, pur facendo capo entrambi alla vasta famiglia delle residenze collettive, presentano differenziazioni importanti e significative ricadute.

Istruzioni per l'uso

Una tra le maggiori differenze fra le soluzioni oggetto di questa analisi è, quindi, la componente di condivisione e partecipazione che si manifesta fra i *cohousers* raccolti in *working team* – non vi è *co-housing* senza collaborazione fra abitanti –, favorendo un fortissimo collante sociale, in particolare nel *cooking team*. Nel moderno cohousing la cucina e le attività legate alla preparazione del cibo costituiscono il centro di queste comunità, ruolo evidenziato (soprattutto nel modello svedese e danese) dalla sua collocazione in prossimità degli spazi di aggregazione e dell'ingresso, con un'estensione che può raggiungere i 75 mq.

Per disporre di ambienti così ampi è però necessario rinunciare a una quota della superficie degli spazi privati (alloggi) a favore di quelli collettivi (sauna, biblioteca, laboratori, palestra ecc.), luoghi pensati *dalla e per* la comunità dei residenti allo scopo di facilitare i processi aggregativi, moltiplicare le occasioni di integrazione fra gli individui, promuovere l'autonomia della comunità secondo il *self-work model* (Berg 1982).

Quanto si discosta da tutto ciò l'Immeuble-Villas! Sebbene esso abbia fra i suoi aspetti caratterizzanti quello dei servizi per i residenti, Le Corbusier non aveva immaginato alcuna forma di cooperazione reciproca. In *Urbanisme* egli descrive molto bene il funzionamento di questa “macchina per abitare”, concepita come strumento *a servizio* dei residenti: “le rez-de-chaussée des immeubles-villas est une vaste usine d’exploitation domestique: ravitaillement, restauration, service de domesticité, blanchissage. [...] Des organisations coopératives ou hôtelières assument les services de revitaillement et de domesticité” (Le Corbusier 1924, p. 207). Un modello molto distante da quello del cohousing odierno, ma che ha senz'altro molte affinità con la Service House descritta.

Tuttavia Le Corbusier aveva immaginato – in questo sì, vi è una forte assonanza con i cohousing – numerosi spazi a uso collettivo, ai quali i residenti avrebbero potuto accedere liberamente: il grande parco comune con campi da gioco al piano terra, il tetto attrezzato con pista da corsa, palestre e solari per adulti e bambini, le sale da ricevimento.

Tutto ciò senza ridurre la dimensione degli alloggi come avviene nei cohousing; al contrario Le Corbusier li aveva dotati di ogni comfort, con soluzioni spaziali e compositive eccezionali (giardini pensili, ampi living, doppi volumi, sala da ginnastica). Egli aveva evitato, inoltre, di riservare questa vasta disponibilità di servizi ad alcune classi sociali, studiando un alloggio accessibile a tutti grazie alla sua riproducibilità industrializzata. Immaginava una comunità di cellule che “peuvent utilement former une agglomération régissable [...] qui, dans le fait urbain, devienne elle-même un élément organique claire, défini” (Le Corbusier 1924, p. 205). Organismi autonomi, dunque, sostenuti da servizi esterni, capaci di soddisfare le esigenze quotidiane di circa 3-4000

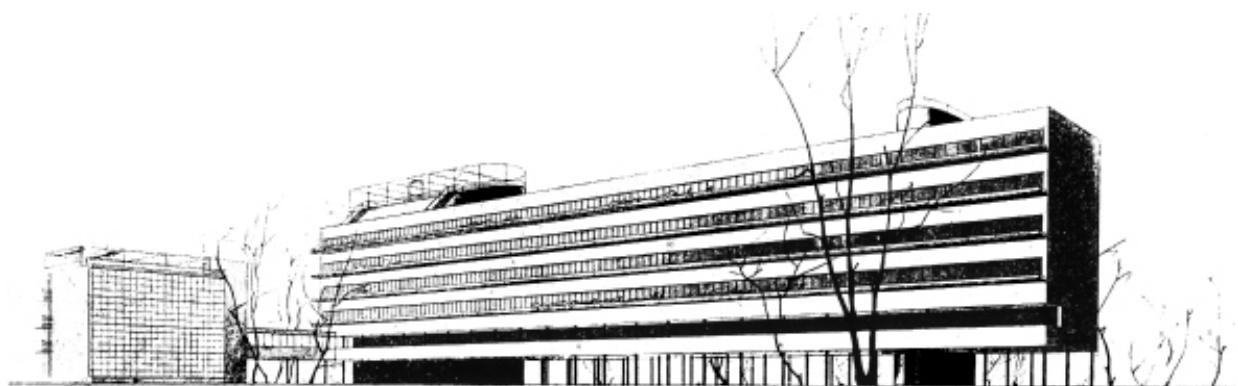
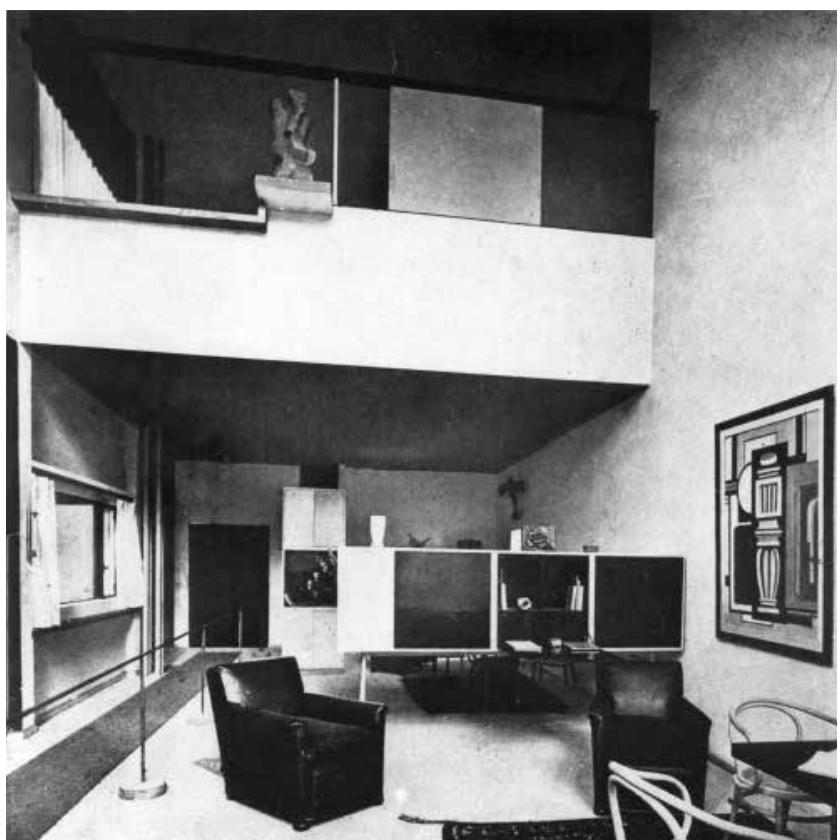


Il Padiglione de L'Esprit Nouveau ricostruito a Bologna nel 1977
(© Giuliano Gresleri, Archivio AGG).

L'espace indicibile del living
del piano d'ingresso in continuità
con la camera da letto al piano superiore
(© FLC, Fondation Le Corbusier).

Immobile "Narkomfin"
(Moisej Ginzburg e Ignaty Milinis, 1929).

186

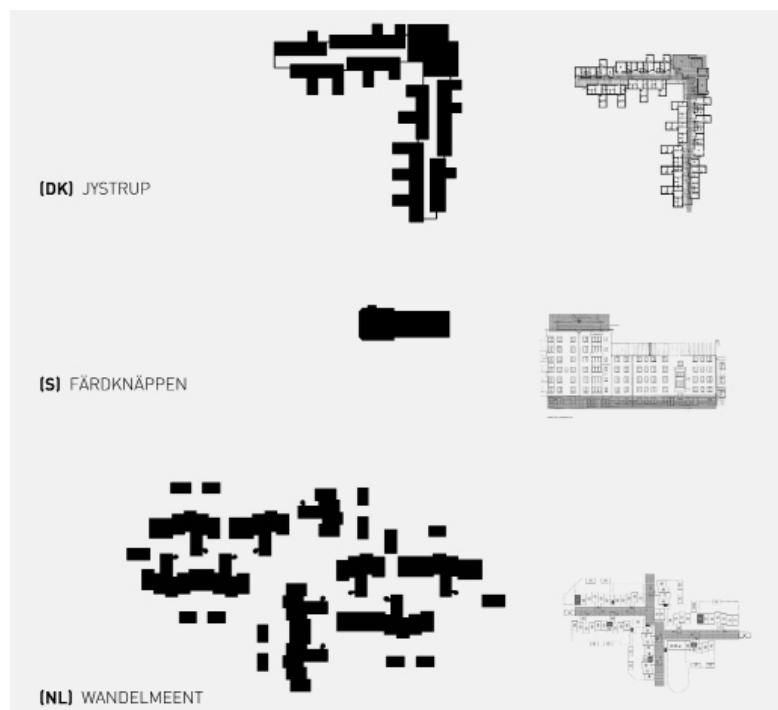


IMMEUBLE DU "NARKOMFIN" MOSCOU 1929

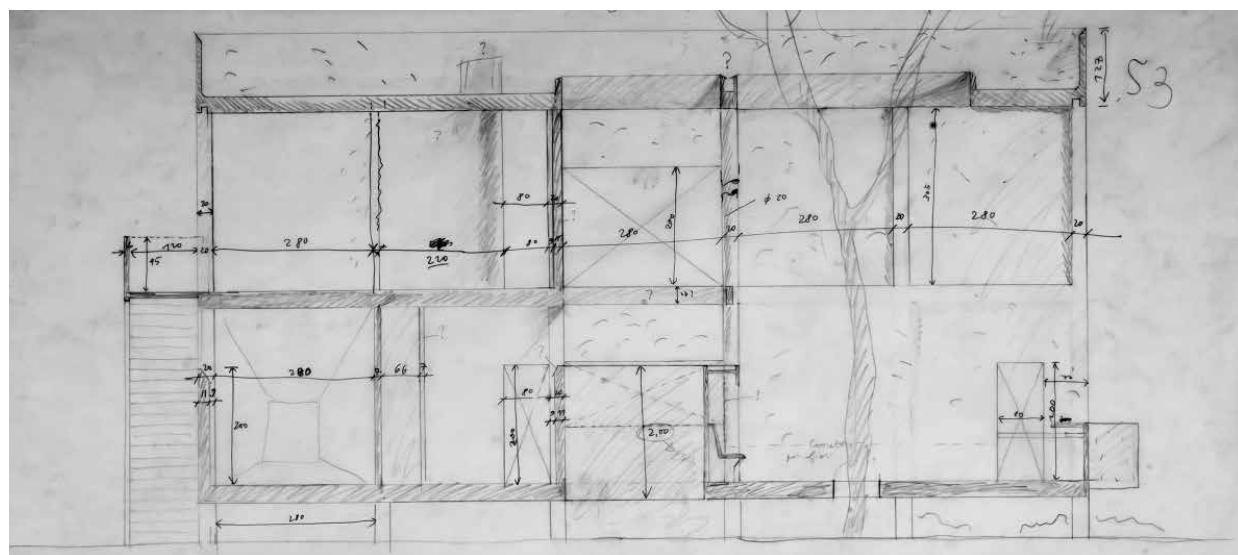
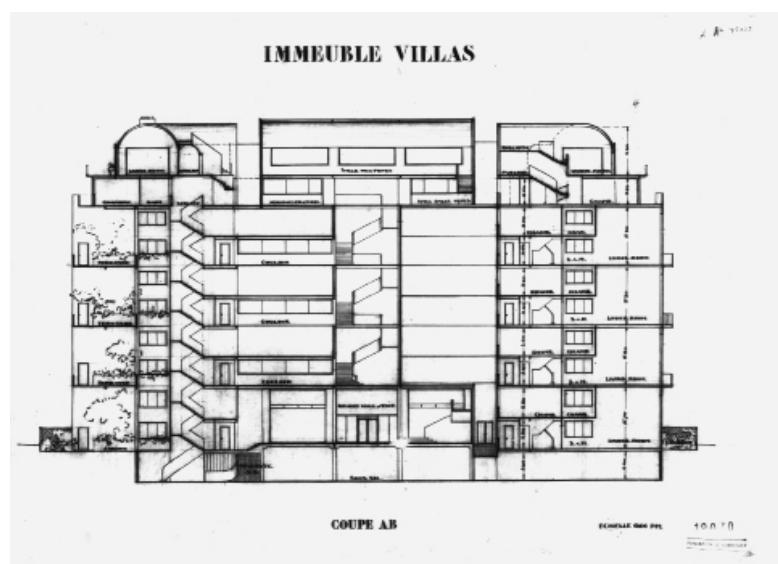
Schema dei modelli archetipici di cohousing: danese, svedese e olandese.
In grigio chiaro è evidenziata la collocazione degli spazi collettivi: come negli Immeuble-Villas, è questo l'elemento caratterizzante le forme del cohousing (© Jacopo Gresleri).

Sezione trasversale dell'Immeuble-Villas
nella prima versione (1922).
Gli spazi collettivi sono raccolti in copertura.
(© FLC, Fondation Le Corbusier).

Sezione trasversale del Padiglione EN,
disegno di Giuliano Gresleri e José Obrerrie
per la ricostruzione a Bologna del 1977.
Sulla destra, il giardino sospeso, protagonista
(con lo spazio ininterrotto della cellula)
della soluzione corbusieriana
(© Giuliano Gresleri, Archivio AGG).



187



persone, complessi che facevano intravedere "nuovi modi di organizzare la vita domestica nella città contemporanea" (Croset 1988, p. 225).

Seppure l'Immeuble-Villas/EN, come in parte lo stesso cohousing, si manifesti quale proposta residenziale autoreferenziale, la visione corbusiana – ampliandone la scala dell'intervento – lo trasforma in una proposta molto più complessa. La lettura dello spazio *assolutamente privato* del giardino sospeso, la sua riproduzione *in serie*, la moltiplicazione degli spazi privati e collettivi dei parchi contenuti nei grandi *bloc-à-cellules*, spostano l'attenzione dall'interno (il salotto borghese, la camera da letto) all'esterno. Il giardino-casa all'aperto diventa il fulcro della nuova spazialità urbana, *hortus conclusus* di una nuova dimensione dell'abitare. La cellula e il suo giardino, le cellule e l'Immeuble, il parco e i parchi del Plan Voisin, sono espressioni di un pensiero urbano e sociale che va dal singolo arredo (*casier standard*) alla città, dal dettaglio alla scala territoriale: "a symbiotic relationship between the dwelling cell and the structure of the city" (Benton 1987, p. 213), un'ideale "zoomata" come quella percorsa qualche decennio più tardi dai coniugi Eames nel celeberrimo documentario *Powers of Ten* realizzato per IBM.

E ancora, nel cohousing il numero di residenti considerato ideale per costituire una solida comunità collaborativa è quantificato in circa 50 individui (Berg 1982; Scott-Hanson 2005; Fromm 1991). Una dimensione ridotta, per garantire legami duraturi e senso di appartenenza al gruppo, una forma di chiusura esclusivista, "elitaria" rispetto alla città che li "accoglie", alla dimensione urbana e ai suoi complessi processi di aggregazione.

L'unicità dell'essenza di cui il cohousing è costituito (autodeterminazione della comunità, volontà di collaborazione e partecipazione – ma *intra moenia* –, condivisione di regole e valori fra i residenti) è al tempo stesso alla base della sua attuale "incapacità" di fare rete *con* la città, ma anche *nella* città, e quindi di contribuire concretamente alla sua realizzazione.

Le differenze e le assonanze fra le due proposte residenziali esaminate appaiono ora più evidenti. Tuttavia, se il cohousing ha ormai acquisito una sua autonomia e costituisce oggi *una* possibile risposta all'interpretazione della domanda abitativa, la soluzione proposta dal Maestro svizzero (mai messa concretamente alla prova nelle sue dinamiche funzionali), suggerisce ampi margini di interpretazione, e dunque di possibili applicazioni concrete. Viene da chiedersi se il modello di Le Corbusier, riformulato secondo le mutate esigenze del XXI secolo, perderebbe di senso o al contrario ne acquisterebbe ulteriori. La città contemporanea richiede nuovi spazi, nuove funzioni associative, nuovi luoghi in cui condividere e scambiare esperienze e conoscenze (Bianchetti 2015; Gausa 2003). L'Immeuble-Villas e la sua cellula possono forse rappresentare e materializzare una nuova cultura dell'abitare che pone l'uomo, i suoi bisogni e la relazione con la città al centro delle scelte progettuali e amministrative. Una facoltà di cui oggi non si sono intraviste le reali implicazioni, una soluzione "nuova", dunque, dall'impatto potenzialmente dirompente.

Entrambi i modelli, pur nella loro diversità, esprimono tentativi faticosi di risolvere in modi differenti la questione complessa – ieri come oggi – che da sempre ha interrogato l'uomo: come vivere, dove e con chi. Perché, come sosteneva Le Corbusier (1924, p. 284) "on ne révolutionne pas en révolutionnant. On révolutionne en solutionnant".

BIBLIOGRAFIA

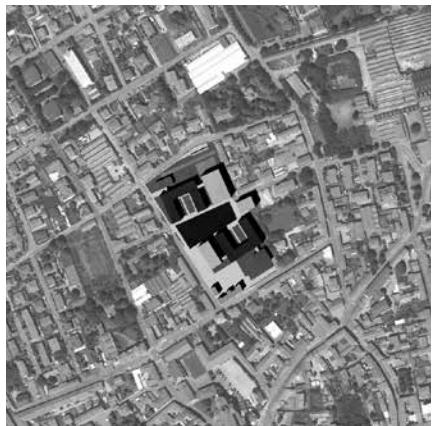
- BENTON T. (1987), *Six Houses*, in *Le Corbusier Architect of the Century*, eds M. Raeburn, V. Wilson, Art Council of Great Britain, London, pp. 44-109.
- BERG E. et al. (1982), *Det lilla kollektivhuset. En modell för praktisk tillämpning*, T14, Byggforskningsrådet, Stockholm.
- BIANCHETTI C. et al., eds. (2015), *Territories in Crisis*, Jovis, Berlin.
- CECCARELLI P. (2015), *Introduzione*, in Gresleri 2015, pp. 10-15.
- CROSET P.-A. (1988), *Le origini di una tipologia*, in *Le Corbusier una enciclopedia*, a cura di J. Lucan, Mondadori Electa, Milano, pp. 214-226.
- FROMM D. (1991), *Collaborative communities: cohousing, central living, and other new forms of housing with shared facilities*, Van Nostrand Reinhold, New York.
- GAUSA M. et al. (2003), *The Metropolis Dictionary of Advanced Architecture*, Actar, Barcelona.
- GRESLEI J. (2015), *Cohousing. Esperienze internazionali di abitare condiviso*, Plug in, Busalla (GE).
- LE CORBUSIER (1924), *Urbanisme*, Cres & Cie, Paris.
- PETIT J. (1966), *Le Corbusier lui même*, Rousseau Editeur, Genève.
- SCOTT-HANSON C., SCOTT-HANSON K. (2005), *The CoHousing Handbook: Building a Place for Community*, New Society Publisher, Gabriola Island.

**francesco menegatti
tomaso monestiroli**

una fabbrica per il futuro

190

Nel 2014 le elezioni amministrative del Comune di Inveruno, un paese di 8600 abitanti a nord ovest di Milano, vengono vinte da una lista civica guidata dall'oggi sindaco Sara Bettinelli. Inveruno è un paese la cui struttura urbana è strettamente legata al paesaggio agricolo del territorio a ovest di Milano, e alle attività economiche a esso legate; un paesaggio pianeggiante solcato da lunghe strade e da molti canali irrigui che si connettono al canale Villoresi, grande opera ingegneristica tardo ottocentesca alla quale è legato lo sviluppo agricolo e industriale di quella porzione di territorio, una lunga linea che connette il fiume Adda al Ticino. Successivamente all'apertura del Canale Villoresi il paese di Inveruno ha avuto una fase di sviluppo urbano e nel 1919 viene aperto l'oleificio Belloli che ha continuato la sua attività fino al 1979. Da allora, un grande vuoto presiede il centro del paese. Il vuoto della dismissione industriale, dell'abbandono, del degrado, delimitato lungo il perimetro dell'area da edifici industriali demoliti nel 2009 per ragioni di sicurezza e per ragioni di inquinamento. A tutt'oggi l'area è dominata da una importante struttura in cemento armato, un silos di raccolta delle sementi destinate alle lavorazioni dell'oleificio. Il silos costruito negli anni Sessanta è una struttura di carattere espressionista, ai limiti del Brutalismo, sostenuta da pilastri a V che costituisce una presenza assoluta nelle altimetrie della città. Un vero e proprio *landmark* che negli anni è diventato testimonianza storica della vita industriale del paese e nei cittadini, memoria. Ora il grande parallelepipedo resta una rovina inquietante per dimensioni e stato di abbandono. La riqualificazione dell'area è necessaria poiché essa è situata in una posizione centrale collocata lungo un asse verde che termina idealmente nel parco antistante la Villa Comunale. Un luogo dell'abbandono là dove, invece, sorgerà la nuova scuola media ed elementare del paese. Il presupposto al progetto del nuovo complesso scolastico nell'area dismessa del paese deriva dalla convinzione che gli edifici scolastici attualmente in uso non soddisfino più alcuni requisiti fondamentali per definire un edificio di buona qualità e che la polarità della scuola costituisca, nella struttura urbana, un luogo di grande importanza e di riconoscimento della comunità. Ciò significa che il progetto assume differenti significati nella riqualificazione dell'area ex Belloli. Un senso civile innanzi a tutto; l'educazione dei bambini viene, non solo idealmente, riportata al centro dell'attenzione della comunità cittadina. Il cardine del progetto sarà un grande spazio aperto, verde, una piazza pubblica sulla quale si affacciano tutti gli edifici che costituiscono il nuovo plesso scolastico nel quale l'intera comunità cittadina si può riconoscere, e potrà vivere e far rivivere una spazialità fin qui negata. Il complesso scolastico è pensato come un piccolo campus e tutti gli edifici, le palestre, le scuole, l'auditorium, potranno ospitare attività parallele o alternative a quelle didattiche, estendendo di fatto il ciclo di uso dei fabbricati lungo l'arco dell'intera giornata. Intere parti dell'edificio della scuola potranno essere 'aperte' per essere usate in maniera 'flessibile' dall'intera comunità di Inveruno anche fuori dal regolare orario scolastico. Nei laboratori si potranno tenere corsi di lingue, informatica, fotografia, e altre attività di interesse per la comunità

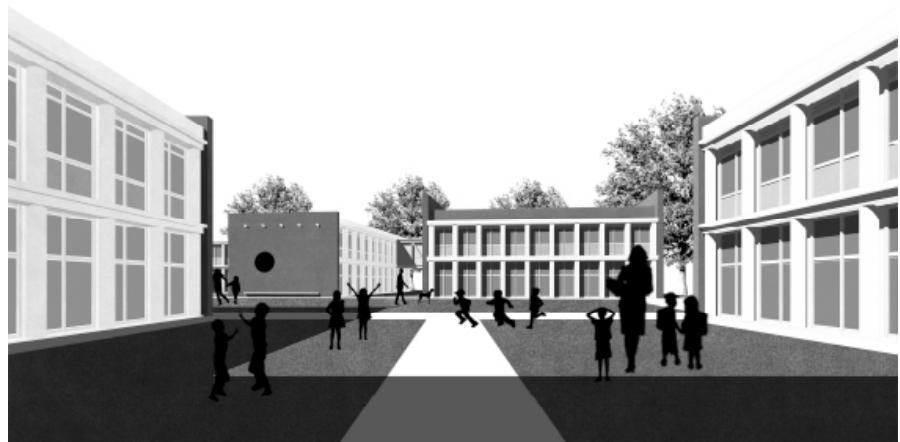


Planivolumetrico del progetto per un nuovo plesso scolastico di Inveruno.

dei cittadini. Negli altri nuovi spazi del "campus" si potranno avere attività di tutti i tipi, da attività didattiche ad attività sportive; gli spazi che si apriranno alla città saranno di differenti superfici e volumetrie, si pensi per esempio all'auditorium dove si potranno tenere conferenze o attività che coinvolgano la presenza di pubblico. Questo edificio è stato fortemente voluto dall'amministrazione pubblica per portare delle attività legate ai lavori dell'amministrazione nel centro della città, un presidio civico e amministrativo che ristabilisce la propria presenza sul territorio. Un segnale di forte vicinanza alla cittadinanza e di presidio di preziose porzioni di ambiente e di brani di città strappati con difficoltà a un destino che si può sconfiggere e trasformare. La scuola media è pensata come un impianto a corte e costruita con un sistema di colonne portanti che ne delimitano il perimetro interno ed esterno. Ciò dà la possibilità di trattare i fronti in maniera diversificata, optando o per le vetrate o per tamponature opache a seconda delle esigenze. Inoltre questo sistema costruttivo offre vantaggi di trasparenza e apertura visiva ottimizzando le possibilità dell'illuminazione naturale. L'accesso alla scuola avviene dalla corte verde che si affaccia sulla piazza. Al piano terreno è collocato l'atrio, arretrato rispetto alla galleria di distribuzione, affinché non diventi uno spazio esclusivamente di transito ma che possa essere un luogo di attesa e di sosta ormai necessario nelle nuove concezioni dello spazio scolastico. Su di esso affacciano gli sportelli della segreteria didattica. Le aule sono disposte al piano terra e al primo piano, con affaccio sulla corte: ad esse si aggiungono i laboratori e lo spazio antistante non è un corridoio, ma per le sue caratteristiche dimensionali è possibile prevedervi attività alternative connesse alla didattica o allo studio. Questo spazio risulta essere molto importante per l'attività didattica, infatti, potrà essere usato in modo congiunto all'attività di classe. Gli insegnanti grazie a grandi finestre affacciate sulla galleria distributiva potranno organizzare piccoli gruppi di lavoro che svolgono attività distinte anche se in contemporanea. Lo spazio continuo al di fuori delle aule potrà essere allestito in differenti modi: potranno essere aggregati tavoli e sedie per studiare così come pareti o mobili che potranno generare spazi più raccolti dedicati, per esempio, allo studio individuale. In alcuni casi i laboratori, le aule e lo spazio antistante potranno formare un grande spazio continuo destinato ad attività più complesse. I nodi scala e i servizi sono localizzati ai lati della corte per poter essere immediatamente visibili e raggiungibili. La scuola elementare ha le stesse caratteristiche costruttive della scuola media. Alle aule e ai laboratori si aggiungono altri locali situati nel piano superiore della palestra che, in questo caso, è di minori dimensioni rispetto a quella delle scuole medie perché destinata alle attività motorie dei bambini di età inferiore. La mensa, invece, è di dimensioni più grandi perché il numero degli studenti è maggiore e la superficie è frazionabile in ambienti più piccoli pensati per avere maggiore tranquillità e riservatezza durante le ore dei pasti. Le scelte tecniche attuate per la costruzione dell'intero complesso sono improntate al rispetto dei seguenti criteri di riferimento: la riduzione del fabbisogno energetico, la riduzione dell'impatto ambientale della costruzione, la riduzione dei tempi di esecuzione, la flessibilità costruttiva e d'uso, la semplificazione della manutenzione e della gestione. Particolare attenzione è stata posta alla flessibilità distributiva delle aule, prive di elementi strutturali che le suddividano e quindi riconvertibili quando lo richiedano le mutate esigenze d'uso, mediante il semplice smontaggio e spostamento di pareti divisorie lignee. I due impianti a corte permettono una ottimale rete distributiva, le cui dorsali corrono nel contro soffitto ispezionabile e nei pavimenti galleggianti al fine di garantire adattabilità d'uso e facilità di manutenzione. La grande flessibilità del sistema costruttivo e la sua facilità di assemblaggio consentono di pensare a un differente utilizzo funzionale anche a distanza di diversi decenni, spingendosi ai limiti di una completa rivoluzione funzionale dell'intero complesso. Il percorso fin qui descritto fa parte di un processo virtuoso che l'amministrazione comunale di Inveruno ha intrapreso quando ha scelto di seguire la strada della progettazione totalmente pubblica affiancando al proprio ufficio tecnico il dipartimento di Architettura, Ingegneria delle Costruzioni e Ambiente Costruito del Politecnico di Milano come consulente scientifico per la progettazione tecnica e il Dipartimento di Scienze della Formazione dell'Università Bicocca di Milano, per la consulenza scientifica per la costruzione di un nuovo progetto educativo.

L'amministrazione di Inveruno ha coinvolto Gruppo CAP, società privata interamente partecipata dagli Enti Locali, responsabile della gestione del servizio idrico integrato nel Comune di Inveruno. Gruppo CAP, ritenendo

192



Viste prospettiche del progetto.

che questa fosse un'occasione interessante di sperimentazione, ha dato la sua piena disponibilità a effettuare l'analisi degli elaborati preliminari, a realizzare lo studio di fattibilità con i dati messi a disposizione dal Comune, dal Politecnico di Milano e dall'Università Milano Bicocca, e a progettare e realizzare le infrastrutture di regimazione delle acque meteoriche e del loro potenziale riutilizzo. Una scelta politica forte ha permesso di poter partecipare a un bando regionale di richiesta fondi messi a disposizione direttamente dallo Stato, costruendo una compagine interamente pubblica con l'obiettivo di proporre una soluzione concreta derivante da una ricerca di innovazione che comprendesse anche l'aspetto del progetto pedagogico. L'area dismessa nel 1979 e da allora abbandonata è sempre stata evidenziata dalle Amministrazioni comunali e provinciali precedenti a quella attuale come area "problematica" e a rischio di degrado urbano e sociale; purtroppo il problema è stato spesso relativizzato pur avviando negli anni riflessioni sul da farsi del grande vuoto. Questa amministrazione ha lavorato con caparbietà affinché la promessa elettorale potesse essere mantenuta e soddisfatta, ricorrendo a strumenti istituzionali anche estremi come quello dell'esproprio. Questa opzione limite è stata però allontanata, direi, come considerazione personale, per il bene di tutti; la linea alternativa intrapresa è stata, invece, quella della permuta di terreni: l'area ex Belloli, fino a poco tempo fa di esclusiva proprietà privata, è stata scambiata con un'area di valore equivalente in un'altra zona dell'abitato. L'amministrazione inoltre ha concesso l'edificazione, nella nuova area scambiata, di una cubatura di fabbricati residenziali e terziari ottenendo in questo modo una serie di risultati utili; il primo è stato quello di grado economico: nello scambio delle due aree nessuno ha perso nulla, il privato ha ottenuto ciò che desiderava con ampie garanzie da parte del Comune sull'edificabilità e sul valore acquistato dell'area scambiata. L'amministrazione, parimenti, ha ottenuto piena disponibilità di operatività sull'area dove edificare la nuova scuola. In terza battuta vincolando attraverso la progettazione di un masterplan e di un planivolumetrico le due aree, il Comune ha ottenuto il massimo controllo su una grande operazione di trasformazione urbana. La collaborazione con il Politecnico di Milano nasce come un rapporto tra Enti, un rapporto che è stato letto dall'amministrazione in modo positivo e che mostra una alternativa efficace al superamento delle logiche clientelari di cui spesso è accusata la politica. Questa è una breve sintesi di un'esperienza fin qui straordinaria, un'esperienza portata avanti da persone che hanno avuto la responsabilità di corrispondere le richieste di un territorio, di una piccola cittadina, ponendosi in ascolto per riuscire a offrire agli abitanti una grande possibilità.



Pianta dell'attacco a terra.

piero meogrossi

la misura e l'anima del disegno di roma...

194

Forse la parola adatta per il percorso da fare è *nostos*, il viaggio di ritorno mentale e di ricostruzione topografica tramite cui poter riconoscere le stratigrafie di Roma Mediterranea che reinterpretando la storia dell'arte e dell'architettura testimoniano i Bi-Sogni del passato per il bene della contemporaneità.

Quarant'anni di lavoro e di viaggi condensati nei restauri dell'archeologia, nei progetti di architettura e mostre d'arte (Roma, Creta), scoperte in Italia (teatro Veneziano della Memoria) e all'estero (disco di Festos a Creta), disegni e conferenze per investigare le testimonianze diffuse specie a Roma e rimarcare labirinti distanti tra loro eppure legati dalla medesima rete geografica consolidatasi nel mondo culturale Euro-Mediterraneo.

Si pensi alla villa riscoperta a Codevigo (PD) in laguna Veneta, un restauro eseguito agli inizi del XVI secolo dal mecenate Alvise Cornaro a *la maniera de li antichi*, il primo teatro a scena fissa ove accogliere il Ruzante per consentirgli di recitare nella sua commedia *Betia il Culibeo da li soleri arti e seguri* manovrato coi *periaktoi* di scena, e illuminare mediante triangolazioni locali i caposaldi di un territorio antico, pur distante da Roma, che rimandava alla trattistica di Vitruvio tradotto da fra Giocondo partecipe del sodalizio del Cornaro.

L'azione di quel gioco teatrale aiutava a rinvenire la rete propria all'anima della *Polis* volata sopra il Campidoglio Romano che riaccendeva le visioni di rinascita per Roma e l'Italia, le stesse annunciate dall'impresa culturale della compagnia di Pomponio Leto i cui membri, artisti e intellettuali cacciati dal papa veneziano Paolo II, sarebbero ritornati a Roma per perseguire laggiù la battaglia per il sogno d'amore (*Hypnerotomachia Poliphili*, Francesco Colonna).

Analoghe ombre chiaroscurali (*De umbris idearum*, Giordano Bruno) evocano quel *nomos* topografico ereditato e disperso nei trattati, quando ancora i documenti del viaggio a Roma, diffusi dalla rivoluzione Gutenberg, eleggevano i racconti mitopoietici mediterranei – come quello della principessa Europa rapita da Zeus la prima volta a Creta e poi in Sicilia e nella Megali Ellas con Dedalo –, registri epocali attraverso cui evocare l'arrivo dei popoli in Etruria e poi nel Lazio, quando si insegnava a rifondare con forza e amore l'economia della casa.

La forza della *polis Romae* riapre la scena teatrale che richiama le storie dell'*oikos-nomos* intrecciate sempre coi territori, trame geografiche per narrazioni labirintiche di miti, luoghi calpestati da orme di una convivenza eterotopica vissuta con arte e scienza per alimentare reti sociali, studi per sinergie progettuali di un passato sottovalutato, modelli archeo-astronomici integrati su cui indagare ancora se vogliamo che le verità scientifiche della topografia Romana vengano maggiormente ascoltate (Filippo Coarelli).

La ricerca trentennale stimola quel *nomos* che interpretando le ragioni della storia Romana apre a vasti confronti con le culture mediterranee alimentate da pratiche di geo-topografia, dimensioni visibili e invisibili di sapienza resettate nel calendario lunare-solare arcaico per favorire nuovi sviluppi

economici, doppio bisogno nel rispetto delle leggi di natura con cui leggere diversamente luoghi topici, conoscenze spazio temporali storizzate che fanno comprendere la complessità relativa al duplice processo storico della geografia e dell'antropizzazione (*naturgeschichte* e *naturwissenschaften*).

Per queste ragioni gli Etruschi incontratisi con Alba Longa e con i Micenei approdati nel Lazio a metà dell'VIII secolo a.C. si attestarono al guado dell'isola Tiberina, proprio là dove un codice doppio e integrato, soddisfatte le ragioni economiche locali e quelle geo-topografiche, avrebbe fondato la nuova città-stato Mediterranea (Andrea Carandini), l'*urbs condita* illuminata da un duplice *mapping* tra terra e cielo.

Il tempo della fondazione della *Roma Quadrata* nel *dies Paliliae* (le *XI Calendas Maias* di Varrone) associato al passaggio primaverile della Pasqua e rapportato alle posizioni dei pianeti visibilmente allineati e compresi fra la luna e il sorgere del sole, è fenomeno astronomico evidentemente conosciuto dai sapienti esploratori Micenei che accreditando l'azione pragmatico religiosa catturarono *in coelo* l'*AXIS PALILIAE ROMAE* trasferito sul campo dei sette colli e trasformato in gagliarda infrastruttura urbana (fig. 1).

Declinatane in terra la misura del suo angolo con la mappa visibilmente letta in cielo, quella misura geo-topografica immateriale avrebbe dato luogo al *cardo* di Roma mediante "triangolazioni sacrali unitariamente intese", così da mettere ordine a un territorio disperso e da unificare con l'allineamento in cielo dei pianeti conosciuti, anima invisibile di Roma volutamente tenuta nascosta dagli storici ma non dalla storia topografica dell'*AXIS* riscoperto (Piero Meogrossi, 1987-2019).

Documentazioni e testimonianze tramandate della *Polis* evocano il mistero dei 27 *sacraria Septimontium* quando i sacerdoti agrimensori del tempo Romuleo volendo unificare l'economia dei villaggi collinari, i *pagi* protetti dalla dea della pastorizia *Pales*, adottarono robusti artifici topografici mediante caposaldi strategici, un quadro di spazialità di luoghi eterotopici trasportati in ogni direzione (Michel Foucault) eppure misurabile a partire dal Palatino, nella valle del Colosseo, dentro il Campo Marzio, sopra i sette colli e oltre: labirinti all'apparenza dispersi sono ancora oggi uniti al cielo da sistemi monumentali proprio grazie alle loro parti separate in terra (*religio a religando*, Cicerone) (fig. 2).

Il sistema urbano di Roma congegnato per sintesi topografiche conserva insomma i tracciati di tanti luoghi sacri che nonostante le trasformazioni subite nel tempo fanno cogliere un processo di pianificazione unitariamente inteso, un quadro urbano assiomatico che storicizza e rompe di continuo le simmetrie naturali dell'origine come accade nel Campo Marzio visionario di Piranesi a cui spesso gli studiosi dell'*urbs* si rivolgono ammirati ma, in assenza dell'infrastruttura che supporta l'*altera historia*, difficilmente riescono a coglierne le verità nascoste.

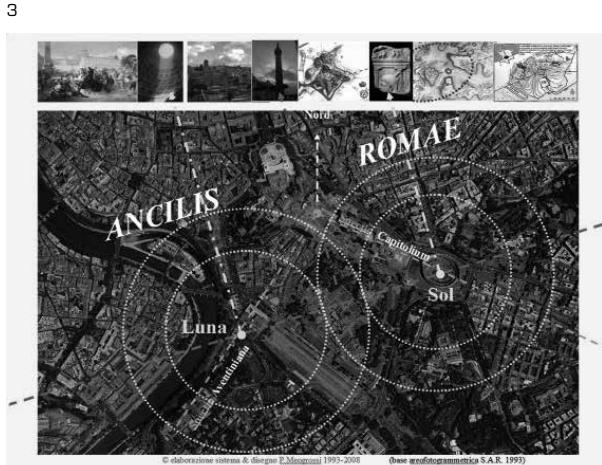
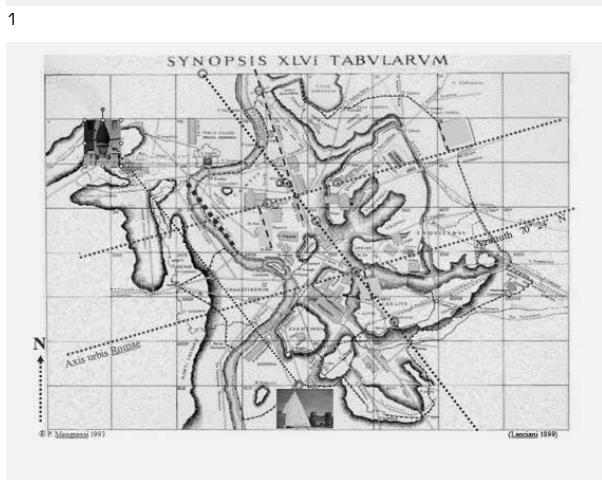
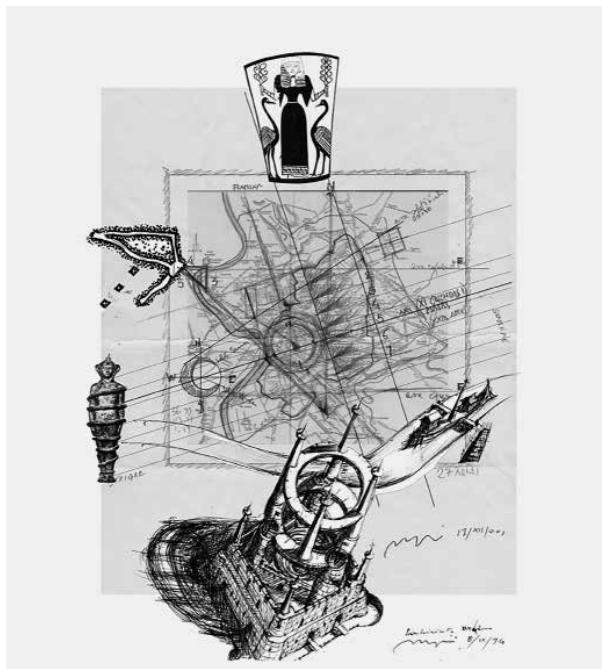
La complessità della rete geografica urbana è condensata invece dalle misurazioni esatte dei monumenti che articolano il disegno diacronico-sincronico di una Roma tra terra e cielo, identità distesa e assimilabile allo "stretto cunicolo spazio temporale" della fisica quantistica senza tempo, passaggio per attraversare il ponte di Einstein-Rosen stratificato tra l'antico e la distopia contemporanea, forme fisiche da rimettere in equilibrio funzionale preservando le forme simboliche dei maggiori caposaldi materiali, vasta materia da tramandare come *memento* dell'architettura di Roma e della sua *FORMA* (fig. 3).

Misure e relitti accumulatisi in epoche diverse attorno e lungo il ramo vitale dell'*AXIS* sviluppano "non-luoghi" visibili ed invisibili (Marc Augé), mappe di micro e macro ambiguità tutte legate in modi diversi a quel tracciato ordinatore le cui componenti storicizzate fanno rileggere in sommatoria il racconto urbano denunciato dai percorsi strategici e dalle esperienze umane per un *kallos* topografico unitario, su cui dobbiamo meditare meglio se vogliamo davvero capire quanto la mente ed il territorio siano la stessa cosa (Franco Farinelli).

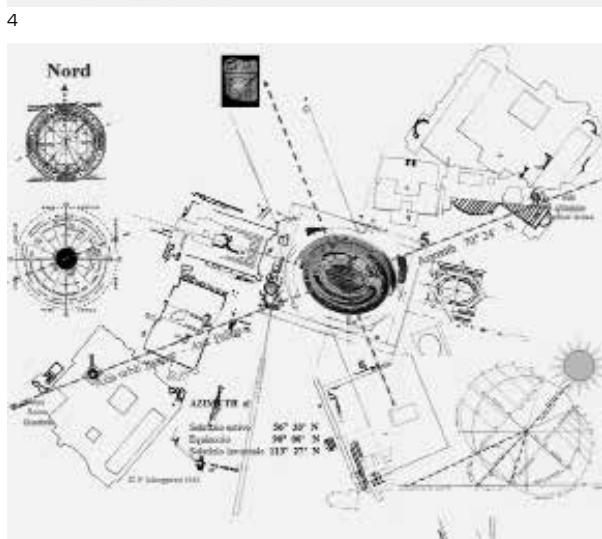
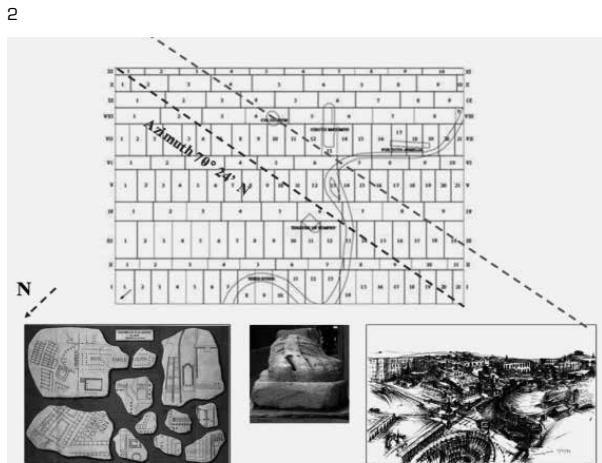
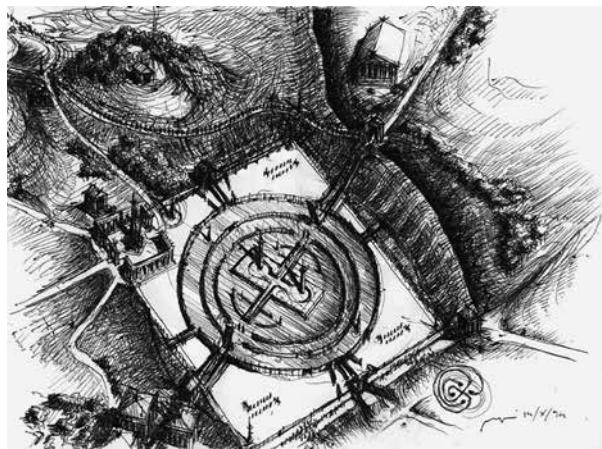
Si impone dunque il riordino dell'antica rete istruita dalla dea Atena-Minerva la cui statua svetta oggi dalla torre del Campidoglio quasi a proteggere ancora la *FORMA URBIS ROMAE* Severiana del *Templum Pacis* dalla cui tavola marmorea emerge il valore della diagonale che rimarca il ruolo di quella compatta mappa geografica, anima naturale e antropica dell'intero codice urbano a cui va restituita dignità per rendere praticabile in rete il diritto-dovere di conservare, di tutelare, di innovare, di gestire, di tramandare (fig. 4). Quel codice antichissimo, supportato dal doppio scudo dell'*Ancilis Romae* disceso dal cielo in terra (Ovidio, *Fasti* III), protegge la forma segretata di

1. Labirinto della Roma etrusco romana (PM 1994).
2. Piattaforma del Sole in valle Streniae (PM 1994).
3. La Forma urbis Romae di Lanciani e l'AXIS URBIS (PM 1993).
4. La Forma urbis Romae e la misura dell'AXIS (PM 1994).
5. Luna & Sole a supporto dell'Ancilis Romae (PM 1993).
6. AXIS PALILIAE tra Palatino, Valle, Oppio, Celio (PM 1987).

196



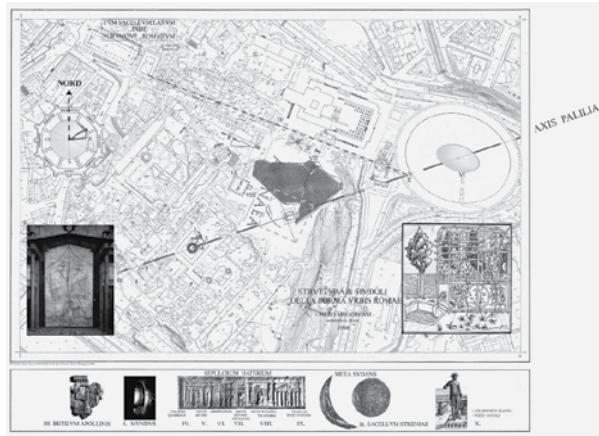
© elaborazione sistema & disegno P. Megnaoui 1993-2008
base geofotogrammetrica S.A.R. 1993



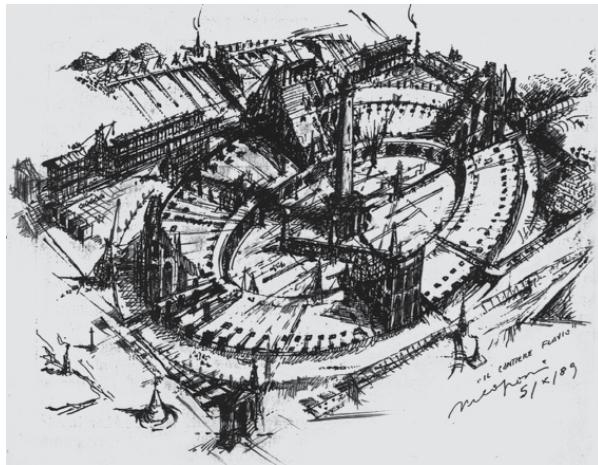
6



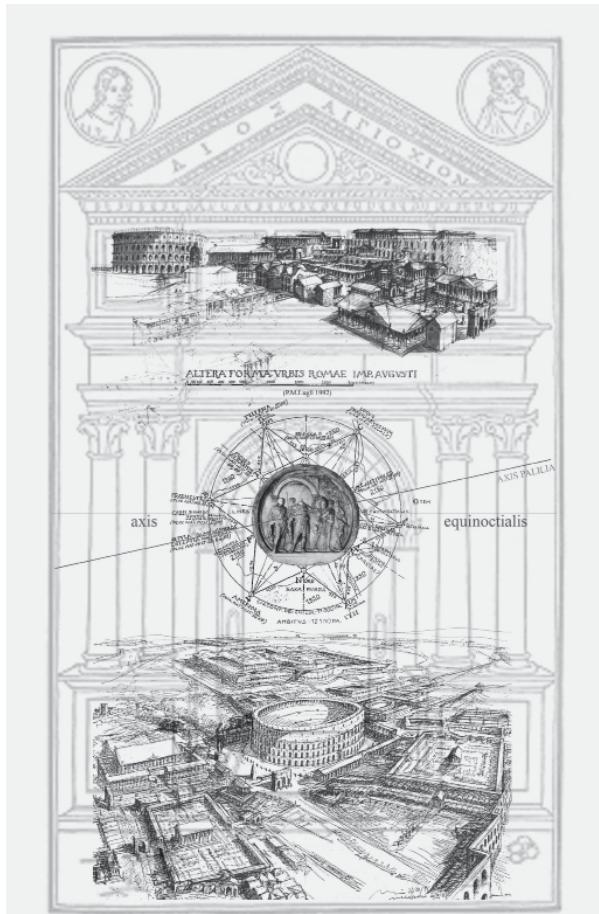
7



8



9



10

Tav. IV



11

7. *Colossum Flaviorum e Via Sacra Haterium* (PM 1994).
8. *Toponimi Palatini per l'Hypnerotomachia Poliphili* (PM 1996).
9. *Il cantiere per il Colosseum in specie Ovi* (PM 1989).
10. *Portale di Memoria per gestire la Forma Urbis* (PM 1994).
11. *Roma quanta fuit ipsa ruina docet* (PM 1987).

Roma come al tempo di chi osava svelarne il nome segreto, coordinate geografiche e archeologiche condensate lungo il tracciato Luna-Sole nascosto in mezzo ai 12 *sacra ancilia* che assicuravano al territorio di Roma la continuità dei cicli del tempo e le spazialità dei diversi labirinti, materia appunto per nuovi confronti culturali sulla Roma *caput mundi* (fig. 5).

Le connessioni tra miti e territorialità, amplificando le visioni del disegno di Roma centrale, supportano coi dati scientifici dell'archeologica ritrovati letture inaspettate e spiegano le posizioni in rete dei *monumenta* rispetto alla matrice dell'*AXIS*, quel *cardo* invisibile di Roma perpendicolare al *decumanus* della *via Lata* che sistema e illumina le mappe del tempo del *Septimonium* arrivate coerentemente fino alle età imperiali e oltre, per rimarcare siti anche lontani come la *villa Adriana* a Tivoli o la *Villa dei Quintili* sull'Appia. Le mappe che rimettono in luce la sapienza topografica di così tanti luoghi del passato mettono a confronto quelle evidenze culturali che danno reale consistenza a misurazioni partecipate e tracciano percorsi di conoscenza in modalità unitariamente intesa, modello integrato che non ha bisogno di visioni utopiche oggi ritenute obsolete (Massimo Cacciari), ma di impegni praticati con portali di memoria se si vuole assicurare la sopravvivenza tramite la via eterotopica per educarci a ritrovare l'anima di quel disegno disperso, mai perso (fig. 6).

Ed ecco allora riapparire tra i documenti di Roma la statua colossale del *Colossum* che attestando la presenza simbolica del cielo in terra rappresentata dall'*AXIS in viam Sacram*, offre riferimenti al ruolo sacro della topografia anche lungo l'*altera via Sacra* diretta al Palatino e fa altresì comprendere le ragioni sacrali dell'imperatore Adriano quando, fatta smontare la collina Velia, vi fece erigere il tempio di *Venere e Roma*, facendo scivolare quella statua itinerante in parallelo al tracciato del XXI Aprile fin dentro la valle del Colosseo (fig. 7).

Caposaldi archeologici fanno dunque da riferimento ai centri geometrici di monumenti strategici depositati lungo quell'*AXIS* che ordina fabbriche create in epoche diverse come sistema interconnesso, un DNA consacrato lungo quel tracciato invisibile che unisce il *Sanctuarium arcaico* del Gianicolo al *templum Lunae* in prossimità del guado Tiberino mentre sul colle Palatino centra il *Lupercal* ipogeo, il *templum Apollinis*, il *Labirinthum* Flavio, il *templum Solis* ed in *valle* il centro dell'arco di Costantino e dell'*Amphiteatrum Flaviorum in specie Ovi* per poi risalire sul colle Oppio e marcire il centro della sala ottagonale della *Domus Aurea...* ed ancora ben altrove (fig. 8)! Quell'*AXIS* rivisitato da Claudio sul colle Celio tramite la piattaforma del *Clau-dianum*, si offrirà nelle epoche imperiali come matrice sacra per articolare gli impianti dei *Fora*, quelli dell'*Horologium*, dell'*ara Pacis*, del *Campum Martis...* di tanti siti rapportabili sempre al *latum* della *via Lata*, la via del Corso su cui fa perno il sistema a croce nascosto sopra la Città Eterna, l'infrastruttura fisica e immateriale dei *monumenta* destinati a riempire i vuoti dello spazio temporale anche nella Roma barocca di Sisto V.

Venute meno le ritualità per una topografia sacra, il neo umanesimo sostenibile con l'"animismo laico per la crescita culturale che prepara l'*apocalypsis* dei non-luoghi della storia" (Serge Latouche) proprio grazie al supporto dell'*AXIS* può celebrare ogni labirinto di Roma con Arte e Scienza e riesumare conoscenze certo non sante ma ancora sacre, adatte perciò a resettare e rileggere i dati riassunti della ricerca topografica mediante le triangolazioni abduttive suggerite dall'*apagogè* aristotelica (Umberto Eco) (fig. 9).

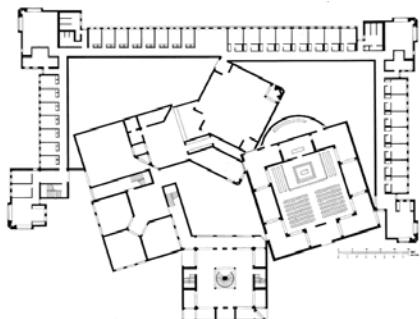
La cultura occidentale, sempre più rivolta a disperdere memoria, deve allora raccogliere le *formae in sidera* (Piero Maria Lugli) e irrobustire le visioni dinamiche della fisica attraverso le forme del visibile e dell'invisibile, che convertendo i nodi energetici della storia Romana in motivazioni ragionevoli della geografia urbana, sviluppa azioni *glocali* a sostegno di formule *globali* e *locali* da progettare alla via eterotopica utile a conseguire il bene comune, bisogno del *cives* consuma-attore stimolato del sogno antico a tutelare e a innovare il territorio (fig. 10).

Per questo i viaggi della mente nella storia dispersa di Roma si rendono accessibili anche con i disegni in bianco e nero delle "visioni piranesiane dell'archeologia di Roma sperimentate da un architetto" (Adriano La Regina) che nel raccogliere "i palinsesti ermeneutici dell'architettura che aprono nuove frontiere dell'archeologia" (Franco Purini) ha ricercato ombre onirico-iconografiche-topografiche di Roma nel tentativo di farle ruotare assieme per evocare l'anima e le misure tra terra e cielo, supporto di un pensiero neo-antico storicizzato da secoli nelle forme fisiche documentate dalle forme simboliche riconvertite come ORMA_AMOR_ROMA (fig. 11).

francesco taormina

l'insegnamento di villa adriana per il progetto contemporaneo

199



Interrogarsi sull'insegnamento che l'articolato complesso morfologico adrianeo della Villa ha offerto e continua a offrire al progetto contemporaneo di architettura, significa principalmente, a mio avviso, indagarne il senso prima che la didascalicità degli effetti. Proposizione, questa, che è solo possibile ricondurre a un itinerario interpretativo libero di aggirarsi agevolmente intorno al tema trattato, senza eccessive preoccupazioni di natura storico-critica: non sono infatti né uno storico né un critico, ma un architetto che progetta e che riflette sulle ragioni del comporre l'architettura. È da questi interessi che aprirò una serie di considerazioni, alcune delle quali potranno perfino apparire estemporanee e laterali rispetto alla specificità delle ricerche condotte sull'argomento da altri studiosi, se non fosse che il loro indirizzo – l'indirizzo di questi interessi – è quello di spiegare una semplice e personale invenzione del rapporto che l'antico, in particolare quello rappresentato dalla e nella Villa, ha con la nostra contemporaneità. Parlo del rapporto che supera le incertezze poste dalla decodificazione delle rovine, che va oltre l'obiettività dei limiti imposti dall'osservazione analitica della loro natura e dal riscontro di quanto la rappresentazione di altre architetture debba considerarsi un loro morfologico derivato; parlo dunque del risvolto latente e attrattivo del reperto, di ciò che in altri termini lo introduce in un costante presente. Attribuisco un duplice significato al presente: nell'immediatezza con il quale esso accoglie ogni architettura, del passato recente o lontano, e nella parallela capacità di operare per ribaltamenti temporali disponendoli nella linea d'orizzonte della nostra stessa vita, come aveva provato a fare John Soan già all'inizio dell'Ottocento, descrivendo nei panni di un misterioso *Antiquary* la propria casa, appena finita, come un rudere non del tutto spiegabile¹.

Spero sia chiaro dunque, tornando a Villa Adriana, che la mia riflessione non mira a valutare come le forme della Villa, continuamente aggiornate dai disvelamenti archeologici, possano avere influenzato l'architettura degli ultimi cento anni, giusto per fermarsi al periodo che muove dai primi decenni del secolo scorso, dalla nascita delle avanguardie storiche del Movimento moderno; al contrario ritengo sia utile comprendere come il presente abbia assunto il senso di queste straordinarie rovine, soprattutto delle loro corrispondenze, per elaborare una propria visione specifica dello spazio abitabile. Una questione che definirei perciò mentale, ristretta entro i limiti di una necessità che travalica la ricerca di qualsiasi pratica armonia, dimensionale o di uso, per guardare invece ai modi con cui Villa Adriana ha contribuito alla costruzione della nostra memoria. Quella memoria, per dirla con Agostino di Ippona, "dove sono pure depositati tutti i prodotti del nostro pensiero, ottenuti amplificando o riducendo o comunque alterando le percezioni dei sensi, e tutto ciò che vi fu messo al riparo o in disparte...".² È particolare, da questo punto di vista, Villa Adriana: la sua apparenza di fascinosa rovina, letteraria e piranesiana insieme, appartiene al più generale e intimo deposito della nostra memoria ma rimanda anche a qualcosa di concretamente definito che sembra prescindere dalla rovina stessa, che di-

Louis Kahn, Dominican Motherhouse of St. Catherine de Ricci, Media Pennsylvania, 1965-1968; pianta.



Karl Baedeker, *L'Italie des Alpes a Naples*, 1909; pianta di Villa Adriana utilizzata da Le Corbusier.

Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris 1923 (ed. it. 1973); pagine con templi e auto.

pende dalla percezione tendenzialmente dinamica della sua configurazione e dal modo di starci dentro, di percorrerne fisicamente gli spazi tra gli edifici, tra ciò che di essi permane, di spostarsi perfino nelle segregate vie ipogee, dentro la compattezza tufacea della terrazza naturale; forse è la controllata instabilità del rapporto tra tutti questi segni che ci permette di oltrepassarne la caduta sensazione del disfacimento costruttivo e che ci spinge a un continuo interrogarsi sulle ragioni che ne sostengono la sfaccettata rappresentazione. La composizione di Villa Adriana è agita per disassamenti e rotazioni assiali fissate in un apparente stato di movimento, sul cui insieme tanti continuano a interrogarsi come per un sibillino palinsesto; espressa nella varietà spaziale di recinti connessi, essa ci appare perciò come il risultato di un equilibrio paradossale che mette alla prova la precarietà materica di ogni edificio, di ogni sua parte o singolo riconoscibile elemento, di ogni dettaglio, fino al più minuto ed esteriormente insignificante.

Soprattutto da ciò, da tale instabile equilibrio, hanno tratto diretta utilità quanti si sono votati a una posizione realistica, riferendo la propria esperienza progettuale al recupero dei segni esistenti, soddisfacendo così il bisogno di rinnovare i modi stessi della comunicazione architettonica: parlo di quei progettisti a noi più vicini nel tempo che hanno colto, in questi segni del passato, la ragione per pervenire alla scoperta di segni nuovi, protendendo la ricerca architettonica verso la formulazione di nuove osservazioni sull'iconismo, interessanti perché capaci di dare impulso a un lessico inedito. Basti guardare al Louis Kahn del monastero delle suore a Media in Pennsylvania, della seconda metà degli scorsi anni Sessanta, e superare la giustificazione, utile ma riduttiva, della messa a sistema di un impianto privo di corridoi per soffermarsi, invece, sul modo con cui viene gestita nel progetto la compresenza di elementi formalmente autonomi: la loro composizione rimanda immediatamente alle ragioni di quello storicismo cui aveva fatto appello Vincent Scully, il critico che grande influenza ebbe nella stessa scuola di Yale dove insegnava Kahn. Secondo Scully: "In modo analogo a quanto accade con l'attuale generazione di architetti [egli scrive nel 1954], l'epoca di Adriano si distingueva per la capacità di creare il nuovo traendo ispirazione da forme antiche e universali"; in questo senso, proprio Villa Adriana e il Pantheon altro non sono, sempre per Scully, che "archetipi dell'esperienza umana nel mondo" e "forme base [...] per la creazione del nuovo"⁴³.

Villa Adriana e Pantheon sono dunque i modelli che determinano virtualmente i limiti entro cui interrogarsi sul rapporto tra il nostro tempo e i tempi precedenti, sulla possibilità che esista davvero un tempo da riempire con il nostro abitare. Non è un caso che, come per Agostino, che scrive duecentosessanta anni dopo la fine della costruzione della Villa, quando forti si avvertono i segni di decadenza dell'Impero romano, ciò avvenga in un periodo di mutamento, se non di profonda incertezza sul futuro, che oggi ci appartiene in modo ancor più accentuato e confuso che nell'ultimo dopoguerra; tali, comunque, sono gli interrogativi che Kahn trasfigura magistralmente nelle immagini sensibili ed espressive della propria architettura e che, a seguire, anche altri architetti hanno tradotto nelle forme di una purezza costruttiva non priva di fascino (penso, per tutte, all'opera di Aldo Rossi). Così facendo, essi hanno tuttavia decretato un legame per certi versi intransigente con la tradizione, hanno definito come relativamente intelligibili i criteri di congiunzione con quanto ci ha preceduto; tra la memoria delle cose e l'attualizzazione della loro apparenza queste esperienze hanno finito con lo stabilire un orizzonte di inamovibile fissità, quanto meno un orizzonte che a lungo andare sembra offrire poche possibilità di sviluppo alla ricerca architettonica.

Ma Villa Adriana è in modo più evocativo del Pantheon, silenziosa l'una nell'isolamento archeologico del proprio paesaggio, vivo caposaldo di un ambiente urbano l'altro, sottende un procedimento attivo, in corso, dunque ancora presente: le relazioni tra le parti, la loro finitezza dialettica, diversa da quella residuale della costruzione, inversa questa in uno stato di tensione che è anche attesa creativa. È l'attesa che qualcosa possa accadere, che a una configurazione succeda un'altra, seppure implicata dalla precedente: è dunque l'attesa del compiersi del progetto e ne è al tempo stesso la ragione, come in ultimo cercherò di dimostrare appellandomi al carattere sperimentale della sua invenzione.

Riconduciamo intanto la pianta di Villa Adriana, tratta dalla guida Baedeker, a sua volta mutuata da quella espressiva del Contini, del 1668 e perfino nell'orientamento, alla pagina introduttiva del capitolo dedicato a *La leçon*

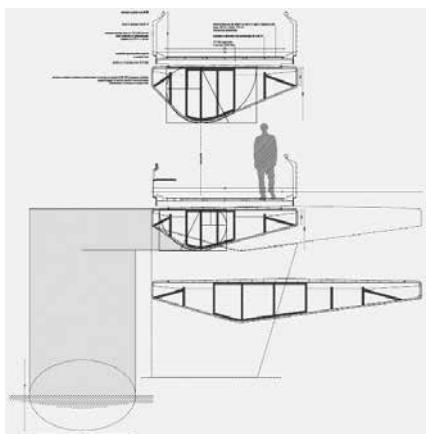
de Rome in Vers une Architecture, il libro che Le Corbusier pubblica nel 1923 e che qualcuno sostiene essere l'ultimo trattato rinascimentale di architettura; riguardiamo quindi la pianta, la stessa utilizzata poco più di dieci anni prima (nel 1911) nel suo giovanile *Voyage d'Orient*, rispetto ai cinque formidabili assiomi isolati nella pagina successiva: "Architettura è stabilire rapporti emozionali con materiali grezzi. / L'architettura è al di là dell'utile. / L'architettura è fatto plastico. / Spirito d'ordine, unità di intenzione, il senso dei rapporti; l'architettura comporta delle quantità. / La passione fa di pietre inerti un dramma"⁴.

"Rapporti emozionali", "passione" e "dramma" aprono e chiudono la sequenza descrittiva che serve a legare la simultaneità dell'immagine ai suoi compimenti ideali: la posizione di Villa Adriana, accentuata dal disegno plastico del suolo della pianta di Baedeker, rende immediato l'insieme dei rapporti, delle relazioni, ma è la scrittura che innesca trasformazioni, che istituisce una direzione di lettura tale da unire sensibilità e intelletto, premonizione e previsione. La molteplicità delle relazioni svela così valori architettonici propri e autonomi, che si originano da Villa Adriana ma vanno oltre, per diventare in senso assoluto specifici dell'architettura e di nient'altro che dell'architettura, tali da potersi proporre come sintesi creativa nell'opera dell'uomo. La visione corbusieriana accompagna dunque l'immagine di Villa Adriana verso la sua dimensione metastorica, dimensione che noi possiamo contrapporre a quella realistica, prima descritta, per essere portatrice di una razionalità più aperta e priva di qualsiasi atteggiamento riduttivo, forse anche coercitivo.

Ci sono due pagine di *Vers une Architecture*, che precedono *La leçon de Rome*, non riferite a Villa Adriana ma che aiutano a comprendere come le immagini di altri ruderi grandiosi, quelli della basilica di Paestum e del Partenone, possano rimandare ad accostamenti interpretativi di altre immagini, relative addirittura ad auto dell'epoca: i templi sono chiamati a mostrare se stessi nel riflesso di associazioni mentali che svelano equivalenze e intenzionali coincidenze di modalità costruttive. Al di là di qualsiasi proposizione meccanicista, cui pure Le Corbusier sottende facendo riferimento al concetto accomunante di standard⁵, i templi finiscono per appartenere alla nostra contemporaneità e ce la spiegano senza intessere rapporti di morfologica somiglianza con i suoi prodotti più aggiornati.

In quanto architetto, cercherò di spiegare queste proposizioni con un paio di lavori, certamente non commensurabili con l'ordine di grandezza delle cose richiamate ma utili, spero, a servire come testimonianza di una risposta possibile: dei progetti per il Porto Piccolo di Siracusa e per la Valle dei Templi di Agrigento, due siti che al pari di Villa Adriana appartengono al Patrimonio dell'Umanità; il disegno che abbiamo fatto delle passerelle in acciaio è, rispetto al contesto, di una evidenza meccanica assimilabile a quella delle auto di *Vers une Architecture*. Le due passerelle di Siracusa, una delle quali ha una luce di circa settanta metri, hanno come sfondo ravvicinato i resti delle mura cinquecentesche della città e si protendono verso l'inabissato porto antico descritto da Cicerone: sono come tubi sagomati e ripiegati, con una sezione costante che raggiunge il massimo spessore (un metro e venti) in corrispondenza della curvatura all'intradosso, decentrata verso le mura per slanciarne il profilo specialmente verso il mare aperto. La curvatura rende sfuggente il già mobile riflettersi dell'acqua prodotto dalla lamiera in acciaio inox che involge la struttura, esattamente come avviene per i pilastri cruciformi ideati da Mies van der Rohe, autorevole e tuttavia traslato riferimento per il progetto insieme alle colonne classiche selinuntine, i cui rochi scomposti al suolo sono stati il suggerimento per il sistema orizzontale di montaggio della struttura.

In sintesi è il rapporto con il mare, e le modalità costruttive che lo rendono possibile, ad addizionare l'intervento ai reperti della storia nella cornice di un solo paesaggio, che ne fanno l'oggetto di una precisa concentrazione visiva; diversamente, la passerella agrigentina è una lama ossidata e curvata come un utensile metallico deformato dal peso dei detriti e dall'azione del tempo. La suggestione deriva dal suo collocarsi sul luogo delle mura che furono l'ultimo e drammatico baluardo difensivo della città assediata dai Romani nel corso delle Guerre puniche, sopra il varco di una strada aperta poi dai bizantini nella tenera roccia della Valle e tutt'ora utilizzata per l'accessibilità urbana; a tale apparente rudezza materica fanno da contraltare le strategie dimensionali e di dettaglio che, in modo certo allusivo, rievocano quelle dei templi ricongiunti dalla stessa passerella nella sequenza di un unico percorso.

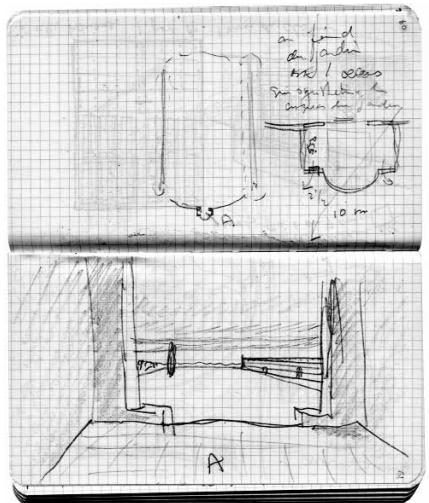


Francesco Taormina et al., Porto Piccolo di Siracusa, 2011; partit. costruttivi delle passerelle.

Francesco Taormina et al., Valle dei Templi di Agrigento, 2013; veduta della passerella tra i templi di Eracle e Zeus, fotomontaggio.

Le Corbusier, *Voyage d'Orient*, 1911; schizzi del Pecile dal centro dell'abside orientale.
Le Corbusier, schizzi del Campidoglio di Chandigarh e del palazzo del parlamento, 1956.

202



L'allusione cui approda il senso di questi progetti, credo che però tenga conto anche di altro rispetto al dialettico parallelo corbusieriano tra antico e nuovo: la loro rappresentazione tende a muoversi nel solco di una significatività molto diversa, di una ricerca tesa a svelare rapporti insondabili che vanno oltre la magia della forma di cui era grandemente capace il maestro svizzero e alla quale siamo tutti debitori. Per dirla con Marc Augé, il tentativo perseguito in questi progetti con consapevole tensione, non so quanto davvero riuscito ma certo frutto di un sentire più attuale, è stato quello di fare dell'intervento architettonico una pura esperienza emotionale del tempo⁶.

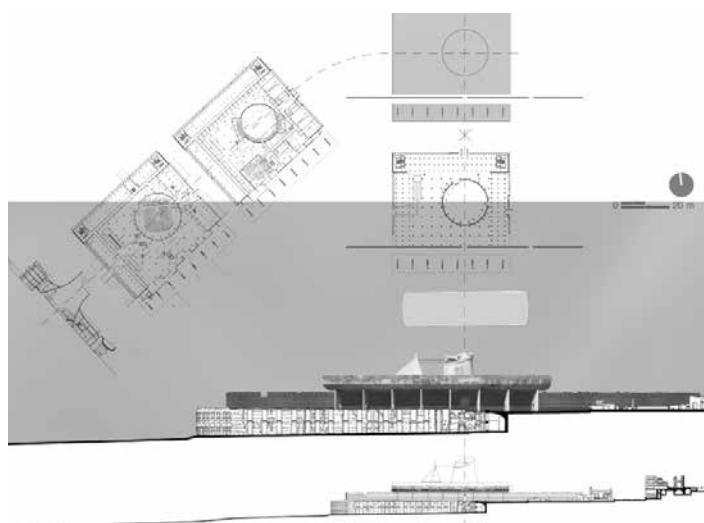
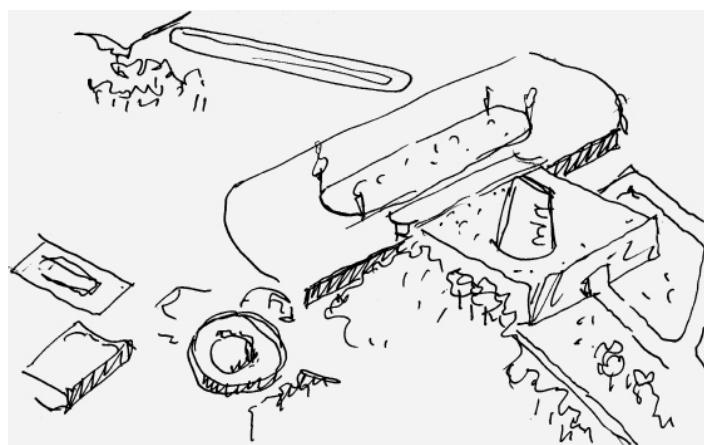
Ma torniamo a Le Corbusier e al fatto che egli preannuncia, nel confronto fra templi e auto, quello che sarà chiarito con Villa Adriana e che sta comunque alla base di questa riflessione: cioè la necessità che il reperto debba astrarsi dalla storia per farsi viva materia creativa. In particolare, è proprio Villa Adriana che sembra contenere e distendere questa visuale innovativa, questo profondo ribaltamento mentale, per la coerenza della sua stessa formazione: ovvero per essere, già nell'atto consapevole e primigenio della fondazione, il luogo "dove sono pure depositati tutti i prodotti del nostro pensiero...", la memoria tangibile delle sollecitazioni percettive, sensoriali in genere, raccolte dal mondo conosciuto di allora e assemblate nella conformità di un organismo complesso e indivisibile. Possiamo ritenerne che per tale ragione, più morfologica che storica, la visita di Villa Adriana abbia costituito un momento di grande intensità emotiva per Le Corbusier nel già richiamato *Voyage*, dimostrata dalla quantità notevole dei disegni che la accompagnano: Giuliano Gresleri, ricostruendo le tappe di quella visita, ha fatto notare come, sommati agli scatti fotografici e alle lettere, questi disegni, insieme a quelli di Roma e dintorni, costituiscano "una delle più dense riflessioni che un architetto moderno abbia fatto sull'antico". In che modo tale riflessione sia stata riversata nelle opere della maturità del grande architetto, lo si riscontra direttamente in progetti come quello per la basilica sotterranea della Sainte Baume, non a caso illustrato nell'*Oeuvre Complète* anche attraverso gli schizzi del Serapeo, ridisegnati ed erroneamente datati, oppure nell'ingegnoso dispositivo di luce, ancora riferibile al Serapeo, che per esempio dà forma alle torri della Cappella di Ronchamp⁸. Si tratta comunque di associazioni già in vario modo percorse dagli studiosi, a partire dalle osservazioni fatte al riguardo da Stanislaus von Moos alla fine degli anni Sessanta del secolo scorso⁹; più originale, anche se solo accennato, appare invece il paragone che lo stesso Gresleri fa tra la veduta del Pecile, ripreso dal giovane Le Corbusier in profondità dal centro dell'abside orientale (*l'Oculus*), e i disegni da lui eseguiti oltre quarant'anni dopo, già avanti negli anni, del bacino del Campidoglio di Chandigarh per la realizzazione della capitale del Punjab: bacino sul quale i palazzi governativi si riflettono, duplicandosi di fronte all'Himalaya¹⁰.

Del palazzo del parlamento è la grande e distaccata corte ad aprirsi verso l'acqua, facendo della sua presenza l'espressiva soglia di accoglienza e l'anticipo visivo dell'iperboloida della sala delle assemblee che fuoriesce dal tetto, regolato come un "condizionatore" della luce secondo le stagioni: una "...struttura [che] avrebbe permesso agli uomini - dice Le Corbusier nell'illustrarne il progetto - di ricordare le 'feste solari' e ricordato, almeno una volta all'anno, che sono figli del sole"¹¹. Una visione cosmica, dunque, il cui riverbero si ritrova anche nella griglia dei *brise-soleil* che impone una differente e umbratile vibrazione ai restanti fronti dell'edificio.

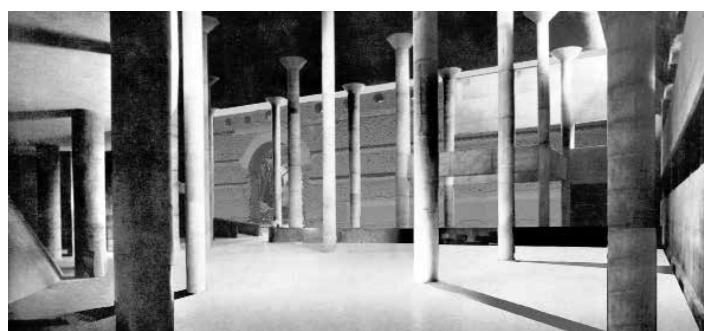
Ho accolto l'accostamento suggerito da Gresleri come possibilità di una prova sperimentale, cercando di sciogliere gli strumenti del progetto in una forma particolare di narrazione ideale, riferibile non alla veridicità richiesta dalla loro proiezione costruttiva, ma ad una più autonoma concezione di spazi volta a definirsi in uno o più enunciati formali. Mi sono dunque chiesto se gli aspetti di universalità dell'edificio del parlamento, testimonianza di esperienze ancestrali, non potessero fare della sua architettura una sorta di reperto del tempo direttamente confrontabile con Villa Adriana, accettandone la disposizione composita dell'impianto ad accogliere l'eterogeneo. La mia invenzione, come l'ho chiamata all'inizio, è allora consistita nel traslare il palazzo del parlamento nell'area della Villa, quasi a perseguire il proposito del suo artefice, quasi a forzare e completare, per i nostri tempi, il verificarsi cumulativo delle forme dei suoi elementi, della loro distinzione e autonoma riconoscibilità. Una traslazione che, per i rapporti volumetrici coinvolti, restituirebbe inoltre a Villa Adriana una mediata visibilità a distanza, trasferendo anche il confronto intenzionale che Le Corbusier stabilisce tra la giacitura della stessa Villa e i criteri informatori del piano di

Francesco Taormina, schizzo di studio per l'inserimento del palazzo del parlamento nell'area del Pecile, 2018.

Francesco Taormina,
inserimento del palazzo del parlamento
nell'area del Pecile, 2018; piante e prospetti,
planimetria di Villa Adriana con la collocazione
dell'edificio e fotomontaggio dell'interno
(elaborazioni Cristina Renzoni).



203



Montevideo: “[...] vogliamo pensare un momento – egli scrive nel 1929 in *Précisions*, spiegandone lo schizzo d’insieme – alla bellezza della città, alla fierezza che potrebbero provare i suoi cittadini, vedremo elevarsi sul pelo dell’acqua, a prolungamento del promontorio, uno di quei magnifici spettacoli di architettura che, a scala più ridotta, conosciamo già [...] alla Villa Adriana di Tivoli (quella grande piattaforma che s’apre a picco sulla pianura di Roma) [...]”¹².

Le necessità ideali non hanno comunque sottratto il mio tentativo inventivo ai vincoli che condizionano e in parte giustificano un qualsiasi intendimento progettuale: la disposizione del palazzo del Parlamento a cavallo del lungo muro del Pecile ne fa ricadere il volume all’esterno, a coprire l’attuale piazzale di ingresso, e permette di rivolgerne la corte verso il bacino d’acqua interno, confermandone le modalità liquide del rispecchiamento ma soprattutto alludendo alle già riferite consonanze tra gli schizzi. Il muro del Pecile, che risulta così frapposto tra corte ed edificio, ne diviene il fronte principale e, con l’allineamento assiale tra il suo semplice ma grandioso fornice e la pianta dell’iperboloida, ne precisa perfino la posizione; la rotazione dell’edificio per adattarlo al luogo ha poi richiesto l’adeguamento dei *brise-soleil*, verificato in prima approssimazione con altri esempi corbusieriani, come quello della torre delle Ombre progettata sempre per Chandigarh. L’idea è che il palazzo, svuotato di tutte le sue funzioni, possa a sua volta diventare una sorta di grande portico delle Ombre alla scala dell’intera Villa, commisurato alle sue dimensioni, che possiamo immaginare come un vano cavo, come un ulteriore recinto coperto che accoglie le vie d’accesso esistenti, puntellato da alti pilastri e attraversato dal volume inflesso dell’iperboloida: uno spazio introduttivo alla visita, riempito d’aria, dove possano essere disposti i servizi per l’ospitalità turistica, dove possano avvenire le esposizioni. Tuttavia non sono quelli dell’uso, almeno per me, gli aspetti più interessanti, anzi sarebbero forse tra i più discutibili se si dovesse porre mente ai veri problemi di accessibilità alla Villa, ai suoi collegamenti con Tivoli, alle relazioni con il resto del territorio; ritengo perfino relativo che un reperto della nostra contemporaneità, se così vogliamo chiamare il Palazzo del parlamento di Chandigarh anche solo nella considerazione dell’effetto della sua traslazione, possa restituire con nuove forme a quello antico, il muro del Pecile, la sua originaria condizione di elemento che separava e sosteneva porticati. Ciò che mi interessa è l’equilibrio stabilito dalla plausibilità di una composizione che vede due elementi così diversi agire per sola vicinanza, per semplice accostamento, senza per questo sollecitare un ordine, stabilire una gerarchia attraverso il loro confronto: che poi è quanto, per la verità, sembra suggerirci il senso di una Villa Adriana fantastica per essersi liberata di una attribuzione solo storico-archeologica, certo necessaria e seducente nei risvolti investigativi ma che neppure Le Corbusier aveva del tutto conosciuto. È difficile spiegare tutto questo se non per antitesi e allora ricorro alla volontà di controllata contrapposizione agita dall’Alberti nel tempio Malatestiano, tesa a stabilire un evidente rapporto, conflittuale e probabilmente dimostrativo, tra un esterno evocante la risognata età imperiale del suo trattato e un interno ancora pervicacemente gotico; nel nostro caso è invece il reperto antico che incardina e giustifica il nuovo, quasi però che questo ne fosse la preesistenza, quasi, come implicitamente continua a insegnarci Adriano con le forme da lui selezionate e raccolte per essere trasfigurate nell’*unicum* della Villa, che l’architettura di oggi possa finalmente farsi memoria di se stessa, al pari di qualsiasi antico reperto.

Testo rivisto sulla base della relazione tenuta in occasione del convegno “Hadventus Adriani 118-2018” (Roma-Tivoli, 3-6 luglio 2018).

NOTE

¹ Cfr. J. SOANE, *Per una storia della mia casa*, Sellerio, Palermo 2010 (ed. or. *Crude Hints towards an History of my House*, in *Visions of Ruin. Architectural fantasies & designs for garden follies*, catalogue of exhibition [London, Sir John Soane’s Museum, 1999], Sir John Soane’s Museum, London 1999).

² AGOSTINO, *Le Confessioni*, a cura di M. Bettini, Einaudi, Torino 2000, p. 343.

³ Per gli approfondimenti relativi cfr. M. BONATTI, *Modernamente antico, anticamente moderno. La lezione di Roma*, in lo., *Louis Kahn 1901-1974*, Electa, Milano 2012, pp. 128 ss; V. SCULLY, *Archetype and Order in Recent American Architecture*, “Art In America”, 42 (1954), pp. 250-261, ora in *Vincent Scully. Modern architecture and other essays*, ed. N. Levine, Princeton University Press, Princeton (NJ) 2003.

- ⁴ LE CORBUSIER, *Vers une Architecture*, Crès et Cie, Paris 1923 (ried. ampliata, Crès et Cie, Paris 1928; Éditions Vincent, Fréal et Cie, Paris 1958; trad. it. *Verso una architettura*, a cura di P. Cerri e P. Nicolin, Longanesi, Milano 1973, pp. 119, 121).
- ⁵ LE CORBUSIER, *Verso una architettura*, cit., pp. 106-107.
- ⁶ Cfr. M. AUGÉ, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004 (ed. or., *Le temps en ruines*, Éditions Galilée, Paris 2003).
- ⁷ G. GRESLERI, *Dalla villa alla città: Jeanneret e Adriano*, in *L'Italia di Le Corbusier*, a cura di M. Talamona, Electa, Milano 2012, pp. 136 ss.
- ⁸ Per la basilica sotterranea alla Sainte-Baume, cfr. LE CORBUSIER, *Oeuvre complète 1946-1952*, ed. par W. Boesiger, Girsberger, Zurich 1970⁶, I ed. 1953, pp. 28-36; gli schizzi del Serapeo, datati 1910 invece di 1911, sono a p. 31; la cappella di Ronchamp è alle pp. 72-84. Per la cappella cfr. anche LE CORBUSIER, *Ronchamp*, Hatje, Stuttgart 1957 (trad. it. *Ronchamp*, Comunità, Milano 1957).
- ⁹ Cfr. S. VON MOOS, *Le Corbusier l'architecte et son mythe*, Horizons de France, Paris 1971, pp. 123-127.
- ¹⁰ G. GRESLERI, *Dalla villa alla città: Jeanneret e Adriano*, cit.; per la visita di Le Corbusier a Villa Adriana cfr. LE CORBUSIER (CH.-E. JEANNERET), *Voyage d'Orient. Carnets*, V-VI, ed. par G. Gresler, Fondation Le Corbusier - Electa, Milano 1987.
- ¹¹ LE CORBUSIER, *Oeuvre complète 1952-1957*, ed. par W. Boesiger, Les Éditions d'Architecture, Zürich 1957, p. 94; per il progetto realizzato cfr. LE CORBUSIER, *Oeuvre complète 1957-1965*, ed. par W. Boesiger, Les Editions d'Architecture, Zürich 1965, pp. 80-97.
- ¹² LE CORBUSIER, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Crès, Paris 1930 (ried. ampliata, Vincent, Fréal et Cie, Paris 1960; trad. it. *Precisazioni sullo stato attuale dell'architettura e dell'urbanistica*, a cura di F. Tentori, Laterza, Roma-Bari 1979, p. 263).



206



La Wunderkammer di Francesco Calzolari, inaugurata nel 1571, in un'incisione di G.A. Viscardi del XVII sec. (Archivio del Museo Civico di Storia Naturale di Verona).

L. Kahn, *Architecture comes from the making of a room*, "A+U", 1973 (image courtesy of the Architectural Archives of the University of Pennsylvania).

Le Corbusier, Atelier della Maison Ozenfant, Paris, 1922.

wunderkammer

a cura di

silvia cattiodoro

silvia cattiodoro

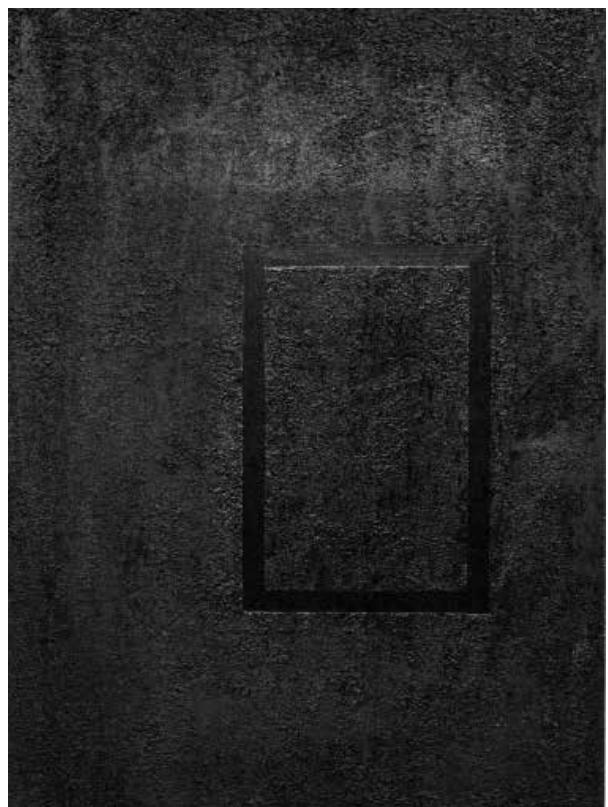
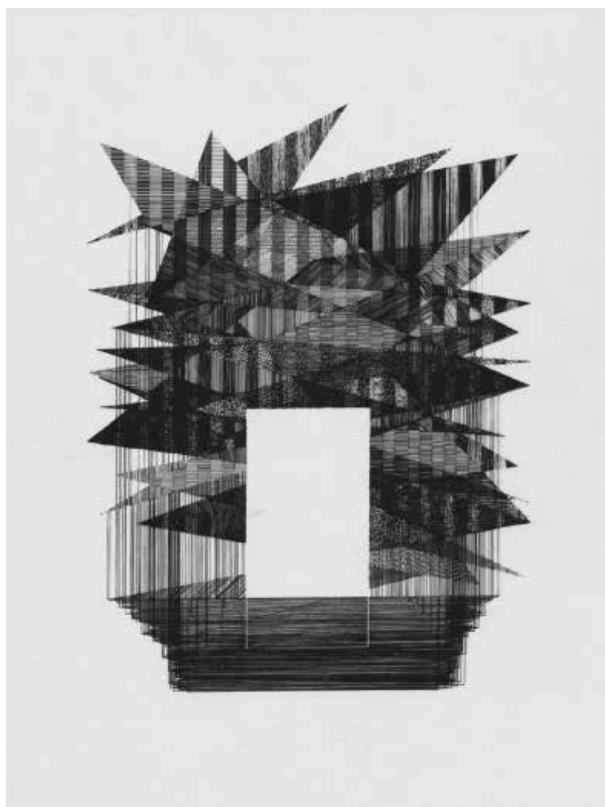
dichiarazione d'intenti wunderkammer. la visione dall'interno

207

A partire da questo numero "Anfione e Zeto" inaugura una nuova rubrica intitolata "Wunderkammer. La visione dall'interno", dedicata al progetto degli interni. La parola Wunderkammer significa letteralmente "camera delle meraviglie" e indica uno spazio all'interno del quale venivano accumulate enormi quantità di oggetti classificati in gruppi tra loro eterogenei: *Mirabilia*, *Naturalia*, *Artificialia*. A partire dal XVI secolo i collezionisti erano soliti conservare queste raccolte in luoghi preposti dove scienza, natura e arte venivano accostate finendo per creare un sistema in grado di generare stupore e curiosità. La Wunderkammer è un microcosmo in cui è presente un intero Universo. Essa si modifica e prende forma sul suo artefice che ne diviene l'anima, il motore, il corpo, lo strumento di raccolta e, perciò, Demiurgo oltre che primo abitante dello spazio così creato: questa sua forma privata ne fa un ambito preposto alla riflessione. Come per Louis Kahn "la stanza è luogo della mente", qui sarà il luogo dove centrare un dibattito architettonico dedicato allo spazio dentro cui l'uomo vive. Riflettendo sulle peculiarità di un ambito circoscritto si potrà avere una prospettiva diversa e nuova sull'architettura difficile da scorgere ragionando sugli edifici solo dal punto di vista urbano. La visione dall'interno collega la forma visibile alla sensazione invisibile, l'*habitat* umano – inteso come spazio architettato – alla condizione del buon vivere, mutuando dalla ricerca di Semir Zeki sulle neuroscienze la convinzione che discipline scientifiche e umanistiche possano trovare, proprio nell'interno, il terreno di scambio necessario alla loro collaborazione.

Nucleo e cuore, centro di ogni ragionamento sullo spazio, l'uomo dal grembo materno al sepolcro abita gli interni, primo fondamento del suo "fare architettura": a questa straordinaria "macchina" spaziale costruita con differenti intenti egli è legato fisicamente e psicologicamente, risolvendovi tutti i suoi bisogni primari, da quello primitivo di avere un riparo fino alla più elitaria delle necessità estetizzanti, l'esporre. All'accezione fisico-spaziale che spesso viene data alla parola "interno", fa da controcanto il valore tutto spirituale dell'interiorità, tanto che nel significato corrente il superlativo "intimo" riguarda più spesso la sfera meno tangibile dell'esperire umano che il concetto letterale di "spazio quanto più interno possibile". È attraverso le cure liriche del progettista che uno spazio può trasformarsi da interno in interiore e, infine, in intimo, cosicché l'intimità si configuri come il progetto di uno spazio interno attraverso la messa a sistema di oggetti e ambiti.

Nella Wunderkammer di "Anfione e Zeto", che è luogo e "momento in cui l'architettura funziona come e con le altre Arti" [C. Mollino, *Il messaggio dalla camera oscura*, Chiantore, Torino 1949], i temi architettonici dell'internità, quali la museografia, l'allestimento, il riuso, l'arredamento – inteso, secondo le parole di Filippo Alison, come "fattore fondamentale di determinazione spaziale in funzione architettonica" [F. Alison, *Il sistema degli arredi, generatore dello spazio interno e dell'intero organismo architettonico*, in *Charles Rennie Mackintosh 1898-1928*, Electa, Milano 1988] – andranno a verificare l'affermazione di Le Corbusier, secondo il quale "la pianta procede dall'interno verso l'esterno".



Giovanni Parnazza, *beta*, 2019, china su cartoncino, cm 70×50.
Filippo Perroni, *2776 arco di trionfo*, 2019, tecnica mista, cm 70×50.

opere prime opere inedite

a cura di
**filippo cattapan
alessandra trentin**

franco purini un percorso

209

Nel territorio vasto, molteplice e impervio dell'architettura degli ultimi anni si è verificato un fenomeno di notevole importanza. Le ultime generazioni, che si sono formate nell'ambito della cultura digitale, in una condizione che sembrava aver cambiato radicalmente e per sempre le modalità di pensare e di produrre il progetto e la costruzione, come per inciso credeva Bruno Zevi, hanno riscoperto la centralità del disegno come luogo determinante della genesi e dello sviluppo dell'idea di architettura. Collage di immagini prodotte con il computer e di segni manuali; disegni interamente autografici; esplorazioni architettoniche vicine all'arte figurativa hanno definito un campo sperimentale erede dell'*architettura disegnata* di qualche decennio fa e al contempo diverso da quella per la scelta, molto condivisa, di procedere ad ardite contaminazioni linguistiche. A fronte dell'esperanto architettonico che governa l'architettura della globalizzazione – un orientamento diffuso che nega in gran parte i valori fondamentali della scrittura architettonica – le ultime generazioni stanno giustamente rivalutando la necessità di un linguaggio personale, messo poi in relazione dialettica con la dimensione collettiva dell'abitare. Le ricerche di Giovanni Pernazza e di Filippo Parroni sono un'attendibile e ispirata testimonianza di questa nuova sensibilità per un percorso teorico e operativo che non dimentichi le matrici generative dell'architettura, il mistero che le accompagna come accade in ogni arte, la trasmutazione alchemica delle tracce viventi del passato in risorse per l'immaginazione del futuro. Un percorso neo-umanistico nel quale la mente e la mano – la mano di Paul Valéry – si ricongiungono per dare vita a un *nuovo* non limitato a certezze programmatiche, all'efficienza performativa e a un'idea restrittiva del realismo, ma aperto a imprevedibili avventure creative.

pietro zampetti

architettura e tragedia. le porte di tebe

210

È possibile rintracciare delle consonanze compositive e tematiche fra il disegno di un'architettura e il testo di una tragedia?

In entrambi i casi ci si confronta con sistemi di regole molto precisi, che mutano nel tempo in modo lento e graduale e sono legati alla necessità di dotare l'opera di una struttura portante, intesa in senso proprio nel caso dell'architettura, metaforicamente per il testo tragico. La presenza della struttura si rivela nell'uso di tecniche compositive comuni, quali la ripetizione, la scansione ritmica, la suddivisione ben proporzionata dell'opera in sezioni identificabili e riconoscibili. L'invenzione autoriale si inserisce in tale struttura in modo silenzioso, per quanto incisivo.

Sia la costruzione architettonica che la rappresentazione tragica sono destinati a una fruizione pubblica, comunitaria. L'architetto e il poeta tragico interpretano pertanto valori e istanze condivisi.

Questo li induce a lavorare su temi che riguardano la condizione umana nella sua accezione più generale, piuttosto che le sue specificazioni private. Architettura e tragedia condividono una dimensione collettiva, che le induce a ricercare i propri significati attingendo alla sfera semantica dell'assoluto e del generale, piuttosto che alle contingenze particolari dell'esistenza.

Il lavoro di Filippo Parroni e Giovanni Pernazza affronta una serie di temi che, al di là delle specifiche declinazioni assunte nell'architettura e nella Storia, appartengono all'uomo in quanto tale e alla sua esperienza sulla Terra: confinare, passare, limitare, aprire, chiudere, attraversare, tracciare. Sette operazioni racchiuse nella figura architettonica e narrativa della porta, che viene identificata in particolare con la porta urbica di Tebe.

I due giovani architetti prendono infatti spunto dalla condizione attuale legata ai fenomeni migratori e al passaggio, spesso critico, attraverso le frontiere reali e virtuali, e la confrontano con la tragedia di Eschilo. Attraverso questo confronto riconducono la contingenza storica alla sua dimensione mitica, archetipica e qui la affrontano nel campo del disegno e della sperimentazione plastica.

Quattordici porte fatte di forme pure, tessiture e luce: gli elementi linguistici di questa produzione grafica la collocano senza margine di dubbio nell'ambito dell'architettura. Sette più sette architetture disegnate, dunque, che si avvalgono proprio della loro condizione di opere grafiche per rimanere sospese al di sopra della concretezza, in una dimensione teorica e speculativa. Il disegno è al contempo una forma del pensiero e un momento operativo, fra l'astrazione del ragionamento teorico e la pratica dell'elaborazione di un manufatto, appunto il prodotto grafico. Si tratta di un luogo franco, interdisciplinare, in cui è l'autore a stabilire le proprie regole e in cui è possibile, forse inevitabile, toccare nello stesso tempo settori artistici e scientifici diversi.

Siamo dunque di fronte a una declinazione del poliedrico rapporto fra arte visiva e narrazione letteraria, che tuttavia non ha nulla a che fare con la raffigurazione, l'illustrazione o l'ambientazione scenografica di un testo teatrale. Attraverso questi quattordici disegni è invece possibile rintracciare una ricerca profonda, volta a scandagliare il terreno su cui fondano tutte le forme di espressione: quello dell'esistenza umana.

filippo parroni

sull'attraversare

Attraversare la porta è scegliere l'ignoto e trovare riparo, apertura e chiusura, possibilità e oblio. La porta è il vuoto attorno al quale l'architettura cresce. La fessura che permette di attraversare il muro, altrimenti privato della sua funzione di separazione, poiché non esiste l'oltre il muro se non vi è la possibilità dell'attraversamento.

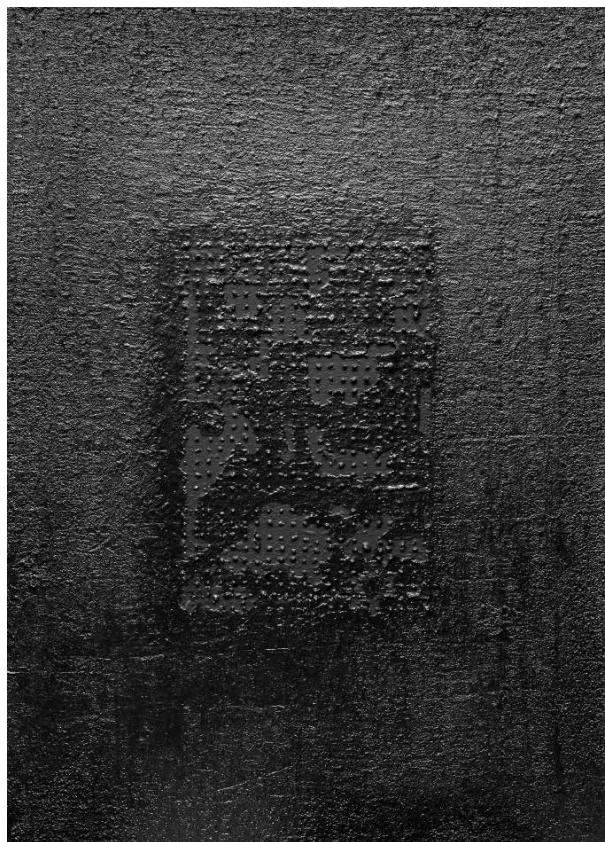
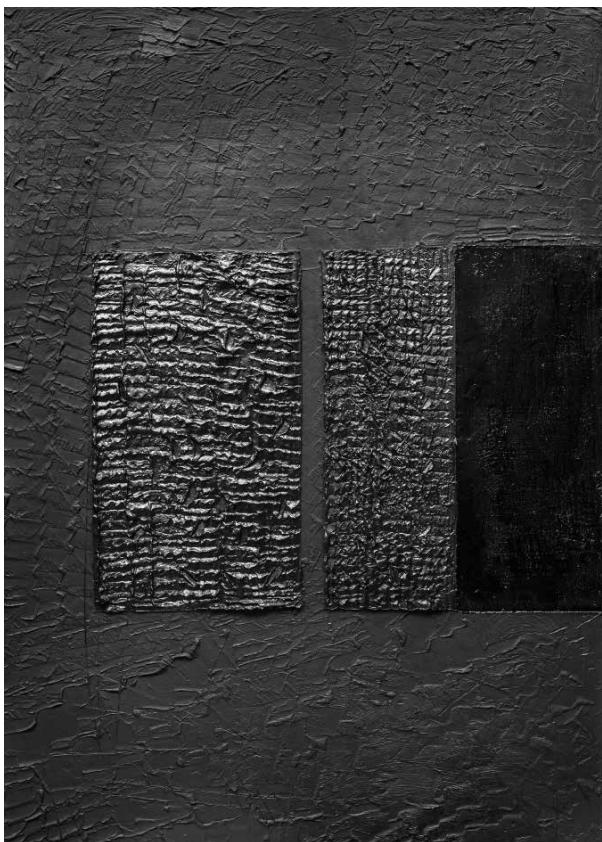
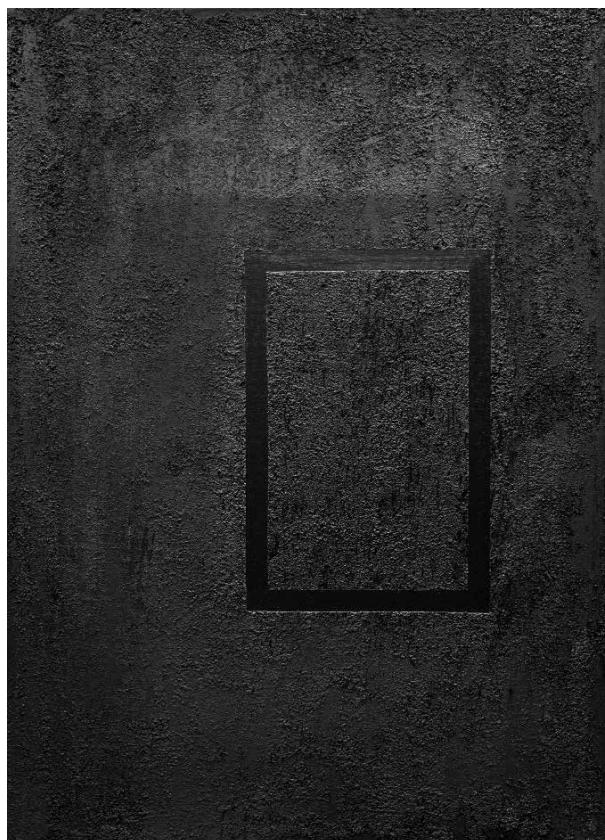
Le sette porte di Tebe sono difesa della città, limite sacro, ma allo stesso tempo specchio nel quale i guerrieri possono rintracciare il proprio doppio. Proprio questa caratteristica mutevole del concetto di porta la rende elemento vitale dell'architettura. La porta prevede l'attraversamento e questa azione ha un sapore sempre eroico per chi la compie. Significa scegliere l'ignoto, l'altro da sé. Significa mettersi in discussione, essere disposti all'imprevedibilità della vita. La porta è un elemento vitale e sacro, sintesi emotiva dell'essere uomini sulla Terra. La porta si apre al mattino verso le infinite possibilità che il giorno può offrire e la stessa si chiude per accogliere e proteggere alla sera.

Alle porte fisiche e psichiche si aggiungono quelle virtuali, nuova frontiera della città contemporanea. Parlare di città significa interrogarsi sui suoi limiti. Se la città di Tebe era ben individuabile, racchiusa all'interno delle sue mura, protetta dalle sue porte fortificate, la città contemporanea ignora ogni confine naturale e geopolitico; è un insieme paratattico di brani che non si accordano, vivendo un'estranea giustapposizione tra di loro. Internet permette una connessione transnazionale che ricollega tali frammenti di città in megalopoli virtuali che vivono una dimensione astorica e atopica. La città cessa di essere racchiusa all'interno di limiti tangibili; allo stesso tempo il numero di porte di accesso e di uscita aumenta a dismisura.

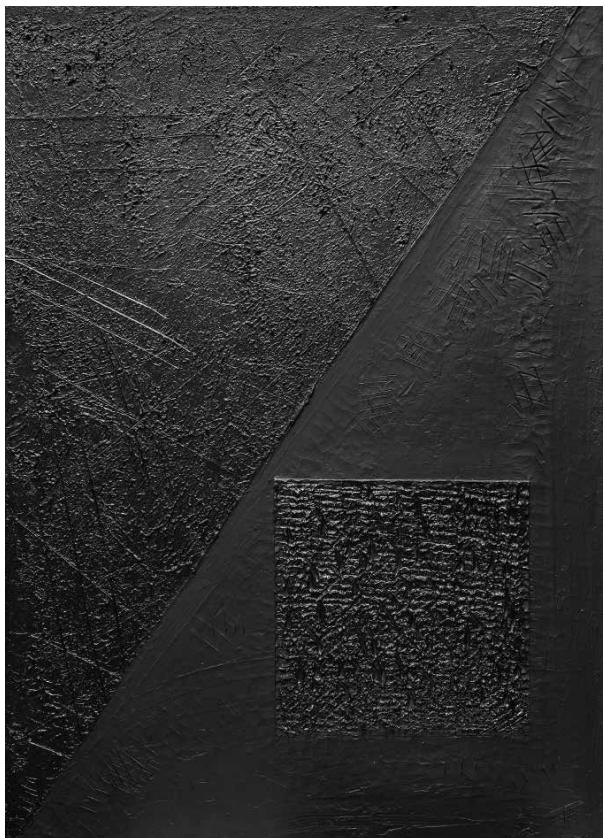
Il concetto di porta è antitetico alla necessità di velocità propria della contemporaneità. Per questo motivo si cerca di annullare la consapevolezza dell'attraversamento. La porta automatica, per fare un esempio, non si lascia aprire, si spalanca da sola. In silenzio, senza disturbare. La sola presenza esige l'apertura. Pareti vetrate senza fine mostrano voyeuristicamente ciò che è al di là. Non vi è spazio per l'immaginazione né per indugiare. Tutto è palese, tutto è così freddamente evidente. Il mistero della scoperta scompare, così come scompare la consapevolezza dell'attraversamento.

La ricerca grafica si ispira alla tragedia di Eschilo per indagare il modo in cui il concetto di attraversamento si è trasformato nel tempo. Dalla sacralità del varcare la porta da difendere strenuamente all'indifferenza dell'accesso alla rete. Un'indifferenza contagiosa che si muove dal campo digitale e invade quello fisico, con la possibile conseguenza di andare a eliminare la consapevolezza del passaggio, per un'inevitabile chiusura autoreferenziale, sterile e mostruosa.

212



Filippo Parroni, *1777 il muro*, 2019, tecnica mista, cm 70x50.
Filippo Parroni, *2776 arco di trionfo*, 2019, tecnica mista, cm 70x50.
Filippo Parroni, *3775 room with Uncle Ben*, 2019, tecnica mista, cm 70x50.
Filippo Parroni, *4774 l'attesa*, 2019, tecnica mista, cm 70x50.
(foto di Gian Carlo Parroni)



213



Filippo Parroni, *5773 la fuga*, 2019, tecnica mista, cm 70×50.
Filippo Parroni, *6772 attraverso*, 2019, tecnica mista, cm 70×50.
Filippo Parroni, *7771 la porta*, 2019, tecnica mista, cm 70×50.
(foto di Gian Carlo Parroni)

giovanni pernazza

a porte aperte

214

Cos'è uno spazio senza una porta per accedervi? Un luogo inesistente. I luoghi esistono solo se sono conoscibili, e per esserlo occorre che siano accessibili attraverso una porta. Una porta rappresenta un dubbio: sia che sia chiusa, accostata o aperta permette di intravedere solo parzialmente lo spazio di cui è accesso, di conseguenza per conoscere completamente come è fatto uno spazio dobbiamo attraversarla.

Le porte sono sempre delle incognite: oltre una porta può celarsi il nemico, il pericolo, il baratro, l'orrore, la disperazione; oppure la libertà, la speranza, la promessa di salvezza dopo una fuga repentina; oppure lo specchio che rappresenta noi stessi, le nostre paure più profonde, le nostre bassezze, i nostri sogni più puri o proibiti. La porta è una figura ambigua, sospesa nell'incertezza che venga aperta o chiusa.

La tragedia di Eschilo, *I Sette contro Tebe*, è la cronaca di uno scontro mortale tra due fratelli e della progressiva consapevolezza che si tratta di uno scontro inevitabile. Eteocle e Polinice, figli di Edipo e Giocasta, rappresentano due visioni diametralmente opposte della realtà: c'è un trono, entrambi hanno diritto a occuparlo, ma nessuno dei due vuole cedere; la verità non è nel mezzo, è in entrambe gli opposti, nel mezzo c'è l'ambiguità della settima porta, presso la quale i due fratelli trovano la morte, uccidendosi a vicenda, coscienti di essere fratelli e coscienti della loro fine ineluttabile.

Questo conflitto fra realtà diverse che si fronteggiano attraverso una o più porte è presente ancora oggi: realtà fisica e realtà virtuale si scontrano continuamente. L'architettura, gli spazi della città contemporanea e gli spazi della trasformazione sono messi al servizio di questo confronto, la tendenza è quella di rendere gli spazi collettivi e privati sempre più fluidi e connessi in rete, così da favorire l'interconnessione tra queste due visioni. Le porte della città contemporanea non sono più esclusivamente fisiche, esse sono per la maggior parte virtuali, e aprono strade che prescindono dalle città, esse aprono su infinite possibilità; all'uomo contemporaneo è consentito di aprire la porta della sua intimità, delle sue infinite sfaccettature, comprese quelle più profonde, oscure, volgari e riprovevoli. La possibilità di aprire queste porte in modalità del tutto anonima, ci ha permesso di superare agevolmente il concetto di morale e di etica; le difese della coscienza si sono annullate, permettendo il superamento di molti dei dogmi che regolano la collettività. L'illusione di agire nel pieno controllo di se stessi, protetti da un'armatura virtuale, può dare l'ebbrezza di violare le porte di Tebe: massacrare e sopprimere i fratelli nei modi più efferati, privare vittime e carnefice della dignità, e uscire da tutto questo con distacco; assolutamente incolpevoli, indisturbati, impuniti.

Esistono infinite porte: fisiche, virtuali, private, pubbliche, senza tempo, senza contesto. Nessuna porta può essere chiusa, nessuna può essere difesa. Questa condizione rende la città contemporanea una spugna: essa attrae e ritrae chi la vive e la abita. Gli spazi vengono vissuti come la camera acustica di una fisarmonica, essi si riempiono e si svuotano di esseri umani; così anche le porte, si chiudono e si aprono automaticamente, liberando e imprigionando.

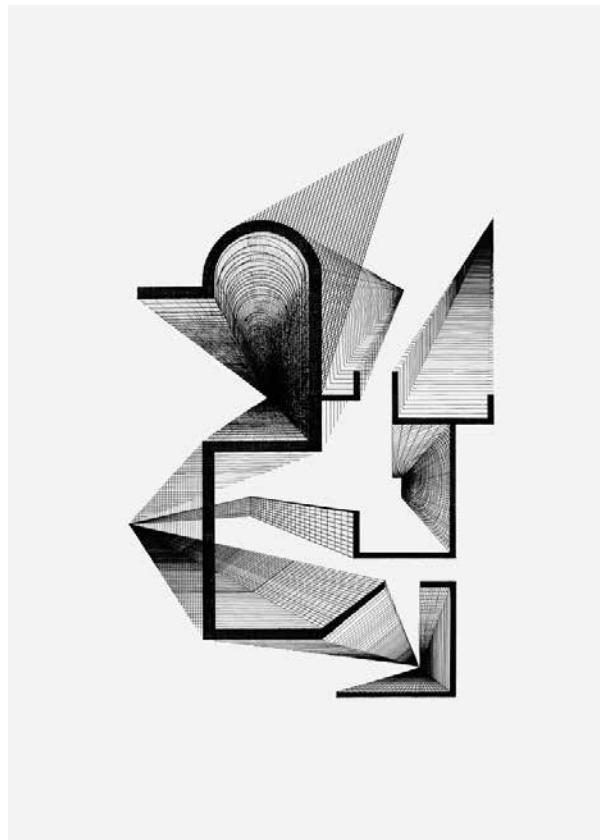
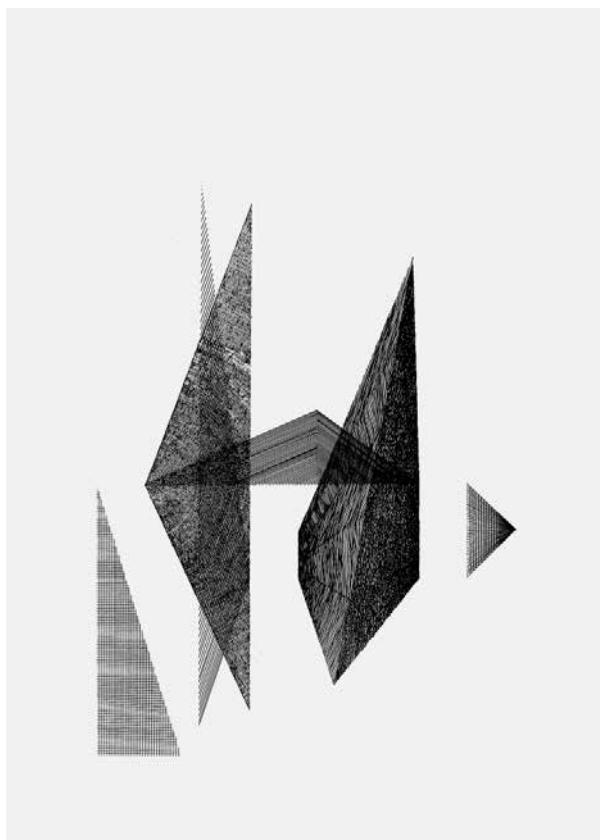
Questa contemporaneità è il prodotto di molti fattori: la corsa tecnologica, la globalizzazione, le tensioni internazionali e gli eventi naturali. Tutta questa massa di informazioni e opportunità ha influito in maniera massiccia sulla personalità e sui bisogni delle persone: contrariamente a quanto ci si potrebbe aspettare, la maggiore possibilità di informarsi e costruire la propria identità consapevolmente non ha reso l'uomo più libero e responsabile: al contrario, la possibilità di aprire tutte le porte si è trasformata in un sentimento di paura di perdere le redini della propria esistenza.

La reazione istintuale alla paura è quella di ritrarsi. Attualmente emerge una tendenza globale di reazione alla contemporaneità, tesa a rinchiudere territori fisici e culturali in recinti identitari del tutto arbitrari; dietro questo orientamento c'è l'anacronistica intenzione di chiudere e sorvegliare questi confini a piacimento, raggiungendo il controllo dei flussi antropici e informatici, nell'idea che sia ancora possibile chiudere e presidiare le porte di Tebe. Tuttavia questa pretesa di controllo è ormai del tutto fuori contesto, è realizzabile solo a patto di perdere ogni tipo di libertà, lasciando campo a un sistema fortemente totalitario. Il conflitto tra le realtà oggettiva, soggettiva e virtuale è il conflitto fratricida tra Eteocle e Polinice.

Gli effetti di questa guerra producono ferite profonde nelle persone: favoriscono la spersonalizzazione degli individui, con risvolti potenzialmente catastrofici, in grado di sfociare in disturbi quali depressione, stress, panico e ansia; tutti disturbi tipici nei paesi più sviluppati.

Oggi le porte di Tebe permettono di passare tra una realtà e l'altra, è possibile aprirle, è possibile conoscere gli spazi di cui sono accesso, ma non è possibile alcun tipo di controllo. Occorre rinunciare al controllo, e rinunciare ad avere paura. Il dibattito su cosa sia e come sia possibile costruire l'identità è sempre aperto, ma è necessario accettare l'impossibilità di circoscrivere l'identità, o di rinchiuderla in una cassaforte di sicurezza, o peggio, usarla come un'arma, poiché il rischio di cancellare ciò che è altro da noi è ben peggiore del rischio di perdersi.

216

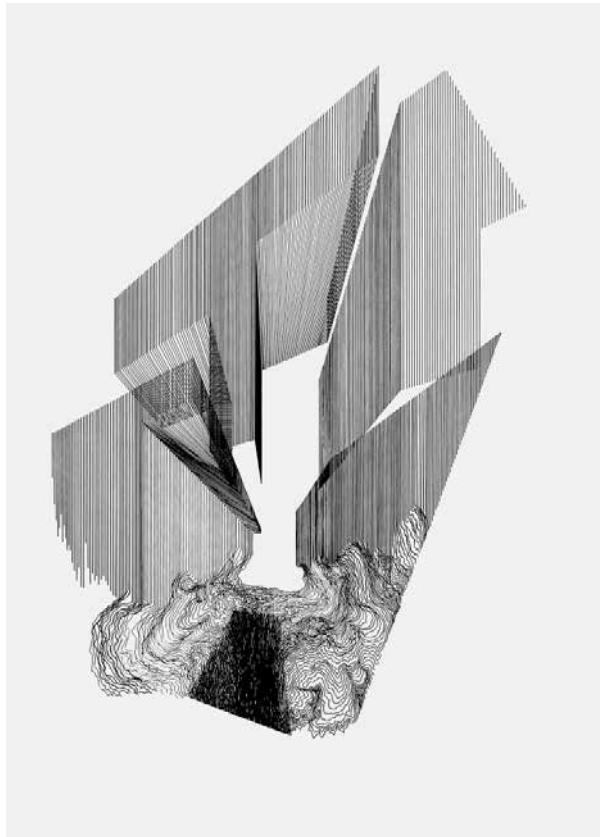
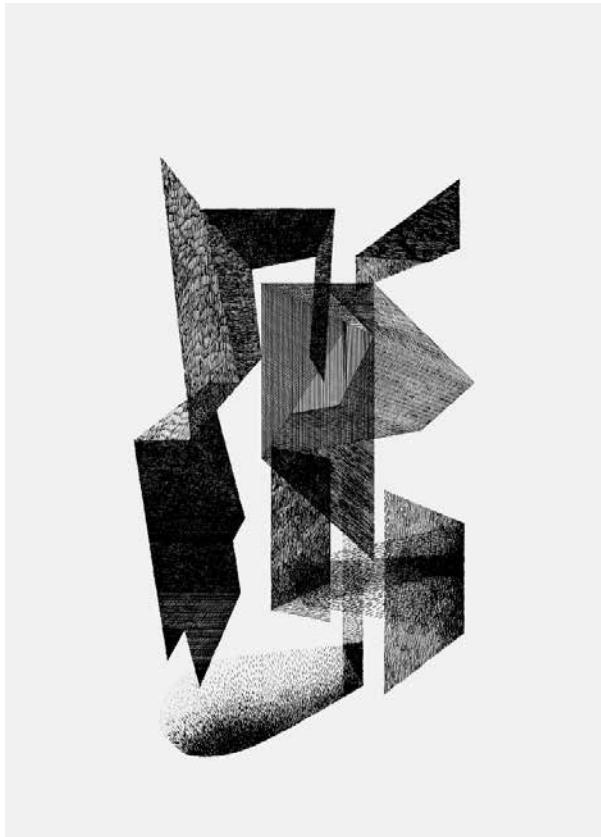


Giovanni Pernazza, *alpha*, 2019, china su cartoncino, cm 70×50.

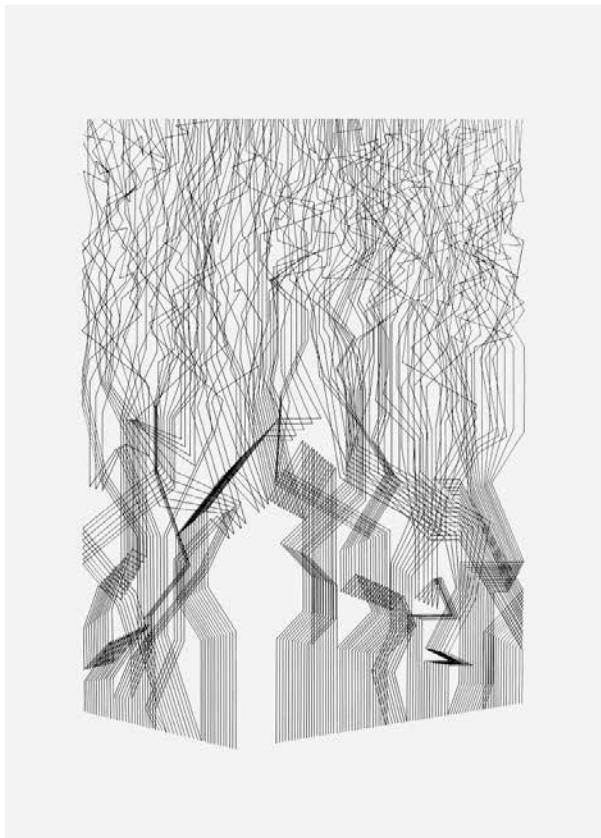
Giovanni Pernazza, *beta*, 2019, china su cartoncino, cm 70×50.

Giovanni Pernazza, *gamma*, 2019, china su cartoncino, cm 70×50.

Giovanni Pernazza, *delta*, 2019, china su cartoncino, cm 70×50.



217

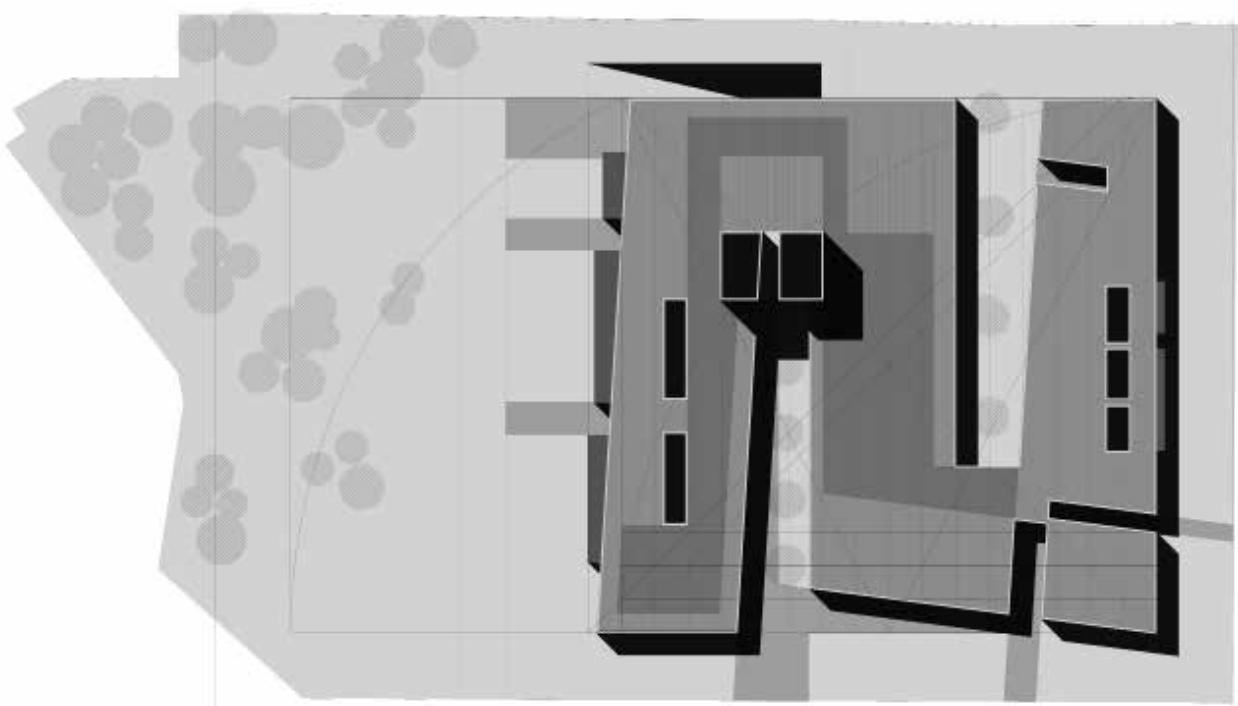


Giovanni Pernazza, *epsilon*, 2019, china su cartoncino, cm 70×50.

Giovanni Pernazza, *zeta*, 2019, china su cartoncino, cm 70×50.

Giovanni Pernazza, *eta*, 2019, china su cartoncino, cm 70×50.

218



Pianta attacco a terra.
Planivolumetrico.

michelangelo pivotta

plesso scolastico francesco calzolari a rivoli veronese (vr)

scuola elementare, scuola d'infanzia,
asilo nido, parco didattico

progetto: michelangelo pivotta, +39 studio

direzione lavori: marcello verdolin

strutture: antonio pivotta, michele gasparini

impianti: roberto salimbeni

illuminazione: arredoluce srl

alessandro ferrari

collaboratori: luca venturini, ugo mazzali,
andrea castellani, giovanni pivotta

RUP: costanzo tovo, andrea turcato

CSE: massimo coltri

esecuzione lavori: SICREA spa
maurizio paraluppi, gianni cantagalli

committente: comune di rivoli veronese

dati dimensionali:

superficie area 15.000 mq

superficie coperta 4.900 mq

volume 24.000 mc

progetto: 2006-2010

lavori: 2011-2016

fotografie: lorenzo linthout

Oggetto principale della composizione è un blocco unitario di 84 x 84 metri di lato e dello spessore di 4,5 metri, lavorato per scavo, incisione, parcellizzazione e de-assemblaggio. I lembi, risultato di intagli ed estrazioni, si piegano e si contorcono per concedere luoghi inattesi secondo un susseguirsi di spazi e percorsi interconnessi destinati allo stare, stupirsi. Il risultato è un grande carapace che accoglie sotto di sé i volumi funzionali, ma soprattutto i vuoti che vengono a crearsi tra essi. In alzato gli elementi si ricompongono secondo un equilibrio all'apparenza casuale per trovare l'appoggio con la presenza di setti e colonne necessari. Planimetricamente e in sezione la successione modulare dei solidi parametrici e indipendenti dal proprio esoscheletro riprende per prossimità, citandole volutamente, alcune delle configurazioni lineari di Costantino Dardi.

Questi organi indipendenti, che individuano aule e funzioni accessorie della didattica, sono realizzati in materiali leggeri, a secco, e riassumono la volontà di indugiare in nuove esperienze costruttive per mantenere un laico *zeitgeist* tecnico che però nulla ha a che fare con lo stato odierno di "contrabbando intellettuale" della soluzione tecnologica come finalità.

Lo scostamento dei solidi interni e delle pareti, oltre ad essere propedeutico a garantire un continuo apporto di luce ed aria naturale, indugia nel linguaggio prospettico suggerendo continue variazioni percettive di scala e di vista degli elementi costitutivi.

Lo stesso accesso principale, segnato dal suo insinuarsi compresso tra le due torri, memorie di antiche porte romane, declina nel rapporto con l'urbanità frammentata circostante uno scambio doppio che avviene attraverso lo sfasamento dei bracci che ne inquadrono il percorso in avvicinamento o allontanamento, falsandone la percezione dimensionale. Così se alla quota del terreno la relazione è mediata dallo strumento prospettico, al piano copertura, piano della piazza sopraelevata, attraverso l'inatteso panottico si denunciano tutti i drammi del territorio costruito. Più in alto, in cima alle torri la relazione diviene meditativa e misurata dagli inquadramenti visuali concessi dalle brecce orizzontali nelle murature nel loro continuo verificare la sintonia contestuale tra edificio e paesaggio.

Le due torri si incastrano nel baricentro traslato dell'impianto segnando la presenza dell'accesso principale e rappresentando l'oggetto enigmatico dell'intero apparato. Il loro volume all'esterno massivo, all'interno svela una totale cavità: oltre che sistema connettivo sono camini di ventilazione al pari delle Torri del Vento di tradizione mediorientale, in grado di mantenere in modo naturale un'ottima qualità dell'aria interna all'edificio. Verticalità e vuoto citano memorie di architetture medievali, così come la scala in acciaio che, sfiorando la superficie del calcestruzzo, collega i piani. Come nella Torre dei Guinigi il collegamento è innanzitutto metafisico ma qui vi sono calcestruzzo al posto della pietra e del mattone, acciaio al posto del legno. La cima delle torri è un attico doppio, formato da stanze connesse da una passerella, stanze senza tetto, congegni architettonici per vedere, conoscere e ancora meravigliarsi. Gli intagli orizzontali nelle murature, echi delle cannoniere del vicino Forte Wohlgemuth, sono poste a un'altezza di 1,40 m dal piano per interagire con la crescita dei bambini che potranno apprezzare l'esperienza visiva del loro territorio dalle fessure verificando allo stesso tempo il fatto di diventare grandi. Le feritoie sono poste in precisa relazione con il sistema delle circostanze territoriali, con schietta volontà di inquadrarne solo alcuni punti. La chiesa, i quattro forti austriaci, l'anfiteatro morenico e il Monte Baldo sono fondali, mai uguali, incorniciati e lì dentro racchiusi.

I materiali costruttivi, anzi costitutivi, sono denunciati nella loro natura senza alcun compromesso. L'acciaio, il calcestruzzo, i tamponamenti e gli elementi che definiscono il sistema degli impianti, vivono la propria autonomia formale in un persistente rapporto relazionale di necessità. L'immagine complessiva costituisce la manifestazione di quanto in realtà l'edificio è nella propria natura. Esso, in equilibrio costante tra dionisiaco compositivo e apollineo tecnico, vuole assumersi l'onore di educare alla contemporaneità chi, come i bambini, non ha modo di parteciparvi perché immerso nella penombra di una società immune al passare del tempo e al mutare delle immagini.

Infine, permane l'idea di un'architettura destinata a durare, fatta di pochi e semplici elementi, chiaramente e orgogliosamente fuori moda forse, ma a cui il tempo darà ragione. L'edificio, l'architettura, non deve essere un peso per la collettività ma la soluzione, "le pietre dovranno lasciarsi al passaggio delle persone" e le generazioni di studenti dovranno fare la propria parte nel far divenire questa architettura non vecchia ma antica, disponibile anche, e perché no, a ulteriori o diversi usi secondo il costume, noto, dei buoni progetti.



220



La frattura nel carapace apre l'ingresso tra le torri.
Prospetto est: un muro come oggetto di relazione con il contesto urbano.
Prospetto sud: una composizione di solidi.

Schizzo di studio.

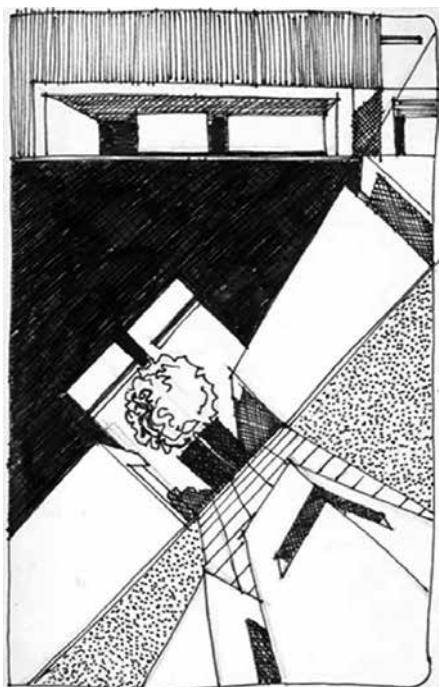
Non corridoi ma stanze: un *playground* come una stoà contemporanea.

Il varco di accesso compresso tra le torri.

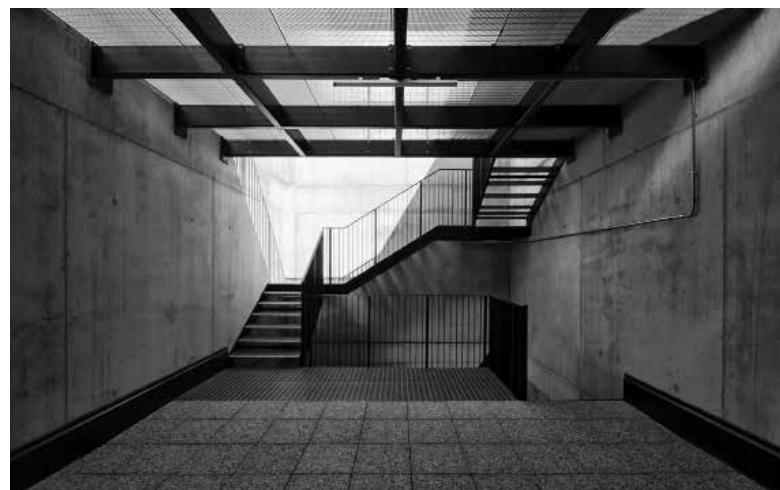
Torri cave e scale in acciaio.

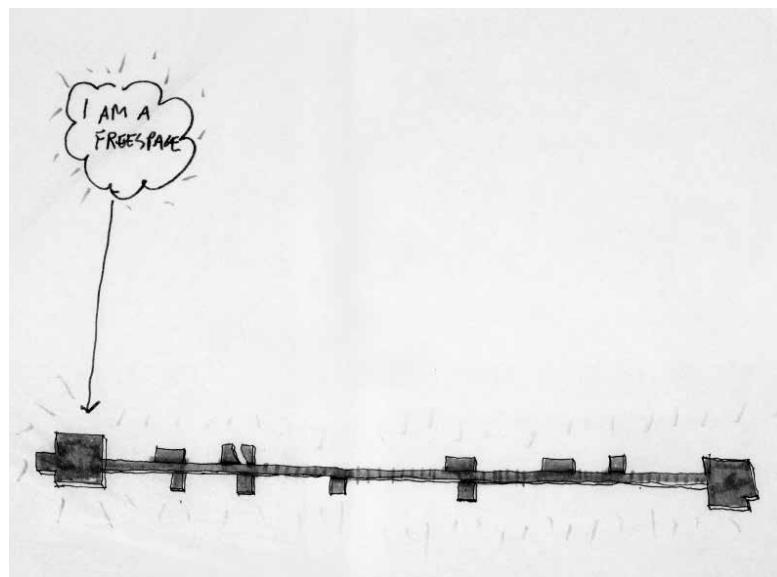
Configurazioni lineari di solidi parametrici.

L'attico delle torri: stanze senza tetto e fessure per stupirsi ancora nel guardare attorno.



221





222



mostre, premi, concorsi

a cura di
patrizia valle

223

patrizia valle

“i am freespace” alle corderie dell’arsenale di venezia

“I am freespace”: Grafton architects hanno dimostrato l’importanza di questo spazio alla Biennale Architettura di Venezia 2018, invitando a esporre architetti che hanno prestato particolare attenzione al tema dello spazio libero. Tornando da Nicosia ho apprezzato ancora di più la scelta del welfare del *Freespace*.

Nell’isola di Cipro la città di Nicosia è l’unica al mondo ad essere ancora divisa in due parti, non da un muro, ma da una *buffer zone*, una fascia larga dai dieci ai quindici metri, terra di nessuno, un non luogo che separa la parte greca da quella turca. È stata una divisione politica decisa negli anni Sessanta che ha sancito con un pennarello verde la spartizione tra Grecia e Turchia dell’isola di Cipro. Il Consiglio Scientifico di Europa Nostra si è riunito a Cipro già nel 2011 per visitare la *buffer zone* e per discutere in un convegno i progetti e le prospettive per una riunificazione in una situazione politica complessa.

Oggi la situazione sembra ancora più difficile; tutti i progetti fatti in questi ultimi quindici anni per il recupero di questo spazio di transizione sembrano aver perso la loro carica profetica di riunificazione, eliminazione dei conflitti, in cambio di una libera circolazione e per il recupero degli edifici e spazi abbandonati nella zona di confine.

Ho la sensazione che il *Freespace*, vivere liberamente, la rivendicazione del modernismo del XIX secolo, nata come profezia di una società libera e trasparente, trovi sempre più difficoltà a realizzarsi nel nostro tempo, caratterizzato dall’ansia dei controlli e dalle divisioni, causate anche dall’arrivo dei rifugiati, dei profughi, dal terrorismo e dagli interessi nazionali.

Shelley McNamara e Yvonne Farrell hanno compiuto un’operazione a Venezia che solo qui, in questo luogo particolare, poteva svolgersi pienamente, estraendo fino alle radici il significato di una società libera, ma generosa, attenta all’uso dello spazio urbano.

Mettere in funzione l’architettura per fini civili, in altri termini progettare lo spazio pubblico, è stato uno dei principi fondamentali della Venezia dal Trecento al Settecento. Ma quale spazio?

Sicuramente la curiosità e l’intelligenza nell’esplorare la venezianità autentica, la cultura di quest’isola, anzi di questo arcipelago di isole, quella non devastata dalla macchina turistica, che qualche politico chiama la “ricchezza economica” di Venezia, ha permesso di realizzare una Biennale unica nel suo genere e forse poco capita nel suo significato intrinseco.

Dal lato urbanistico l’operazione compiuta a San Giorgio con la diffusione delle *Vatican Chapels* in un’area da tempo abbandonata, ha permesso di far diventare uno spazio fruibile liberamente quello che solo i privilegiati ospiti dell’hotel Cipriani e di qualche yacht potevano ammirare e godere.

La parte occidentale della laguna di Venezia, vista dall’isola San Giorgio ci fa ricordare l’aspetto di un’antica cultura che Sergio Bettini ci ha saputo raccontare (S. Bettini, *Venezia. Nascita di una città*, Electa, Milano 1978): Venezia “è la città più attuale che ci sia perché è una forma aperta nel ‘tempo’, quindi risolta in colore e ritmo”.

Nicosia, *buffer zone*.

Schizzo “I am freespace”, Grafton architects.

V. Carpaccio, *Incontro dei fidanzati*, 1495.

C. Scarpa, finestra particolare.

C. Scarpa, finestra padiglione centrale Giardini.

Prospettiva interna padiglione centrale Giardini.



224



La riapertura della finestra di Carlo Scarpa nel padiglione centrale dello spazio espositivo dei Giardini della Biennale e l'abbattimento delle barriere nelle Corderie dell'Arsenale sono gli altri due elementi concettuali fondamentali di questa mostra di architettura di liberazione dello spazio.

È stata un'operazione di pulizia e di eliminazione di una serie di interventi stratificati, che nel tempo avevano fatto perdere l'identità di questi due luoghi, così diversi, ma così importanti nello spazio pubblico veneziano.

Carlo Scarpa e il doge Ludovico Manin, l'ultimo prima della caduta della Serenissima nel 1797, sono gli unici veri invitati del *Freespace*.

Quella finestra composta da due cerchi iscritti nel rettangolo definisce lo spazio limite, incornicia il *limen*, tra terra e acqua, come rappresentato da Vittore Carpaccio nell'incontro dei fidanzati.

Il lembo di terra è uno spazio pubblico teatrale a Venezia, come rivela la simbologia della Compagnia della Calza, nel dipinto che si trova alle gallerie dell'Accademia; dove viene rappresentata la teatralità e libertà dello spazio pubblico veneziano.

L'operazione compiuta su questi due contenitori, il Padiglione centrale dei giardini e le Corderie, mettono quasi in secondo piano tutto il resto.

Quando si entra nelle Corderie dell'Arsenale, una volta sollevata la tenda in cordami, le proiezioni sulle pareti, immerse nel buio, ci portano in un altro mondo, in un'altra epoca o dimensione dove vengono ripercorsi i tratti originari della città e della sua sapienza costruttiva, che trova proprio nell'"Arsenale" (V. Pastor, *L'Arsenale di Venezia*, Poligrafo, Padova 2017), uno spazio libero, flessibile, aperto verso la città, il luogo di maggior espressione. Dopo, le Corderie, liberate dalle finte partizioni, si rivelano nello splendore di un lungo e perfetto spazio pubblico, scandito dalle colonne, sapientemente collocate nel modulo del piede veneziano.

Qui come nel Padiglione centrale, anch'esso liberato dai divisorii inutili, creati da una sedimentazione di allestimenti susseguitesi in cinquant'anni, la prospettiva diventa un elemento fondamentale che arricchisce l'architettura e rende liberamente fruibile lo spazio.

Ingresso Corderie Arsenale.

Proiezioni all'interno delle Corderie Arsenale.

Corderie Arsenale, rapporto piede veneziano.

tua giannesini

practice of teaching: laboratorio dell'immaginazione

La Biennale Architettura 2018 inaugura quest'anno con il tema *Freespace*, un programma che può essere visto come un proseguimento del discorso iniziato da Chipperfield nel 2012 con "Common Ground", una riflessione sulla crisi dell'architettura e un invito a ritrovare un terreno comune, una base di principi e regole condivise su cui basare una nuova cultura architettonica contemporanea. Nel 2014 Rem Koolhaas aveva incentrato la mostra sulla ricerca e lo studio degli archetipi degli elementi che compongono la base dell'architettura, se non lo studio stesso degli esempi del passato, l'essenza di ogni suo elemento, arrivando fino al dettaglio che fossero strutturalmente rilevanti o semplicemente parte della tradizione; con Aravena, nella scorsa edizione, la discussione era stata spostata sul valore sociale dell'architettura con "Reporting from the Front" dove il visitatore veniva esortato a un cambio di prospettiva per poter iniziare ad osservare il mondo da nuovi punti di vista.

Shelley McNamara e Yvonne Farrell, le curatrici della 16a Biennale di Architettura, si sono laureate all'Università di Dublino nel 1974 e insieme hanno fondato nel 1978 il Grafton Architects studio. In Italia sono diventate famose nel 2009 con la vittoria del concorso e la realizzazione della nuova sede dell'Università Bocconi a Milano e sono state più volte invitate a partecipare alla Biennale Architettura di Venezia, dove nel 2012 hanno vinto il Leone d'Argento come promettente studio di architettura.

Al principio, quando il direttore Baratta le ha invitate come curatrici, hanno tradotto in parole i cardini della loro architettura e il messaggio che volevano trasmettere grazie a questa Esposizione. Hanno preparato un manifesto sul valore dello spazio, non solo all'interno del panorama architettonico e urbano, ma soprattutto sul valore sociale e sull'importanza, antropologicamente parlando, che questi spazi e la loro assenza rappresentano per la vita di una comunità e di ogni persona.

Il manifesto è stato l'incipit con cui gli invitati hanno dovuto pensare le proprie proposte e una nuovo codice di lettura con cui rivisitare opere già compiute.

Le risposte ottenute dai vari partecipanti sono state molteplici e un interessante spunto per una critica alla tendenza della società contemporanea, che si ritrova, sempre più spesso, a interagire attraverso spazi virtuali più che spazi fisici, nel costante e vano tentativo di mantenere rapporti sociali in ambienti sterili.

Lo SPAZIO LIBERO è l'attore protagonista, nella loro visione così come nei loro progetti, giganti della tecnica e generosità degli spazi.

225

FREESPACE

Manifesto di Yvonne Farrell e Shelley McNamara

FREESPACE rappresenta la generosità di spirito e il senso di umanità che l'architettura colloca al centro della propria agenda, concentrando l'attenzione sulla qualità stessa dello spazio.

FREESPACE si focalizza sulla capacità dell'architettura di offrire in dono spazi liberi e supplementari a coloro che ne fanno uso, nonché sulla sua capacità di rivolgersi ai desideri inespressi dell'estremo.

FREESPACE celebra l'abilità dell'architettura di trovare una nuova e inattesa generosità in ogni progetto, anche nelle condizioni più private, difensive, esclusive o commercialmente limitate.

FREESPACE dà l'opportunità di enfatizzare i doni gratuiti della natura come quello della luce – la luce del sole, quella lunare, l'aria, la forza di gravità, i materiali – le risorse naturali e artificiali.

FREESPACE invita a riesaminare il nostro modo di pensare, stimolando nuovi modi di vedere il mondo e di inventare soluzioni in cui l'architettura provvede al benessere e alla dignità di ogni abitante di questo fragile pianeta.

FREESPACE può essere uno spazio di opportunità, uno spazio democratico, non programmato e libero per utilizzi non ancora definiti. Tra le persone e gli edifici avviene uno scambio, anche se non intenzionale o non progettato, pertanto anche molto tempo dopo l'uscita di scena dell'architetto gli edifici stessi trovano nuove modalità di condivisione, coinvolgendo le persone nel corso del tempo.

L'architettura ha una vita attiva e al contempo passiva.

FREESPACE abbraccia la libertà di immaginare lo spazio libero di tempo e memoria, collegando passato, presente e futuro, costruendo sulle stratificazioni della nostra eredità culturale, legando l'arcaico e il contemporaneo.

Se la discussione sul ruolo sociale dell'architettura continua e diventa sempre più legata al ruolo che l'architettura e la sua assenza svolgono nella dinamica sociale della nostra quotidianità, il metodo in cui viene affrontata si è evoluto.

Considerando l'architettura come parte della cultura di un paese, di una comunità, le Grafton hanno voluto sottolineare particolarmente quanto importante sia la trasmissione di questi valori.

Per fare questo hanno dedicato una parte dell'esposizione al ruolo dell'insegnamento all'interno del discorso "architettura" invitando un numero di architetti impegnati nel mondo della didattica a partecipare in una sezione fuori concorso intitolata "The Practice of Teaching" e consegnando il Leone D'oro alla Carriera a Kenneth Frampton, uno dei più importanti critici di architettura moderna e contemporanea, che ha sempre coniugato la sua pratica come architetto con l'insegnamento e la scrittura di testi che hanno accompagnato la carriera scolastica di molti.

Shelley McNamara e Yvonne Farrell sono a loro volta attivamente impegnate nel mondo dell'istruzione e nella trasmissione della tradizione alle prossime generazioni di architetti; insegnano all'University College di Dublino dal 1976, sono professoresse ordinarie all'Accademia di architettura di Mendrisio, hanno insegnato presso Yale e Harvard e presenziato lezioni in giro per Europa e Stati Uniti d'America.

Un elemento accomunante tra gli architetti che sono stati invitati a collaborare per la sezione sulla didattica è proprio il loro impegno attivo nella pratica dell'architettura, per il principio secondo cui la conoscenza del processo di progettazione e realizzazione di un edificio, che viene ottenuta attraverso l'esperienza, permette una visione più critica e comprensiva nella pratica dell'architettura e nel suo insegnamento.

Gli invitati a partecipare al "Practice of Teaching: laboratorio dell'immaginazione" sono 13: Aires Mateus, Bearth & Deplazes Architekten, Riccardo Blumer, Elizabeth & Martin Boesch Architects, Kéré Architecture, Mario Botta Architetti, Michele Arnaboldi Architetti, Miller & Maranta, Obras Architects, PROAP/GLOBAL, Sergison Bates Architects, Valerio Olgiati, Walter Angonese Architetto.

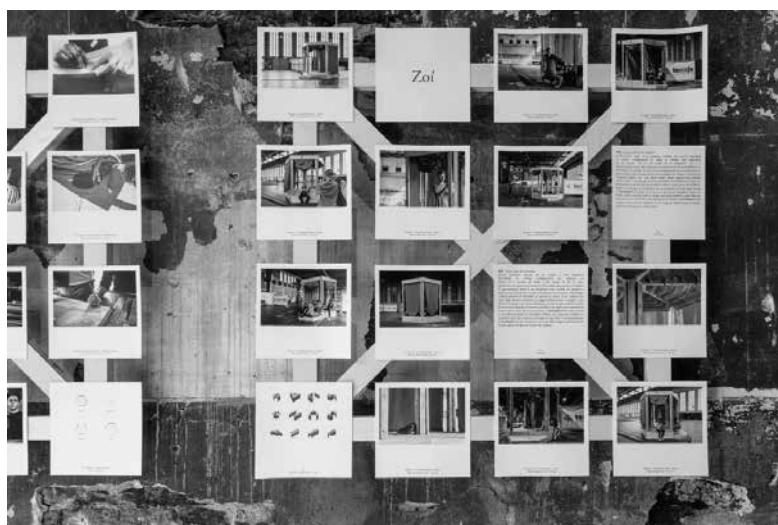
Attraverso l'esposizione di opere frutto del dialogo tra i docenti e i loro studenti, la riflessione sul loro rapporto e la volontà di rappresentazione grazie a diversi media e forme, dimostrano come il processo dialettico dell'insegnamento sia una commistione tra scambi di idee, esperienze e nuove scoperte che permette di arricchire entrambi i fronti. L'insegnamento permette la trasmissione della tecnica e la continuità del metodo, all'interno di un'ambiente di continuo confronto che porta alla crescita non solo degli studenti, ma viene considerato dai docenti una parte importante del loro personale processo creativo e di ricerca.

Il micro padiglione proposto da Francis Kéré è un esempio della sua filosofia dell'*insegnare attraverso il fare*, dove gli studenti vengono coinvolti non solo nel processo di ideazione e progettazione della struttura, ma nella sua realizzazione, tanto nel sito originale per cui è stato ideato, l'hangar del dismesso aeroporto berlinese di Tempelhof, oggi centro per richiedenti asilo, che per la Biennale. *Zoi* che vuol dire *Vita*, è costruita completamente in legno ed elementi in stoffa, è composta da una struttura modulare a base triangolare che le permette una varietà infinita di combinazioni, come infinite sono le funzioni per cui può essere usata, in una situazione in cui con poco bisogna far tutto. Quasi allo stesso modo Riccardo Blumer, designer e inventore, presenta i meccanismi progettati nel suo atelier di progettazione all'Accademia di Mendrisio, in cui sfida gli studenti ad oltrepassare la convenzionale staticità di una struttura implementandola con la dimensione temporale del movimento. *Reuse, black, yellow, red* può essere considerato il manifesto dello studio Boesch che ha fatto del restauro e riuso il tema costante dei suoi atelier di progettazione, facilmente riconoscibili grazie alle tavole degli studenti codificate secondo il sistema cromatico nero-esistente, giallo-demolito, rosso-nuovo, un linguaggio universalmente comprensibile. In questo caso è esemplare il grande lavoro di ricerca che è derivato da anni di ricerca, insegnamento e di lavoro dei suoi studenti, pubblicato nel volume *Yellowred*.

La Biennale, che viene accompagnata nella sua intera durata da incontri per dialoghi sull'architettura, "Meeting on Architecture", dimostra come questa disciplina sia in sé un processo di continuo apprendimento, con nuove tecnologie, nuovi materiali e diverse idee su cui si possono aprire sempre nuove discussioni. In fin dei conti il vero "Laboratorio dell'immaginazione" è tutta la mostra in sé, che aprendosi a tutti senza distinzione, promuove una divulgazione della cultura e un'indagine sulle nuove e continue tematiche che interessano il mondo dell'architettura, la società contemporanea e le sue dinamiche, attraverso lo studio del passato, del presente e un'analisi di quello che ci aspetta nel futuro.



227



**chiara monterumisi
alessandro porotto**

esperienze concrete di una crescita moderna e democratica

HOUSING frankfurt wien stockholm
18 settembre - 2 novembre 2018
EPFL - école polytechnique fédérale
de lausanne (svizzera)
projet room archizoom, bâtiment SG foyer
curatori: LCC - laboratorio di costruzione
e conservazione

228



"Come architetti moderni abbiamo questo legame preciso con una cultura urbana che, a un certo punto del suo sviluppo, ha preteso di intervenire nella vita degli uomini organizzando il loro modo di abitare. Le tappe di questo processo sono note e si riassumono nel nome di quelle città d'Europa che hanno riacquistato ordine e armonia attraverso una crescita organizzata in senso moderno e democratico: Francoforte e Vienna, Stoccolma e Zurigo, Amsterdam e Stoccarda che hanno segnato delle esperienze concrete, del tutto nuove eppure organiche al loro sviluppo". Queste le parole di Aldo Rossi (1961) che occupano le prime pagine del catalogo della mostra "HOUSING Frankfurt Wien Stockholm". L'evento, con curatela dei membri del Laboratorio di Costruzione e Conservazione LCC diretto dal professore Luca Ortelli, ha aperto i battenti per l'inaugurazione dell'anno accademico dell'Istituto di Architettura. In scena, una ricca selezione dei risultati delle ricerche sul tema dell'abitare collettivo inteso nell'aspirazione alla costruzione di un paesaggio urbano e di una chiara definizione tipologica. In particolare, due di queste ricerche – la tesi di dottorato di Alessandro Porotto (Vienna e Francoforte) e la ricerca postdottorale di Chiara Monterumisi (Stoccolma) – si sono occupate delle politiche urbane di complessi abitativi realizzati negli anni Venti e Trenta.

Se da un lato il titolo della mostra non fornisce alcun riferimento all'arco temporale entro il quale le tre città sono analizzate e tantomeno agli oggetti esposti per descrivere l'housing, dall'altro le parole di Rossi sulle evidenti qualità di quegli esempi supportano l'indagine sistematica operata dai due ricercatori. L'obiettivo ha superato una mera revisione della critica, sicuramente ben copiosa per Francoforte e Vienna, mentre quasi inesistente per Stoccolma. La bibliografia di riferimento e i documenti di archivio sono stati fondamentali, come dimostra la bacheca contenente alcuni libri e riviste originali posizionata al centro della mostra. Tuttavia, le ricerche ambiscono a produrre una nuova conoscenza di quei quartieri residenziali. Ciò si traduce in una selezione dei numerosi ridisegni dei casi studio accompagnati da dati quantitativi (per es. superficie del lotto, volume, densità, aree permeabili e impermeabili, numero di unità) che sono indispensabili nella professione dell'architetto. Gli elaborati permettono un'immediata individuazione di analogie e differenze grazie a un codice grafico uniforme e all'impiego delle stesse scale dimensionali per descrivere i vari oggetti. Ne consegue che tale materiale è accessibile tanto agli studenti delle scuole di architettura come strumento di apprendimento, quanto a coloro che sono già nel mondo della pratica. Entrando nel merito dell'allestimento, una volta oltrepassata la quinta introduttiva, una tavola sinottica raccoglie ventotto riquadri di tessuto urbano dove i casi studio, estrusi come modello, rendono direttamente comprensibile il parametro della densità, dato centrale nella progettazione. Ciascuna delle tre tavole successive è dedicata, attraverso mappe storiche e dello stato odierno, alla descrizione delle politiche urbane adottate da ognuna delle tre città. A fianco di tali disegni, l'apparato fotografico ritrae le peculiarità di una selezione di progetti sul piano del linguaggio architettonico e della vivibilità degli spazi collettivi, il cui valore è rimasto oggi pressoché inalterato. Dall'altro lato della galleria si possono osservare, per la prima volta, diciotto assemblaggi tipologici corredati da un attento ridisegno degli spazi esterni, dove emergono i diversi modi di progettare le aree a verde e le attrezzature annesse.

I documenti messi in allestimento provano come quei quartieri, concepiti quasi cento anni fa, possano fornire ancora validi suggerimenti per la progettazione di nuovi complessi residenziali: un rapporto diretto con le forme della città, un'attenta organizzazione degli spazi collettivi e una ricca variazione tipologica. Il soggetto principale della mostra costituisce uno dei centri di interesse del LCC, come dimostrano i corsi di insegnamento e l'atelier di progettazione che propone ogni anno il tema della residenza collettiva in diverse città europee. A prova di ciò, dieci "camere ottiche" realizzate dagli studenti sono incluse nell'esposizione. Per comparare le diverse declinazioni di comfort e di affaccio dell'alloggio in relazione agli spazi esterni, ciascun modello rappresenta una stanza extrapolata da unità abitative, realizzate anche da altre esperienze dell'architettura moderna (Francoforte, Vienna, Stoccolma, Berlino, Amsterdam e Copenaghen).

Qualche parola merita anche il catalogo che ha accompagnato la mostra perché è stato concepito come vero e proprio giornale sia nel contenuto che nella forma. Un'antologia di testi dell'epoca relativa alle tre politiche urbane e abitative è presentata a fianco dei disegni che compongono l'esposizione.

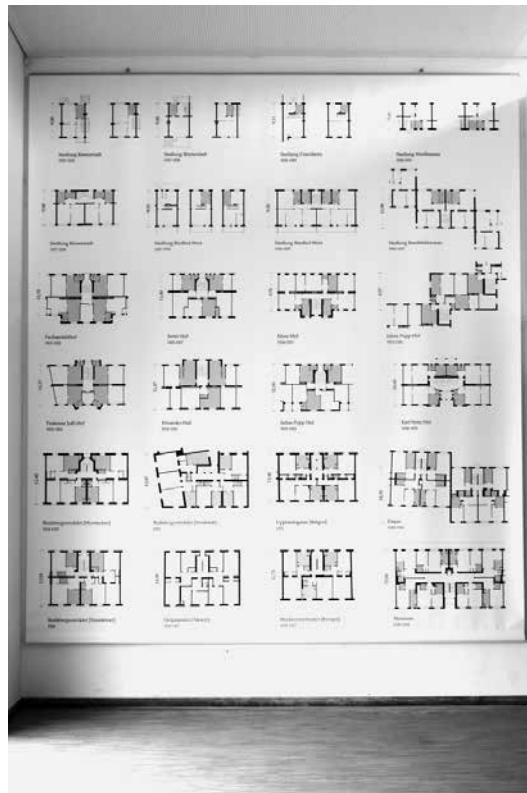
La galleria principale si chiude con una tavola sinottica che presenta le variazioni di distribuzione, profondità e posizionamento dei servizi in ventiquattro unità abitative delle tre città.

La galleria principale.

Estratto della tavola sinottica.

Francoforte, Vienna e Stoccolma: sequenza delle quattro tavole dei diciotto assemblaggi tipologici accompagnati dai dati quantitativi e i ventiquattro tipi abitativi a confronto.

Il dispositivo delle "camere ottiche".



patrizia valle

il reticolo nascosto dalla torba dei campi di céide in irlanda

premio scarpa per il giardino XXIX

230

Il sigillo disegnato da Carlo Scarpa, simbolo del premio, è stato consegnato quest'anno all'archeologa Gretta Bryne, responsabile del complesso archeologico di Céide Fields in Irlanda.

Anche in questo caso, come in altre occasioni, questo premio viene dato dopo quello di Europa Nostra; c'è da chiedersi se questa coincidenza sia positiva o negativa.

La collina sulla costa settentrionale dell'Irlanda cela sotto una coltre di torba un paesaggio rurale del Neolitico. Si legge nella motivazione:

Il nome del luogo – nella lingua gaelica irlandese Céide significa “collina dalla sommità piatta” – corrisponde all'area nella quale gli scavi hanno reso maggiormente decifrabile questo reticolo nascosto, che si dispiega con profonde linee parallele lungo i due versanti della collina, a cavallo della valle di Behy fino a Belderrig a ovest e di quella di Glenulra a est, fino a Rathlackan. Qui, un frammento di due ettari con un intelligente itinerario di visita e un centro didattico di accoglienza che celebra quest'anno i suoi 25 anni di vita, ci permettono di capire il valore storico del luogo e la misura dell'ampia ramificazione che si estende, sotto uno strato spesso fino a 4,5 metri di torba, in un'area indagata di almeno 10 chilometri quadrati, al centro di un territorio compreso tra la baia di Killala a est, e quella di Broad Haven a ovest.

Gretta Bryne ci spiega come è nato il Céide Fields Visitor Centre: “Progettare un edificio che fosse adatto a un ambiente naturale tanto delicato e incontaminato rappresentò una vera sfida. Il progetto prescelto fu una piramide costruita sulle pendici della collina che, nelle parole dell'architetto Mary MacKenna, ‘emerge in parte dalla coltre di torba, come un reperto archeologico nascosto nel terreno’” (MacKenna, 1998).

Questo paesaggio aspro, affacciato sull'oceano atlantico è un importante sito archeologico, le ricerche svolte in questi anni hanno indagato e messo in luce le tracce del solco dell'aratro e della semina di orzo e frumento, filo d'Arianna che dall'Asia centrale all'Europa del nord, racconta un passaggio formatosi dall'evolversi millenario dell'agricoltura nella storia dell'uomo.

Quello che colpisce è la loro antichità ed estensione, diversi chilometri quadrati. Patrick Caulfield, insegnante presso la scuola locale, notò per primo alcuni di questi muri antecedenti la torbiera e, riconoscendone l'importanza, li segnalò al National Museum di Dublino quasi 80 anni fa.

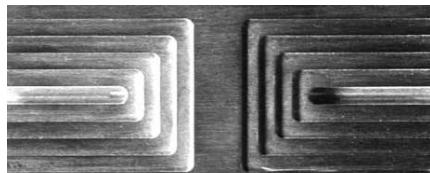
Anche la configurazione di questi campi è eccezionale, una sorta di *patchwork* composto di vari appezzamenti coperto dalla coltre di torba.

Vista del Castello.

Céide Fields Visitor Centre.

Sigillo disegnato da Carlo Scarpa.

Immagine del paesaggio della scogliera.



francesco taormina

quer pasticciaccio brutto de villa adriana

piranesi-prix de rome 2018
the grand villa adriana
designing the UNESCO buffer zone



Ponte Lucano e Mausoleo dei Plauzi,
situazione attuale.

Ho partecipato alla *call* spinto dall'interesse suscitato dalla precedente edizione del premio, sull'area dei Fori Imperiali e sempre organizzato dall'Accademia Adrianea di Architettura e Archeologia, in questo caso anche con la collaborazione dell'Istituto di Cultura di Villa Adriana e Villa d'Este del MIBACT. Le mie osservazioni non riguardano perciò gli esiti della *call*, non sono inopportunamente riconducibili a un punto di vista strettamente personale, esse si riferiscono invece ai contenuti del bando e alle sue finalità: chiarissime, queste, nel sostenere l'esigenza di estendere i limiti della *buffer zone* UNESCO di Villa Adriana per comprendervi anche l'area a ridosso del fiume Aniene, fino a Tivoli, e offrirne l'insieme quale "occasione di progetto, valorizzazione e risignificazione territoriale, e quindi come una modalità di interlocuzione tra pubblico e privato...". Un obiettivo, insomma, di grande interesse e apparentemente fondato su questioni concrete (per togliere ogni dubbio, basterebbe il riferimento al rapporto pubblico-privato), sulle quali erano chiamati a esprimersi solo gruppi selezionati di progettazione afferenti a università italiane e straniere, con eventuali apporti professionali esterni. Quasi inutile ricordare quanto sia ricca e intricata la storia di questi luoghi, il ruolo che vi ha la presenza archeologica di Villa Adriana: sappiamo ancora poco di essa, molto di più dei tentativi di domare il corso dell'Aniene, per il quale veniva richiesta una sorta di avvicinamento ideale alla Villa, una riconnessione paesaggistica oggi negata dalla frammentarietà degli insediamenti e della campagna che li separa. Sappiamo anche che l'Aniene, un tempo navigabile, è soggetto a esondazioni frequenti (in media una, particolarmente violenta, ogni 40 anni) proprio nell'area che comprende la parte occidentale della *buffer zone* e tutta la sua prevista estensione, colpevolmente occupata da insediamenti, specie dalle fabbriche per la lavorazione del travertino cavato sulla sponda opposta, prima che l'Autorità di Bacino del fiume Tevere vi apponesse un vincolo assoluto di non edificabilità. A tale fenomeno naturale, come è noto impossibile da controllare tecnicamente, si aggiunge quello delle inondazioni da monte, provocate dai canali che confluivano nell'Aniene dal sistema collinare e che sono stati interrotti e in alcuni casi perfino soppressi dalla incontrollata edificazione. L'area di esondazione è inoltre attraversata longitudinalmente dalla Maremma Inferiore, strada di congiunzione tra la A24 e la via Tiburtina, del cui allagamento, ogni qual volta si verificano piogge consistenti, danno conto non solo le frequenti cronache ma lo sconsolante muro, dotato di idrovora, che recinge il noto Mausoleo dei Plauzi, oggetto in passato di magnifiche illustrazioni con il limetrofo e oggi scomparso Ponte Lucano.

In sostituzione dell'edificato esistente, da eliminare in una ragionevole prospettiva pluridecennale, la *call* propone degli interventi progettuali relativamente più contenuti: una *hub* di intescambio con 30.000 mq di attività commerciali e 600 posti per auto e pullman, un significativo numero di alberghi facenti capo a un centro congressi forniscano le basi per definire una alternativa produttiva alla auspicabile futura dismissione delle cave e al loro indotto. Giusto proponimento; ciò che però sorprende è l'ubicazione di questi servizi: "L'intervento – si legge nel bando, a proposito della *hub* – va considerato a bassissimo impatto ambientale e può essere anche totalmente ipogeo. In questo caso l'estensione a livello ipogeo può svilupparsi sotto entrambi i lati della Maremma Inferiore", dunque esattamente all'interno dell'area di esondazione e perfino operandovi scavi! L'indicazione risulta paradossale non solo perché disconosce il fondamentale vincolo territoriale e ignora il fatto che, essendo la Maremma di poco più elevata dell'Aniene, qualsiasi costruzione ipogea intercetterebbe la falda che è mediamente alla stessa quota del fiume; è paradossale perché non tiene conto di ciò che appartiene alla natura stessa dei luoghi e contrasta con l'intenzione, più volte ribadita nello stesso bando, di assecondarne l'aspetto morfologico – e proprio a cominciare dalla presenza dell'acqua – oltre che la sedimentazione storica e archeologica.

Ora, è vero che tutto ciò riguarda un concorso di idee e che questo, negando al progetto di architettura le sue conseguenze operative, permette di spingerne gli esiti concettuali e figurativi oltre i limiti imposti dalle costrizioni normative, nel caso particolare coincidenti con gli sterili criteri protettivi e conservativi della *buffer zone*; ma è anche vero che non dovrebbe essere consentito oltrepassare tali limiti per quanto riguarda la specificità del confronto tra lo stesso progetto e la fisica materialità delle cose, e non solo per la mancata considerazione dei problemi connessi all'esondazione ma anche per quelli relativi al rispetto dell'importante area archeologica. Un concorso di idee dovrebbe infatti servire ad ampliare le opportunità di verifica del



232

progetto, affrancandole da aspetti liminari e contingenti, permettendo che esso possa farsi con più chiarezza esempio probante di studio e ricerca su dati reali: proposizione, quindi, di un avanzamento definito della loro conoscenza trasformativa, in quanto tale comprensibile e confrontabile con altre ipotesi, giudicabile per comparazione con esse. Si tratta di evidenze che il bando non presuppone, dando adito a fraintendimenti neppure corretti dalla presenza in giuria dello stesso Direttore dell'Istituto di Cultura di Villa Adriana e Villa d'Este o del sindaco di Tivoli, e che finiscono per ricondurre l'indirizzo della *call* di progettazione a un contenuto, per dirla con Ernst Block, utopistico, privo di una qualsiasi adesione allo stato dei luoghi e alla inclinazione dei loro caratteri: un contenuto impossibile, destinato ad una ineffettuabilità scontata e, malgrado i proclami degli organizzatori, poco scientifico nell'evidenza delle discrasie programmatiche, nell'assenza di quel sentire attento ai problemi dell'esistente, che si vorrebbe anche dimostrativo di un rinnovato rapporto tra ricerca e professione, tra professione e università. Vista poi la partecipazione di studenti universitari e dottorandi, in genere di giovani nei gruppi coordinati dai docenti, il risultato raggiunto dalla *call* non può che coincidere con la diseducativa confusione verso cui stiamo indirizzando le ultime generazioni, parlando ad esse di un'architettura solo votata alla sua superflua rappresentazione, inesorabilmente separata dagli aspetti etici e dalla responsabilità sociale che dovrebbero sostanziarne la necessità: complessivamente un *pasticciaccio brutto* per ideale similitudine all'intrico del famoso romanzo di Gadda; soprattutto un ulteriore caso della deriva culturale e istituzionale che condiziona il nostro Paese.

G.B. Piranesi, Veduta del Ponte Lugano
su l'Anione, incisione su rame, 1763.

Maremma Inferiore, allagamento
del 14 ottobre 2015.

Mausoleo dei Plauzi, allagamento
dell'11 settembre 2017.

**patrizia pisaniello
saverio pisaniello**

percorso ciclopedonale “fior di loto”, massarosa (lu)

committente: comune di massarosa

progettazione architettonica e paesaggistica:
MICROSCAPE architecture urban design AA

strutture e sicurezza: ing. a. bertini

direzione lavori:
MICROSCAPE architecture urban design AA

impresa esecutrice:
ATI bicicchi felice srl
+ cemenbit srl

dimensione: 1 km

importo lavori: 400.000,00 euro

foto © pietro savorelli

cronologia:

gara di servizi per progettazione
e direzione lavori: 2011

incarico progettazione preliminare/
definitiva/esecutiva: 2012-2013

cantiere: 2014-2015

inaugurazione: aprile 2015

La bellezza è in parte un segreto che si scopre e in parte un mistero che si rivela, ai nostri sensi. Il nostro guardare è fondamentale come scrive Jorge Luis Borges: “Io sono l’unico spettatore di questa strada, se smetessi di vederla morirebbe” (*Camminata*, in *Fervore di Buenos Aires*, 1923). Bisogna, per lottare contro il brutto (cioè l’ovvio), avere più coraggio e voglia di guardare nel buio, anche con disobbedienza. I “territori dell’abbandono” hanno spesso il ruolo di aree di riserva, sono spazi indecisi, senza funzioni, spazi della “terzietà”, inclusi e compresi tra realtà definite. Questa diversità si fonda sulla definizione di terzietà che rimanda sia allo statuto del parassita, intruso o escluso in base al punto di osservazione, che al processo di produzione e allo scarto, contro campo dell’utile e dell’indispensabile. Si legge lo scarto come territorio di rifugio della diversità. La definizione di “terzo paesaggio” ingloba gli spazi in attesa dell’esecuzione di progetti o di decisioni politiche, disponibili ad accogliere la diversità biologica, vegetale e umana. Il terzo paesaggio è quindi un’opportunità, è un luogo “politico”, un concetto vasto che attraversa diagonalmente i confini disciplinari dell’architettura.

Oggi una città non può che essere “città delle città”, una connessione continua, una destrutturazione creativa che sta riprendendo consapevolezza di sé come luogo pubblico in cui agisce un ordine esteso, spontaneo, evolutivo, cooperativo quanto conflittuale. L’area oggetto di intervento fa parte del bacino settentrionale del Lago di Massaciuccoli; fino agli anni Quaranta del Novecento l’area era occupata dalle coltivazioni di riso, poi sostituite sul finire degli anni Sessanta dalla coltura di Fior di Loto oggi una delle più vaste d’Europa. Il sito versava in uno stato di degrado e abbandono e la fruizione pubblica era negata; oggi con il nuovo percorso ciclopedonale si riporta alla luce un vero e proprio “gioiello ambientale” che apre uno scenario nuovo in un territorio purtroppo in gran parte deteriorato da una urbanizzazione fortemente pervasiva e di scarsa qualità. Il percorso ciclopedonale “Fior di Loto”, sviluppandosi per la lunghezza di 1 km, connette la stazione ferroviaria di Bozzano con il centro di Massarosa ed è parte integrante del sistema dei percorsi ciclabili territoriali dedicati a Giacomo Puccini e ai luoghi della sua vita. Il progetto si inserisce nel contesto ambientale interpretandone materiali e forme, rispondendo alle complesse esigenze tecnico-idrauliche dell’area e all’esigenza di un armonico inserimento paesaggistico. L’inaccessibilità e l’abbandono dell’area hanno permesso di preservarla nel tempo ma è stato fondamentale l’intervento pubblico (se pur con ridotte risorse economiche) per portarla alla fruizione e conoscenza della comunità. Un’opera che si pone come un vero proprio palcoscenico ambientale dove natura, coltivazione e infrastruttura instaurano un nuovo ed equilibrato dialogo. I vincoli idraulici sono risolti con tratti in rilevato e un pontile ligneo di 150 m di sviluppo: ciò determina variazioni della velocità di percorrenza, delle percezioni prospettiche e differenti sonorità. Il pontile è realizzato in lamellare e massello di abete rosso su pali in acciaio, l’essenza lignea permette una lunga durata di esercizio (manutenzione estremamente limitata) e un corretto inserimento con la vegetazione palustre dominante.

Il progetto ha permesso di ottenere un impatto ambientale “zero”, i materiali sono tutti naturali, permeabili e senza agenti chimici che non interferiscono con la vita della ricca fauna presente (aironi, beccaccini, cannaiole, folaghe, usignoli di fiume, carpe, persici, tinche). I tratti in rilevato si qualificano per le sistemazioni ambientali di filari di pioppi cipressini che creano zone ombreggiate e le sequenze lineari di essenze arbustive (Aromatiche, Berberis, Cistus, Cornus, Coronilla, Cytisus, Hibiscus): esse creano un confine osmotico fra natura selvatica e costruzione.

L’area oggetto di intervento comprende la fascia di territorio parallela alla Ferrovia nella tratta Lucca-Viareggio. In particolare il tratto oggetto della realizzazione della pista ciclabile inizia in corrispondenza dell’area campi sportivi della frazione di Bozzano e termina in corrispondenza della Stazione Ferroviaria della stessa frazione. Il tratto della pista ciclabile in appalto si collega al tracciato sterrato che inizia parallelamente al campo sportivo, dove attualmente è presente una strada di accesso sterrata a servizio sia del campo sportivo sia dei fabbricati, a tergo del campo sportivo stesso. Attualmente questa strada è pressoché rettilinea, presenta una lunghezza di circa 100 m, una larghezza variabile ricompresa tra circa 2,50 m e 3,00 m e ha andamento altimetrico pressoché pianeggiante. La differenza di quota tra due punti estremi è di circa 50-60 cm. La pendenza longitudinale risulta inferiore all’1%. Tale strada sbocca in un piazzale sterrato dietro il campo sportivo di forma pressoché trapezoidale, con larghezza variabile da circa 7,00 a 27 m e lunghezza pari a circa 65 m, adibito anche al parcheggio dei

La vegetazione arbustiva di progetto.
 Il tratto in terrapieno.
 La piazzetta con vista sulla coltivazione dei fior di loto.
 Il pontile in legno.

234



veicoli, oltre che zona di passaggio per i fabbricati in prossimità del laghetto successivo adibito alla coltivazione di fiori di loto. Il parcheggio presenta una larghezza variabile da circa 6 m a circa 27 m e presenta un andamento altimetrico pressoché pianeggiante. La differenza di quota tra due punti estremi è inferiore ad 1 m. La pendenza longitudinale è pari a circa 1,60%. Proseguendo verso est si incontra una seconda strada sterrata di accesso ai fabbricati siti in prossimità del laghetto. Questa strada ha un andamento a semicerchio ed uno sviluppo longitudinale di circa 125 m. Presenta una larghezza variabile da circa 1,90 m a oltre 2,50 m ed ha andamento altimetrico pressoché pianeggiante. La differenza di quota tra due punti estremi è di circa 2,30 m. La pendenza longitudinale è pari a circa 1,90%. La strada termina in corrispondenza di un canale di acque basse: da tale punto inizia l'opera in appalto.

L'area successiva, prosegue parallela alla ferrovia Lucca-Viareggio. Questo tratto presenta attualmente una vegetazione diffusa costituita da canneti. Dalle foto aeree e dal DTM fornito dall'Autorità di Bacino del Fiume Serchio si è potuto stabilire che tale zona è una zona che presenta una quota altimetrica sia negativa sia positiva rispetto al livello del mare (quota zero presa a riferimento per la presente valutazione). Si ipotizza inoltre che siano presenti uno o più canali di raccolta delle acque.

Il tratto interessato dal progetto prosegue parallelo alla Ferrovia suddetta in una zona attualmente accessibile dove è stato eseguito un rilievo strumentale. La zona presenta, nel primo tratto, una fitta vegetazione anche con piante di piccolo e medio fusto, mentre nel secondo tratto è presente una strada sterrata di larghezza pari a circa 2,20-2,40 m. L'andamento complessivo di questo tratto è rettilineo e presenta uno sviluppo longitudinale di circa 200 m. La quota varia da circa -10 cm s.l.m. a circa 2,70 m in prossimità della stazione ferroviaria. Ai bordi di questa strada erano presenti recinzioni e casottini esistenti.

I servizi e sottoservizi esistenti che risultano visibili sono: pozzetti relativi alla fognatura comunale in corrispondenza del piazzale retrostante il campo sportivo; elettrodotto aereo.

Gli scavi previsti modellano il piano di campagna in modo tale da raggiungere una quota altimetrica non inferiore allo zero s.l.m.

Considerazioni architettoniche e ambientali

La pista ciclabile Massarosa-Bozzano connette la stazione ferroviaria e l'area commerciale ad essa adiacente con l'area dei campi sportivi e da questi, attraverso l'area del Parco dei Caduti di Nassirya, con il centro di Massarosa, sviluppandosi nel suo tracciato attraverso un'area prima non fruibile dalla cittadinanza (zona palustre). Pertanto, oltre alla rispondenza prettamente tecnica, il progetto ha affrontato come aspetto centrale l'adeguatezza del suo inserimento ambientale interpretando materiali e forme che si integrino in maniera armonica alle aree attraversate.

La possibilità di rendere fruibili zone del territorio oggi escluse alla percezione della comunità rappresenta un'importante possibilità, per un'opera pubblica come quella in oggetto, di configurarsi come "palcoscenico" ambientale. Il ritmo tra tratto in rilevato e tratto su passerella permette, oltre che adempiere ai vincoli idraulici, di variare gli scorsi prospettici e modulare la velocità di percorrenza.

Per quanto riguarda le passerelle la scelta del legno di abete rosso per la loro realizzazione risponde sia alla necessità di usare un'essenza che permetta una lunga durata di esercizio (con manutenzione estremamente limitata) sia un inserimento dal punto di vista cromatico in accordo con la zona palustre dove la dominante vegetazionale è rappresentata dai canneti. Inoltre, l'inserimento di "sponde" di maggiore altezza rispetto alla quota di parapetto consente di introdurre una adeguata pannellistica informativa sul territorio e ambiente attraversato. L'interpretazione del paesaggio, che si costituisce sempre come luogo di un lungo processo storico, prodotto specifico e riconoscibile rispetto ad altri testi, implica una posizione prevalentemente interna al paesaggio, che permette di leggere e interpretare i rapporti di reciprocità e interdipendenza che regolano dall'interno il contesto stesso, e soprattutto di cogliere le diverse immagini e le differenti attribuzioni di senso connesse a punti di vista soggettivi e molteplici.

Il paesaggio si differenzia, dai significati di ambiente e territorio, proprio per l'accumulazione e la fluttuazione connesse alla produzione di immagini simboliche e di immaginari collettivi, intesi come insiemi persistenti di rappresentazioni che assumono un valore collettivo (memorie, convinzioni, tradizioni).



235



zioni e attese che mettono in relazione dinamica passato-presente-futuro). I tratti in rilevato sono realizzati con un percorso in terra stabilizzata monocromatica. Il percorso ciclabile è integrato con una sistemazione ambientale costituita da filari di pioppi cipressini a sud e arbustive che lungo i rilevati creano zone ombreggiate e la confinazione del percorso rispetto ai margini. Il muro che delimita la proprietà in via del Porto è sottoposto a mitigazione ambientale costituita da una spalliera di gelsomino e glicine. Luoghi che possiamo definire intersezione di territori di circolazione, prodotti dalla memoria collettiva e dalle pratiche sociali di scambio: non esistono al di fuori della messa in relazione dei soggetti che li abitano. Luoghi che si trasformano, si spostano al seguito del divenire umano, e che costituiscono le soste di un radicamento dinamico, all'interno di una città che si riscopre come incrocio. Una città che ancor prima di diventare un centro di residenza permanente comincia a esistere come luogo di riunione dove gli uomini confluiscono periodicamente; se volessimo usare una famosa citazione di Lewis Mumford tratta da *La cultura delle città* potremmo dire che "il magnete viene prima dell'involucro".

Percorso ciclopedonale come architettura naturalizzata dove la "natura costruita", con il passare del tempo, si ibriderà con la "natura naturale" pur mantenendo la propria leggibilità: sottili linee cangianti cromaticamente al variare delle stagioni. Questo è accaduto durante l'ideazione e la costruzione: attualmente il percorso Fior di Loto è diventato il luogo attrattivo della città di Massarosa, vanto di una intera collettività che, orgogliosamente, il primo cittadino suole ricordare come essere diventata la passeggiata di Massarosa: "qui vengono da tutta la Provincia a passeggiare, beneficiare dell'area e del paesaggio prima sconosciuti".

Il lavoro è stato esposto alla 16. Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia, Padiglione Italia: "Arcipelago Italia. Progetti per il futuro dei territori interni del Paese", promosso dalla Direzione Generale Arte e Architettura contemporanea e Periferie urbane, MiBACT.

È vincitore del Premio "CiTy_Brand&Tourism Landscape Award 2018" categoria "CITY LANDSCAPE: Riqualificazione paesaggistica dei territori di frangia" sezione A. È opera selezionata al "Premio Architettura Toscana 2019" e, infine, è stato nei finalisti al premio "BigMat International Architecture Award 2017".

tesi di laurea
a cura di
patrizia montini zimolo

**patrizia montini
zimolo**
africa lab

237

Ormai credo sia un dato in gran parte acquisito che è difficile parlare di Africa come di un'identità omogenea, o di un paese, anche se ci sono alcuni fenomeni che pur nella loro specificità, rimandano a dei caratteri di generalità, che fanno parte della storia di tutto il continente africano e acquistano dei significati decisivi per individuare e nominare realtà diverse da quelle più conosciute. Non è ormai difficile riconoscere che l'Africa ha una sua storia, che inizia prima della scoperta degli europei, che tendono a dare una certa dimensione unitaria del continente legando la sua identità a fenomeni acuti o legati al loro insediamento: lo smercio degli schiavi, che ebbe il suo momento culminante con la tratta atlantica, e che coinvolse l'interno del continente; la colonizzazione europea che investì l'Africa intera. Se è vero che agli inizi del Novecento l'intera Africa era colonizzata – tranne l'Etiopia e la piccola Liberia, la colonizzazione è durata in tutto meno di un secolo. Si tratta quindi di un episodio, importante ma non esaustivo, della storia del continente sulla lunga durata. L'Africa ha la più vecchia storia del mondo: gli europei non l'hanno scoperta e si sono costruiti un'idea, che è la loro Africa¹. L'Africa ha una sua storia prima, una storia spesso non scritta, orale, raccontata ancora dai *griot*², che non per questo è meno ricca e varia delle altre e che sopravvive nei riti, nei segni, nei simboli, nella natura, nella musica, nel ritmo, nella danza, che non sono un valore di per sé ma che costituiscono ancora oggi un potente mezzo d'espressione concreta di un continente ricco di una popolazione ancora in piena crescita, giovane, dinamica, inventiva e di risorse produttive eccezionali. Questo caos apparentemente privo di forma non è pura e semplice ricomposizione di forme e figure esistenti, né ripetizione coatta e inconscia di modelli occidentali, ma ha origine in un'estrema libertà a pescare a piene mani nelle varie culture, per creare un'architettura riconoscibile che superi i codici già organizzati storicamente in un continuo divenire. Anche l'arte e l'artigianato indigeno, l'arte tessile, la decorazione sono elementi importanti di un'architettura afro che mette il corpo al centro dell'esperienza, e dà una scossa a un'idea sempre più occidentale basata sull'astrazione, sulla trasformazione della realtà virtuale di un rendering concepito chissà dove e per chi, a favore di un'architettura "improvvisata".

Ha senso quindi parlare in queste nuove città in continua trasformazione dell'identità di un'architettura africana?

Fanno parte della tradizione africana gli agglomerati di capanne che compongono un villaggio, gli edifici costruiti dopo la Seconda Guerra e nel periodo dell'Indipendenza che inseguono il sogno modernista, le ambiziose architetture in altezza che guardano al modello Dubai, le imponenti distese orizzontali delle favelas. Le megalopoli di oggi sono il risultato di un'architettura ibrida, tutto è mobile e veloce, ed entra a far parte del passato. Ma anche la tradizione si muove ed entra a far parte del presente e spinge a rimpossessarsi di un'antica sapienza nel ritrovare la strada per un'alleanza perduta tra uomo e natura.

Dovremmo partire quindi da alcune condizioni che hanno segnato la storia e il destino di queste terre fin dall'antichità, quali il rapporto totalizzante con un ambiente e un territorio che ha da sempre rivestito un ruolo di primaria importanza, fino a controbilanciare il peso della storia.

La forza di un clima implacabile, sole, siccità, grandi piogge, ha segnato una svolta a favore della geografia e ha determinato le forme e le tipologie insediative di questo continente mettendo a punto una serie di soluzioni e dispositivi efficaci, per il vivere, che ha dato origine all'architettura domestica – il compound, la corte, la *maison à parable*, le case dei Somba, le case a palafitte, il villaggio, la strada, il mercato – e che ritroviamo nell'architettura civile e monumentale. E che nel Moderno darà voce a una formidabile sperimentazione di edifici in grado di adattarsi al contesto climatico attraverso l'introduzione di nuovi e più complessi dispositivi che danno voce a un certo tipo di architettura “moderna e salubre” più legata alla geografia che al luogo, nella convinzione che l’Africa non ha una sua cultura indigena a cui attingere ma solo riti e culti primitivi.

Il testo su Kinshasa mostra, attraverso alcune opere di differenziato interesse, quali dispositivi climatici si sono sviluppati nel tempo andando a costruire un vocabolario architettonico, in un rinnovato radicamento dell’architettura moderna alla forza di un clima soverchiante fino a introdurre nella *Tropical Architecture* una sorta di sintesi tra la storia africana, le sue tradizioni e l’innovazione formale e tecnica portata avanti oltre Oceano.

Lo studio sulla città di Dakar indaga su un altro aspetto specifico del mondo africano: la capacità di adattare e modificare i modelli urbani occidentali a un contesto, una cultura e un luogo affatto differenti, sperimentando modi di convivenza in una pluralità di memorie e identità sparse tra passato e presente. La città rappresenta uno straordinario campo di incrocio e di sperimentazione di teorie urbanistiche elaborate in terra francese fino all’Indipendenza, di cui porta ancor oggi traccia nel disegno urbano basato su una segregazione spaziale pur riproposta con forme e modalità sempre nuove. In particolare viene ricostruita una storia in gran parte sconosciuta, che tesse relazioni tra le molteplici operazioni avviate dai francesi per la costruzione di Dakar moderna e le operazioni di contaminazione, *métissage*, trasformazioni spaziali che nel tempo hanno riguardato soprattutto lo spazio pubblico avanzando una organizzazione urbana alternativa che rimanda all’esperienza dell’abitare africano: il *compound*, la *cour*, la strada, strani luoghi intermedi tra pubblico e privato. Fino ad arrivare a riconoscere tra le maglie del tessuto pianificato di Dakar le tracce degli antichi villaggi e di condizioni insediative e di uso dello spazio che rimandano ad altre e ben più antiche tradizioni.

NOTE

¹ C. COQUERY-VIDROVITCH, *Breve storia dell’Africa*, il Mulino, Bologna 2012.

² Sono i cantastorie dell’Africa subsahariana, detentori di un ricco patrimonio culturale che non è ancora stato codificato.

**manlio michieletto
alexis tshiunza kabeya**

il passato che sarà. viaggio nel tempo dove il tempo sembra essersi fermato

Ogni generazione deve costruire
le sue Piramidi

JOSEPH KI-ZERBO

239

“Il passato che sarà” è un ossimoro per descrivere il modernismo tropicale, raccontato attraverso le immagini dei ripetuti viaggi nella Repubblica Democratica del Congo e del soggiorno lavorativo a Kinshasa. Si tratta qui di dimostrare che un linguaggio tropicale architettonico è stato applicato nella costruzione e la composizione di differenti tipologie di edifici in diversi villaggi e città della Repubblica avendo come punto di partenza la capitale. Un linguaggio moderno frutto di un sapere presente ma legato al passato, alla tradizione e pertanto base e fondazione per il futuro, perché “qualsiasi dato diventa importante se è connesso ad un altro”: il passato che sarà. Il patrimonio come questione teorica e pratica è stato trattato con largo spazio nella letteratura specializzata e caso per caso va scelto il metodo più adatto di intervento da applicare; proprio per questo è pertinente elaborare una grammatica tropicale derivata dalle architetture (ri)trovate in alcune delle località visitate, un pellegrinaggio architettonico che però non può esimersi dal raccontare il caso più eclatante, Kinshasa.

Le architetture (ri)trovate appaiono come un pezzo cristallizzato di una Pompei analoga, immortalate nel loro ultimo respiro nel tempo dove il tempo sembra essersi fermato. Grazie al viaggio, il viaggio nel tempo, tuttavia, ci raccontano quale momento della storia, quale pezzo di città e quale frammento di vita il lavoro meticoloso, corretto e raffinato di conservazione dovrà essere tenuto in considerazione per renderle immortali.

Anche se nel concetto di protezione e conservazione del patrimonio artistico locale non rientrano gli edifici ma piuttosto i “simboli religiosi”, come il vasto mercato di statue e maschere votive conferma, non è sicuramente un motivo per cui l’Architettura in Congo non meriti un lavoro tassonomico minuzioso, e successivamente analitico, capace di ricomporre una serie di analogie ritrovate e riprendere il corso della storia. Questo lavoro permetterà di proseguire un discorso mai interrotto, un discorso tropicale, della sostenibilità prima della sostenibilità, in modo tale che i ricordi di una certa epoca servano a costruire le “piramidi”, a sostenere il peso dell’architettura futura o a nutrire dall’interno l’architettura moderna che verrà.

Ernesto Nathan Rogers definisce il viaggio come “materiale da costruzione”, materiale per costruire progressivamente una “via” ideale che corrisponde all’esperienza dell’architetto, potremmo paragonarlo a un “arco che sostiene le pietre” della conoscenza. Il viaggio è intrinsecamente legato all’esperienza, perché è attraverso il conosciuto, al già conosciuto, che siamo destinati a catturare l’ignoto.

La (ri)scolpita del patrimonio perduto, dimenticato o ignorato non è certamente una novità. Gli architetti del Rinascimento hanno attentamente riportato alla luce le vestigia dell’architettura classica, così come Vitruvio fece con l’architettura greca, fornendo anche un quadro teorico e pratico esaustivo. Qui non si tratta di riscoprire dei sarcofagi ma di far uscire dall’oblio tutta una serie di opere del modernismo tropicale in grado di ricondurci nel solco di una architettura attenta al contesto fin nei suoi minimi dettagli.

La geografia di Kinshasa diventa così superficie della storia e supporto del viaggio nel tempo. La capitale congolese, “Kin la belle”, le cui dinamiche sono già state tracciate in alcuni testi, per esempio Johan Lagae, *Kinshasa: Architettura e Passaggio Urbano* (con B. Toulier e M. Gemoets Marc, Somogy, Parigi 2010) o in alcuni articoli pubblicati negli annali dell’INBTP e dell’ISAU, diventa il pretesto per raccontare una storia dell’Architettura in Congo.

Aldo Rossi preconizza la costruzione della città nel tempo, un tempo che sembra essersi cristallizzato in Congo. Qui si parla di un periodo preciso dell’Architettura nel Paese Africano, identificabile attraverso l’applicazione di una serie di elementi di grammatica, una grammatica che mescola fin dai primi decenni del XX secolo, il pensiero modernista occidentale con le condizioni climatiche in Africa, una perfetta simbiosi e sintesi tra l’uomo, l’ambiente e le tradizioni. Si tratta infatti di un modernismo tropicale o forse meglio “stile internazionale tropicale” che resiste fino all’indipendenza nel 1960, non proseguendo nel periodo postcoloniale.

“La forza rivoluzionaria del passato” come diceva Pier Paolo Pasolini, sembra purtroppo essersi perduta nella tradizione moderna. Quando si cammina per le strade della capitale Kinshasa o altre città del Paese, il così detto “multiversantismo” e il “post-manierismo”, provenienti soprattutto dall’Africa dell’est, ci consegnano degli edifici più folkloristici, nella sua accezione più volgare, che delle opere d’Architettura. Se possiamo capire che il diametro della colonna non è più il modulo che regola la dimensione dalla base al capitello, è insensato dimenticare del tutto le soluzioni collaudate dell’architettura tropicale.



L'architettura vernacolare di alcune tribù africane fornisce la basi del linguaggio architettonico tropicale. Queste costruivano le loro case non solo partendo dai prodotti locali ma aggiungendo al tetto a sbalzo il cosiddetto *barza* o portico in facciata. Allo stesso modo i coloni arrivati in Africa per costruire i propri edifici si ispirarono soprattutto ai bungalow indiani, dove sono già presenti gli elementi autoctoni, il *barza* che circonda l'edificio e il tetto a sbalzo provvisto di aperture necessarie a evacuare l'aria calda attraverso l'effetto "camino". A Kinshasa ancor'oggi sono visibili alcuni esempi introdotti dalle prime missioni coloniali.

La fondazione sopraelevata con pietra locale, una sorta di pilotis per evitare le infiltrazioni d'acqua e d'insetti e facilitare la ventilazione sotto l'edificio; il "barza" che diventa una vera e propria galleria coperta che permette di proteggere le facciate e avere uno spazio aperto ma coperto all'ombra, l'effetto "camino" e la ventilazione trasversale sono le prime espressioni dell'architettura tropicale. Purtroppo questi rari casi rimasti dell'epoca coloniale europea non sono mantenuti in condizioni decorose, però sono diventati nel corso della prima metà del XX secolo, attraverso il cemento e l'acciaio, ispirazione per edifici modernisti rispettosi dell'ambiente e in alcuni casi della cultura locale. Il tempo sembra essersi fermato per questi primi esemplari tropicali, ma restano come viva testimonianza di un'architettura appropriata.

Conviene ricordare che l'architettura tropicale, utilizzata per descrivere l'architettura modernista in Africa, ha cominciato a muovere i suoi primi passi nell'Africa coloniale britannica, in particolar modo nella Golf Coast, l'attuale Ghana, in Nigeria, in Sierra Leone e in Gambia alla fine della Seconda Guerra Mondiale e successivamente ha conosciuto uno sviluppo in altri Paesi del Continente. Rimando ai testi di Maxwell Fry e Jane Drew, *Village Housing in the Tropics with Special Reference to West Africa* (con H.L. Ford, Lund Humphries, Londra 1947) e *Tropical Architecture in the Dry and Humid Zones* (B.T. Batsford, Londra 1964), e al *Manual for Tropical housing and building*, part 1, *Climatic design* (O.H. Koenigsberger, T.G. Ingersoll, A. Mayhew, Addison-Wesley Longman Ltd, Londra 1974).

Nel 1992 viene pubblicato nella Repubblica del Zaire il primo lavoro completamente dedicato all'architettura tropicale nelle zone dell'Africa centrale, *L'Architecture Tropicale. Théorie et mise en pratique en Afrique tropicale humide* di Paul Dequeker e Corneille Kanene Mudimubadu. Nel primo paragrafo dell'introduzione viene posta la questione fondamentale per una corretta lettura degli edifici, ovvero si tratta di definire una grammatica architettonica appropriata al contesto: "Abbiamo cercato di definire una grammatica architettonica capace di unire la tecnologia del ventesimo secolo alle condizioni particolari della regione, ai materiali locali e alle tecniche costruttive disponibili, alla scala umana e ad un rigore climatico e geometrico".

Il libro di Dequeker e Kanene descrive e illustra in maniera esaustiva e integrale il processo costruttivo nell'Africa tropicale umida congolese: approccio climatico, il vento e la ventilazione, occultamento o protezione solare, protezione contro la trasmissione di calore e illuminazione naturale. Questo problema climatico, connesso con la composizione delle parti costitutive degli edifici, ha dato vita a una identità, identità che non deve dimenticare che "le forme di vita semplici sono le più vicine alla perfezione".

Orientare. La parola significa "indicare l'Est", e l'est deriva dal latino "Oriente", e indica la direzione da cui il sole sorge durante gli equinozi. La luce è nata all'est, in Oriente, e dunque l'orientamento è strettamente connesso con la posizione del sole fin dalle origini.

Nell'Africa Tropicale la questione dell'orientamento della casa è un fattore determinante per il comfort termico, e normalmente si cerca di privilegiare la disposizione dei differenti spazi della casa lungo l'asse est-ovest, e quindi con le facciate nord e sud meno esposte all'irraggiamento solare. Altro fattore importante nell'orientare l'edificio è la distanza dall'equatore, fattore questo determinante per conoscere l'inclinazione del sole durante la giornata.

I muri orientati a est e a ovest, che normalmente sono soleggiati il mattino e il pomeriggio rispettivamente, devono essere protetti e isolati in maniera tale che il calore non si trasmetta all'interno dell'edificio, compromettendo in tal modo le condizioni igrometriche.

Il tetto, che risulta esposto al sole durante il giorno, deve essere in grado di riflettere il calore e deve inoltre prevedere uno spazio adeguato tra copertura e soffitto in modo tale da poter essere ventilato.

Per il manto di copertura l'utilizzo di materiali a elevata inerzia, per esempio le tegole di fabbricazione locale, o scarsa capacità conduttriva, come l'alluminio corrugato sono da preferire per un'adeguata protezione zenitale.

Nei climi tropicali umidi conviene orientare gli edifici in modo tale da sfruttare i venti dominanti come risorsa naturale in grado di ventilare trasversalmente gli spazi interni aumentandone il comfort. Forma, dimensione e posizione delle aperture sono fattori determinanti da tenere in considerazione durante la fase di progettazione

I materiali da costruzione sono di norma locali, pietra, argilla e legno con l'aggiunta del cemento armato e non. La fondazione in pietra sorregge i muri in mattoni cotti coperti da capriate in legno protette da tegole.

L'apparato decorativo tropicale è costituito da quegli elementi architettonici tipici del linguaggio moderno adattati al contesto: la copertura a sbalzo per aumentare la protezione della facciata, le lamelle verticali o orizzontali (*brise-soleil*), le pareti perforate, la facciata ventilata, le cornici in rilievo a protezione delle aperture, le differenti prese d'aria e spesso l'uso di portici o *barza*. Questi elementi sono ripetuti in maniera ossessiva in una sorta di manierismo ragionato, razionale capace di legare armoniosamente le strategie di collocazione del progetto con il contesto esistente

Kinshasa

Il modernismo tropicale a scala urbana di una vera e propria città è legato al progetto di costruzione denominato "GRAND LEO", progetto pianificato in modo sistematico su base decennale. La raccolta di edifici dal linguaggio architettonico tropicale che è stato applicato nella costruzione e la composizione di differenti tipologie permettono di ricostruire il progetto urbano menzionato, e di offrire a un territorio un'architettura appropriata.

La città più popolosa, e capitale della Repubblica Democratica del Congo, da sola potrebbe permettere di costituire esaustivamente una grammatica architettonica. Serve da modello e permette quindi di poter leggere la tendenza "architettonica" del Paese. Sebbene oggi l'influenza dell'Africa dell'est appaia dominante si possono ancora ritrovare, negli edifici della città pianificata prima dell'indipendenza, delle caratteristiche comuni agli edifici esistenti nel resto del territorio nazionale. Kinshasa o Leopoldville è dunque il punto di riferimento, il vero e proprio campo di sperimentazione e applicazione del modernismo tropicale poi propagatosi nel tempo.

Nelle immagini raccolte sono messi in evidenza diversi elementi di questa grammatica per dimostrare che quest'architettura dimora ancora nel territorio della Repubblica, e ci fornisce un quadro storico di riferimento per costruire i progetti contemporanei.

Il tetto piatto viene spesso criticato come inadatto al clima tropicale. Dimenticando che il cemento è stato largamente impiegato dal modernismo tropicale, come portico, come copertura di terrazze e come lamelle in facciata, i così detti *brise-soleil* o *pare-soleil*, garantendo all'architettura tropicale un suo carattere. Non vanno dimenticati altri dispositivi tropicali come le cornici intorno le aperture, il numero ridotto di versanti del tetto per incanalare correttamente la ventilazione trasversale e una corretta scelta dei materiali. Per esempio nella scuola elementare Makelele viene privilegiata l'inclinazione della copertura più adatta all'evacuazione delle piogge, ovvero un solo versante che però viene aperto nella parte più elevata in modo tale da permettere la ventilazione del tetto e degli spazi interni. I muri di spina e il plinto vengono rivestiti di granito locale. Il corpo dell'edificio si trova in secondo piano, la cornice e lo sbalzo del tetto permettono di interrompere l'irraggiamento diretto e di creare all'interno una temperatura confortevole. Nell'accademia di Belle Arti si può notare l'uso delle pareti perforate tipiche dell'architettura tropicale, necessarie per garantire ventilazione e ombreggiamento nel medesimo tempo. Le aperture sono caratterizzate da lamelle in cemento verticali e da cornici a sbalzo e l'intero edificio si trova immerso nel verde, un'altra peculiarità dell'architettura tropicale che permetteva di non ostacolare il passaggio dei venti dominanti.

La scuola per infermieri recentemente costruita esprime tutta la necessità e la voglia di un rinascimento tropicale con la riscoperta del suo più tipico apparato decorativo. Una ritmica sequenza di lamelle in facciata e il largo uso di pareti perforate così come un corretto orientamento dell'edificio immerso nel verde permettono di classificare l'edificio nel solco di un modernismo tropicale attento a leggere e tradurre in architettura il contesto. Questa necessità di una grammatica architettonica è soprattutto un'ispirazione al progresso, non si tratta di passatismo, né tanto meno di nostalgia. La citazione di Ki-Zerbo, "ogni generazione ha delle piramidi da costruire" provoca in noi la sensazione che senza un adeguato studio del passato, sarà difficile raccogliere il testimone del modernismo tropicale. L'architettura tropicale merita estrema attenzione nel ricordarci l'importanza di conservare un patrimonio che esiste e vive in Congo.



médina: declinazioni del villaggio alla densità urbana

242

L'habitat populaire trace souvent une trame de pratiques sociales qui se superpose à la trame viaire et parcellaire et parfois la trouble et l'éclipse.

J.-F. TRIBILLON¹

Dakar, la città-guazzabuglio. [...] caotica. Trepidante. Imprevedibile, come quei pazzi cenciosi, irsuti e stralunati che s'incontrano, [...] è l'arte quotidiana di arrangiarsi [...] questo paese, dicono con vibrazioni commosse della voce, è una vetrina per la libertà d'espressione in un paese squattrinato.²

Così Boubacar Boris Diop³ descrive Dakar in uno dei suoi molti romanzi dedicati alla città, definita altre volte come *grande ville anarchique, ville immense et confuse, fourmilière aveugle*.

Dakar è in effetti una città complessa, caratterizzata da uno spazio urbano eterogeneo e articolato, costituito da aree strutturate e pianificate accanto ad aree irregolari e non pianificate, in cui coabitano "moderne" lottizzazioni, *parcelles assainies* e "villaggi urbani", abitazioni individuali e collettive, ovvero *la ville légale* opposta alla *ville réelle*. Lo sviluppo urbano è infatti avvenuto in parte per espansione edilizia a carattere spontaneo, in parte per progetti di architettura o parti di città, in parte per trasformazioni e adattamenti dell'esistente, producendo mosaici di risultati e frammentazione del tessuto alla quale corrisponde una certa eterogeneità sociale.

Il risultato è un paesaggio urbano che si comprende a partire dalle presenze, e dalle collisioni, tra sistemi insediativi esiti di politiche di pianificazione coloniale e insediamenti autoctoni fondati su regole di matrice socio-religiosa, per cui la città è costituita da un tessuto di espansione moderna, pianificato, che si "imbatte" in nuclei preesistenti, o comprende successivi insediamenti, in genere con una trama più densa, o comunque diversa. Attraverso questo processo, che avviene in assenza di un disegno urbanistico unitario, si è arrivati alla creazione di due "città" parallele o giuxtaposte: la città ben progettata dei coloni europei da un lato, e la città africana dall'altro. Quest'ultima si presenta come una sorta di trapianto dei vecchi villaggi (*déguerpissement*) che, sotto la spinta di forti pressioni demografiche, si stanno rapidamente modificando, soprattutto nelle modalità di occupazione e di trasformazione dello spazio, e trasformando in "villaggi dentro la città".

Dakar conosce tre grandi periodi di espansione urbana dal momento della costruzione della città coloniale alla "metropoli dell'Africa occidentale"⁴ contemporanea: il primo che si colloca agli inizi del XX secolo e il secondo successivo alla Seconda Guerra mondiale, ai quali sostanzialmente corrisponde uno sviluppo urbano di una città ancora dominata dall'"orizzontalità" di *maisons à étage(s)*, mentre il terzo corrisponde alla rapida trasformazione dello spazio già urbanizzato: in mancanza di spazio disponibile, il tessuto urbano si densifica, occupa i vuoti e produce una "verticalizzazione dell'habitat"⁵. All'interno di un territorio di figure eterogenee, si presenta ancora riconoscibile "una soluzione ibrida tra gli opposti poli del villaggio e della città"⁶: il quartiere della Médina⁷, prima estensione della città attuata nel 1915 con lo spostamento della popolazione autoctona dal Plateau (fig. 1) a seguito di un'epidemia di peste.

Tra le due zone venne inserita, a nord-ovest del Plateau, un'ampia area non costruita profonda circa 900 metri che doveva fungere da cordone sanitario, indicata chiaramente sulla mappa di Dakar del 1920. Rimarrà relativamente libera fino al 1957, fatta eccezione per alcune strutture pubbliche, quali l'ippodromo (*Champ de courses*) e lo stadio (fig. 2). Tutte le capanne in paglia del Plateau furono distrutte e alcune migliaia di africani, in particolare Bambara e Toucouleur, trasferiti coattivamente (*déguerpissements*) nel *village de segregation*⁸. In realtà non fu mai raggiunta la separazione assoluta tra popolazione di origine europea e africana, dal momento che alcuni dei villaggi dei Lébou⁹ rimasero, e sono presenti ancor oggi, nel Plateau. La separazione tra le due comunità venne spiegata, oltre che con motivi di natura sanitaria, come diversità di "habitudes de vie, niveaux d'éducation modern et différences de moeurs"¹⁰, rivelando così che il progetto moderno della città coloniale altro non era che una messa in scena dei valori, delle virtù e degli ideali propri alla società coloniale, ovvero europea.

Che sia formale o informale, intenzionale o effettivo, applicato improvvisamente a un villaggio indigeno o sviluppato gradualmente in un ambito con una fiorente tradizione urbanistica pre-coloniale, si tratta di segregazione residenziale, una componente chiave nella pianificazione urbana coloniale.¹¹

L'ordine urbano non era semplicemente funzionale alla conquista territoriale bensì era la concretizzazione spaziale dell'ideologia coloniale. E per i Francesi, in particolare, l'ordine urbano doveva rispecchiare l'ordine sociale. La dissociazione in due entità urbane – da un lato il Plateau e dall'altro la Médina – rispondeva all'idea di dissociare due società urbane, con valori propri e gerarchie da salvaguardare. Nel discorso dell'epoca, la divisione

spaziale avrebbe permesso alle due popolazioni, quella francese e quella africana, di vivere secondo i propri canoni in luoghi diversi.

Homi Bhabha¹² dedicherà un capitolo in una delle sue opere alla “differenza culturale e al nonsenso coloniale¹³.

Similarmente al primo masterplan del 1863 di Jean Marie Émile Pinet-Laprade, anche l'impianto della Médina era impostato sulla rigida griglia ortogonale¹⁴, schema che ha caratterizzato tanta parte dell'esperienza di colonizzazione (fig. 3). Attraverso l'imposizione di uno spazio geometrico e codificabile (fig. 4), uno spazio ideologico, sinonimo di controllo e di razionalizzazione ma anche dell'ideale di libertà e di equità, il colonialismo di fatto escludeva l'Africa dalla modernità, soprattutto da quella urbana, annullando il dinamismo e il carattere eterogeneo della città, reprimendo soluzioni spaziali e loro modi d'uso che gli africani utilizzavano per far fronte alla complessità della sua struttura materiale e sociale.

Come Dakar-Ville, Médina fu il frutto della giustapposizione di più quartieri, (Médina Ovest e Est, Guele-Tapée, Cité de Fas e Colobane), ciascuno con propri caratteri più o meno integrati tra di loro¹⁵, formatisi piuttosto rapidamente, tanto che nel 1945 i suoi nuovi quartieri principali già esistevano. Medina Ovest ed Est costituiscono il nucleo originario, entro il cui disegno a maglia trovarono collocazione parte dei villaggi dei Lébou che avevano lasciato il Plateau, alcuni dei quali ad oggi ancora esistenti (fig. 5). Gli altri quartieri, sorti spontaneamente ai margini o su spazi interstiziali non occupati, hanno un disegno meno regolare e con lotti di dimensioni maggiori, come Cité de Fas o Guele-Tapée. Una serie di attrezzature (scuola, dispensario, mercato) furono collocate sul margine orientale della strada per Ouakam, verso nord, dove si installarono anche attività europee. Mentre Médina cresceva, senza che l'amministrazione comunale riuscisse a mantenerne il controllo dal punto di vista dell'organizzazione spaziale, nel 1946 il piano di Hoyez previde la realizzazione di un nuovo quartiere, Grand Dakar, più eterogeneo, che darà l'avvio alle grandi trasformazioni urbane successive alla Seconda Guerra mondiale e alla costruzione della *Dakar moderne*. Le strategie di sviluppo coloniale non solo non riuscivano a controllare il disegno generale della città e delle nuove parti rigidamente pianificate, ma queste venivano continuamente adattate alle pratiche e agli usi dai “cittadini” africani. Entro la rigida maglia a scacchiera dell’insediamento della *ville de africaine*, gli abitanti attuarono una sorta di destrutturazione dall'interno dell'originario tessuto regolare, riorganizzando lo spazio domestico e pubblico, secondo i modi di vita che da secoli erano rimasti simili a quelli dei villaggi rurali (fig. 6).

Simbong [il quartiere della Médina, NdA] è il più vecchio dei quartieri di Dakar [...] al contrario delle altre bidonville della capitale, era una sacca tenacissima confiscata nel fianco dei bei quartieri del centro città [fig. 7]. [...] Simbong era una via di mezzo tra il quartiere popolare e il villaggio, ma era un villaggio in effervescenza perpetua, senza capanne e senza terre coltivate con le sue baracche irti d'antenne della televisione, i suoi negozietti di guardia all'angolo delle strade [...] Simbong era soprattutto un villaggio invisibile ad occhio nudo, una specie di mostro deformo, un luogo in cui tutto i cortili delle case erano delle strade e in cui tutte le strade cozzavano nelle impasse [fig. 8].¹⁶

L'esame di queste trasformazioni evidenzia due modi diversi di occupare lo spazio che il geografo Marc Vernière definisce *voluntarisme d'Etat* e *spontanéisme populaire*, due fenomeni che segnarono la costruzione di tutto lo spazio urbano a Dakar. Sfruttando queste condizioni gli abitanti di Médina riuscirono a “costruire” spazi che, come sottolinea Doreen Massey, “diventano” piuttosto che essere: le identità (sociali e dei luoghi) – costruite nella rivisitazione del vissuto e del passato – conducono alla costruzione del locale. L'organizzazione dell'abitazione è una declinazione dello schema di ripartizione socio-residenziale attuata negli antichi villaggi; ciò è particolarmente evidente nel passaggio dalla concessione al lotto, in cui si rivela la capacità di adattamento e innovazione.

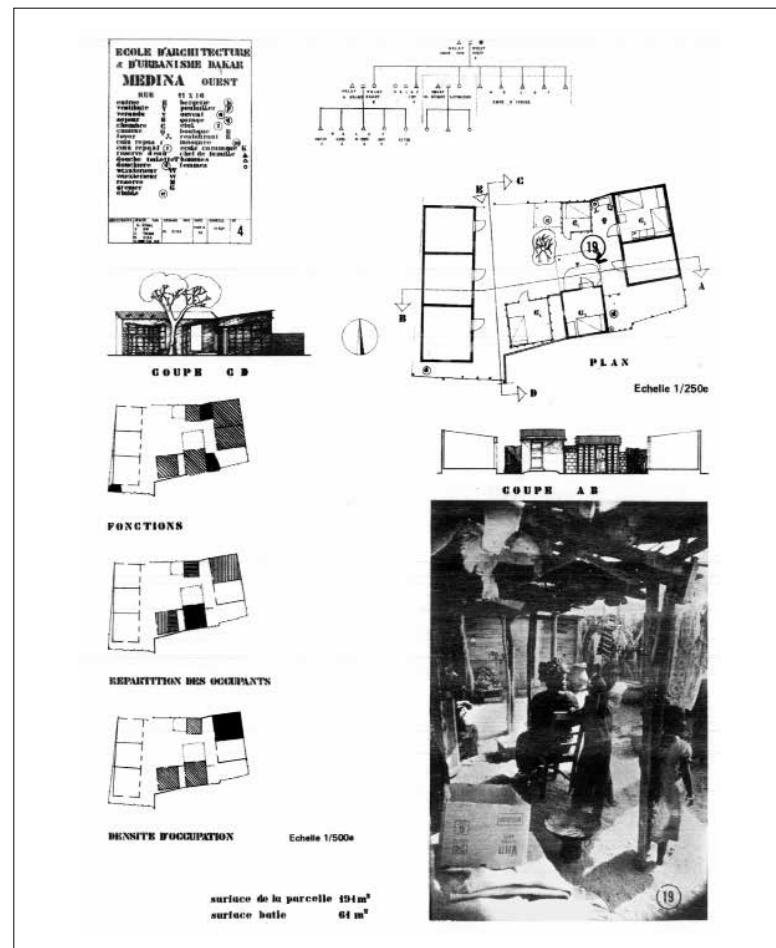
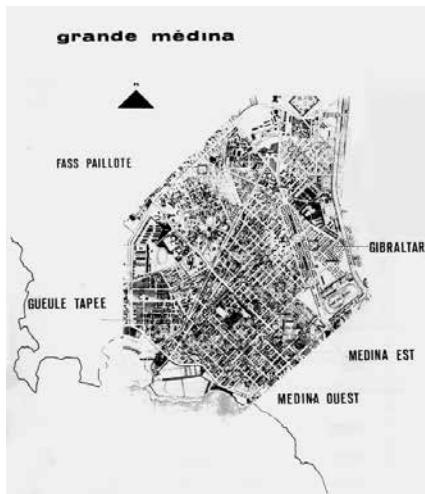
Per gli abitanti di Médina, la casa rappresenta una continuità definita tra tradizione e modernità: l'abitazione è progettata più come una successiva aggiunta di stanze giustapposte piuttosto che come una composizione pre-ordinata, organizzate attorno a uno spazio nel cortile (*keur* in lingua Wolof) con funzioni multiple: accoglienza degli ospiti, vita familiare, svolgimento di compiti domestici e di pratiche religiose (fig. 9). L'organizzazione spaziale del *carré* riflette ancora quella del *compound* tradizionale, per i cui volumi sono sì allineati a riprendere la forma geometrica del lotto, come la trama regolare della lottizzazione impone, ma collocati in modo da lasciare al centro del lotto lo spazio libero della corte a uso collettivo, e secondo relazioni



244



1. Cartolina postale raffigurante il villaggio di Médina, 1914.
2. Cartolina postale raffigurante l'ippodromo (*champ de courses*), 1920 ca.
3. Pianta di Dakar, 1925. In alto la maglia regolare dei *lotissements* del nuovo quartiere della Médina, entro i quali avviene la riorganizzazione dello spazio secondo modi e usi legati alla tradizione rurale dei villaggi.
4. Impianto à damier di Médina.



5. Planimetria della Mèdina con indicati i nuclei originari di Mèdina Ovest ed Est e le successive espansioni.
6. Cartolina postale raffigurante una strada della Médina, anni Cinquanta ca.
7. Cartolina postale con la Médina in primo piano e sullo sfondo gli edifici moderni del Plateau, 1960.
8. Cartolina postale con immagine abitazioni in legno (*baraque*) nel quartiere della Médina, anni Cinquanta ca.
9. Esempio di organizzazione del compound familiare a Mèdina Ovest.

246



interne che si stabiliscono sulla base di gruppi parentali o etnici poiché “[...] nella popolazione permanente, le strutture di parentela e l’etnia hanno svolto un ruolo considerevole”¹⁷.

La *concession urbain* può essere quindi letta come l’adattamento urbano della corte dei villaggi, mantenendone le caratteristiche principali, incluso quindi il ruolo distributivo della corte e la debole gerarchizzazione tra le parti della casa. La casa riflette una sorta di doppio comportamento, introverso nel cortile, estroverso verso la strada, ed è la facciata che espri me la qualità urbana. La sostituzione, avvenuta nel tempo, delle *baraque en bois* con costruzioni *en mur*, e la densificazione del tessuto, che ha portato all’occupazione di buona parte degli antichi lotti e alla costruzione in altezza, ha rafforzato il carattere urbano del quartiere, il cui spazio è organizzato dalla griglia delle strade e dagli incroci che si succedono a distanze più o meno regolari, rivelando “un paesaggio in continua trasformazione, ma sempre uguale a se stesso, costituito da case in costruzione, pile di mattoni a bordo strada, insegne pubblicitarie, minareti, palme, ripetitori del telefono”¹⁸. Un tessuto urbano privo di interruzioni, di spazi per la socializzazione e l’incontro che costituiscono i punti di riferimento che conferiscono identità alla città. Le uniche eccezioni nel tessuto edilizio sono segnali visivi quali una moschea, il mercato, un centro commerciale, una pompa di benzina.

La Médina, come del resto tutti gli altri *quartier indigène* realizzati dalla Francia nelle colonie d’*Outre-mer* viene pensata per accogliere solo residenze, secondo una gerarchizzazione dello spazio urbano che si esplicita in quartieri con funzioni specializzate (quartieri del commercio, amministrativi, residenziali). Come scrisse Raymond Gervais, “il vero spazio urbano in Francia era gerarchico (separazione quartiere ricco-quartiere proletario), controllabile, [a maglia quadrata, organizzato, sotto vigilanza]”¹⁹, un modello basato sul “plan quadrillé et un urbanisme de la ligne droite”²⁰ che rompeva con la concezione africana dello spazio multidimensionale e non specializzato.

In tale condizione di carenza dello spazio pubblico gli abitanti sono stati capaci di riorganizzarne l’uso, appropriandosi delle strade, facendole funzionare come elemento di integrazione spaziale e sociale anziché come elemento di separazione. Nella griglia monotonica delle strade i marciapiedi diventano estensione della corte domestica, luoghi per attività commerciali e artigianali, temporanee o durature; i *pénçs*, tradizionali luoghi di incontro e di riunione sotto un albero, sempre presenti nei villaggi, si rivelano, inaspettati, in un angolo della strada dominato da un grande albero (figg. 10-12).

L’appropriazione dello spazio della strada dipende da certe abitudini comportamentali. Lo spazio tradizionale è suscettibile di spiegare le basi della produzione dello spazio urbano. La strada diventa la prima piazza pubblica (“la Grande Place”) dopo l’area privata delle residenze.²¹

Spazi domestici e urbani che diventano *espace de contact*²², modificati e adattati per una maggiore appropriatezza di uso, fanno di Médina un esempio di declinazione del villaggio dentro la densità urbana.

Lo scritto è parte di un lavoro di ricerca intitolato *The African Way to the Architecture of Tomorrow* svolto sotto la responsabilità scientifica della prof.ssa Patrizia Montini Zimolo presso il Dipartimento di Culture del progetto, Università Iuav di Venezia nell’anno 2016-2017.

NOTE

¹ J.-F. TRIBILLON, *Tiers-habitat africain et politique*, in I. Deble, P. Hugon, *Vivre et survivre dans les villes africaines*, PUF, Paris 1982.

² B.B. DIOP, *Les traces de la meute*, L'Harmattan, Paris 1993, pp. 41-42.

³ Boubacar Boris Diop è considerato uno dei più importanti scrittori francofoni, autore di numerosi saggi, ma anche di molti altri romanzi, opere teatrali e sceneggiature. Professore di Letteratura e di filosofia, politicamente coinvolto, è stato consigliere del ministro della cultura in Senegal.

⁴ D. LESSAULT, C. IMBERT, *Mobilité résidentielle et dynamique récente du peuplement urbain à Dakar (Sénégal)*, "Cybergeo", 2013, <http://cybergeo.revues.org/>

⁵ *Ibid.*

⁶ R. FILIPPETTI, *Modernità ibride*, FrancoAngeli, Milano 2014, p. 211.

⁷ Il termine Médina (in lingua araba "città"), ripreso dagli antichi quartieri delle città dell'Africa del Nord, era utilizzato in molte colonie francesi per indicare i quartieri urbani destinati agli africani.

⁸ Médina fu la prima *cité indigène* a cui seguirono Kinshasa tra il 1910 e il 1920, Poto Poto a Brazzaville negli anni Venti, New Bell a Douala e Treichville a Abidjan negli anni Trenta.

⁹ La popolazione Lébou, arrivata nella "presqu'île du Cap-Vert" tra il XIV e il XV secolo, non è un gruppo etnico omogeneo, quanto piuttosto una comunità con una propria e marcata identità politica e sociale, frutto di una migrazione di piccoli gruppi arrivati dall'Africa Orientale, attraverso il nord del continente, all'Africa Occidentale. Stabilitisi lungo la costa del Senegal, da St. Louis fino alla regione di Mbour sulla Petite-Côte e più densamente sulla penisola di Capo Verde, su cui si estende Dakar e la zona di Rufisque, fondarono, con modalità insediative simili, numerosi villaggi dediti alla pesca e alla orticoltura.

¹⁰ A. SINOU, *Comptoirs et villes coloniales du Sénégal*, Karthala, Paris 1993, pp. 193-194.

¹¹ L. BIGON, *A History of Urban Planning in Two West African Colonial Capitals: Residential Segregation in British Lagos and French Dakar (1850-1930)*, Edwin Mellen Press, Lewiston - New York 2009, pp. 20-22.

¹² Studioso di arte e letteratura, direttore del Centro studi umanistici dell'Università di Harvard, è uno dei principali teorici del postcolonialismo. Sviluppando il lavoro dei pensatori psicoanalitici e post-strutturalisti, Bhabha è diventato una voce profondamente originale nello studio delle culture coloniali, postcoloniali e globalizzate. Le idee e i termini influenti esplorati nei suoi saggi – come *ambivalence*, *mimicry*, *hybridity* – sono centrali alla teoria critica postcoloniale.

¹³ H.K. BHABHA, *The Location of Culture*, Routledge, London 1994.

¹⁴ Il modello era generalmente la Parigi di Haussmann. La griglia costituiva il modulo base, spesso intersecato da piazze e strade diagonali che rimandavano a punti focali della composizione urbana, quali chiese, giardini ed edifici pubblici, segni della nuova monumentalità, allo scopo di rendere visibile il potere costruendo teatri della memoria coloniale.

¹⁵ A. SECK, *Paysage urbain, "Planification, habitat, information"*, 78, 1974.

¹⁶ B.D. BOUBACAR, *Les traces de la meute*, L'Harmattan, Paris 1993.

¹⁷ P. MERCIER, L. MASSE, A. HAUSER, *L'agglomération dakaroise. Quelques aspects sociologiques et démographiques*, "Etudes sénégaloises", 5, 39, 1954.

¹⁸ R. FILIPPETTI, *Modernità ibride*, FrancoAngeli, Milano 2014, p. 207.

¹⁹ R. GERVAS, *Espace réel, espace mental : la contradiction spatiale dans la ville coloniale, "Histoire des villes et des sociétés urbaines. Villes coloniales, Cahier Afrique Noire"*, 6, 1982.

²⁰ C. COQUERY-VIDROVITCH, *Processus d'urbanisation en Afrique*. L'Harmattan, Paris 1988.

²¹ M. CORALLI, *Espace public et urbanité*, Harmattan, Paris 2001, p. 72.

²² E. CHOAY, *Six thèses en guise de contribution à une réflexion sur les échelles d'aménagement et le destin des villes*, in A. BERQUE, *La Maîtrise de la ville, urbanité française, urbanité nippone*, EHESS, Paris 1994, p. 221.

nuovo panorama von notarbartolo

**tesi di laurea magistrale
in architettura e culture
del progetto**

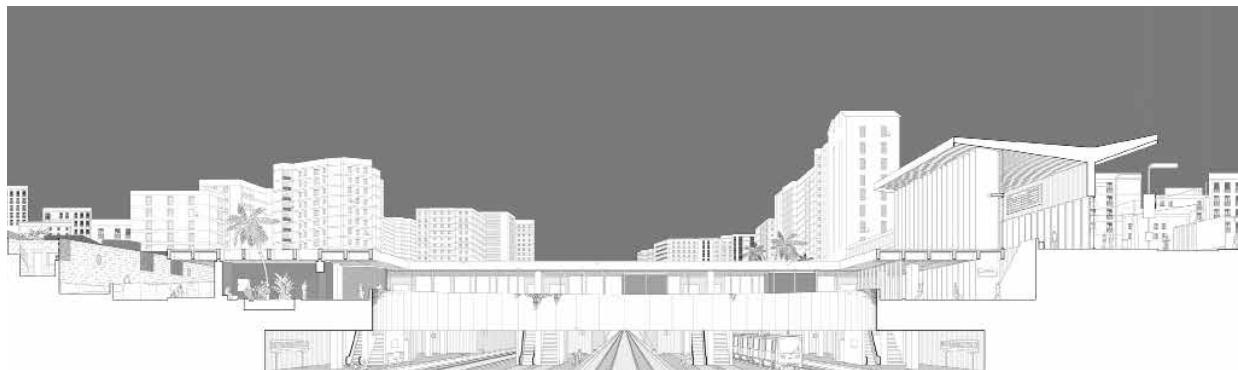
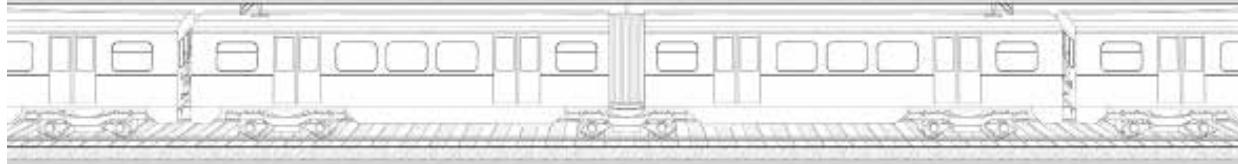
università iuav di venezia
a.a. 2017-2018

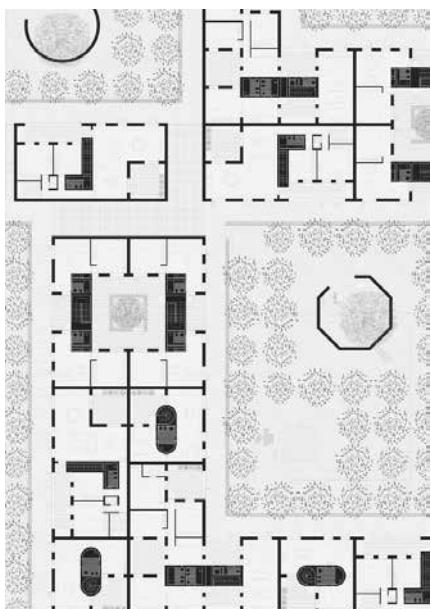
laureati:
gianluca bernardi, davide ceccanello,
leonardo peressa

relatore:
valerio paolo mosco

Durante il viaggio che Schinkel intraprende in Italia nel 1804, annota, racconta al lettore e disegna ciò che vede. Di questa sua esperienza, poi raccolta in un *carnet* di viaggio, è interessante sottolinearne due aspetti. Il primo aspetto è la grande attenzione e i molti pensieri, scritti e disegnati, che compie intorno al paesaggio siciliano. Di sicuro questo suo particolare interesse è da imputare anche al semplice fatto che, in pieno Romanticismo, erano proprio le vedute e i paesaggi i soggetti che andavano maggiormente incontro al gusto dell'epoca. In ogni caso non si può certamente liquidare questa sua grande attenzione a questo aspetto come un semplice allinearsi alle mode del tempo, c'è qualcosa in più. Il giovane Schinkel si rende conto, come scrive nelle righe che hanno come soggetto proprio Palermo, che non è tanto la natura immensa, assoluta e incontaminata ad essere la cifra caratterizzante del paesaggio siciliano, quanto piuttosto il *paesaggio culturale* reso artificiale e modificato dall'uomo, attraverso i segni dell'agricoltura e dell'architettura. È un paesaggio tutt'altro che spontaneo, è esattamente l'opposto della spontaneità. È il risultato di migliaia di anni di culture, commistioni e adattamento. La natura artificiale che si stende sotto gli occhi di Schinkel, quando realizza il suo panorama, è il risultato di queste modificazioni e stratificazioni. Della Conca d'Oro oggi non rimane quasi nulla, se non alcuni agrumeti tra i quali quello di Maredolce-La Favara, e un centro commerciale appena a fianco al quartiere ZEN, sorto proprio sul sedime di un antico mandarineto e che porta comicamente il nome di "Centro Commerciale Conca D'Oro".

248



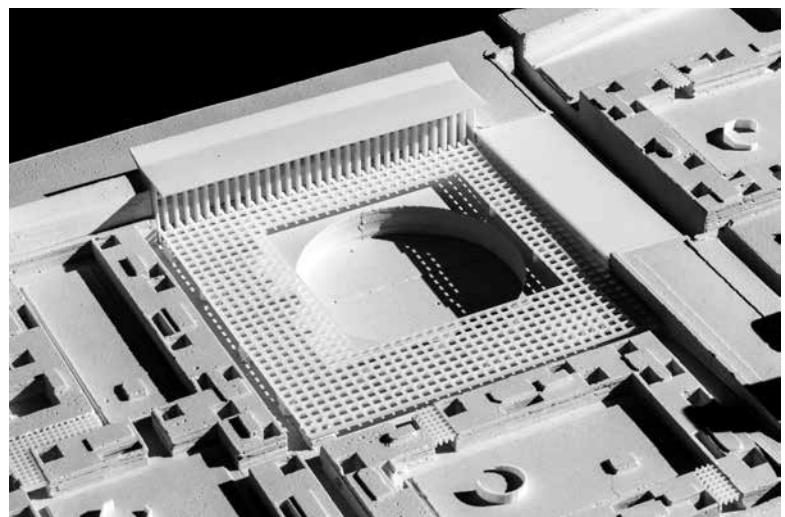
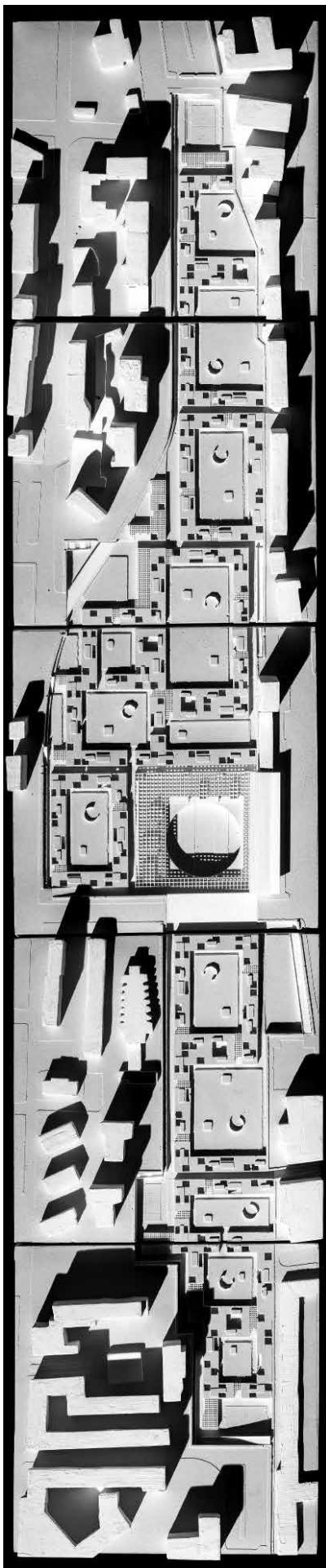


Schinkel oltre che pittore e vedutista era però anche architetto, infatti l'altro aspetto da sottolineare è quello più prettamente legato alle architetture che egli vede e rappresenta. Bisogna qui mettere subito in luce l'elemento fondamentale di tutta la sua produzione siciliana. In tutte le sue vedute l'architettura non è mai unica protagonista del disegno, bensì lo è la tensione creata tra il luogo, la natura e l'oggetto architettonico, composto da forme precise, regolari e spontanee. Spontanea perché ovviamente Schinkel ritrae i templi di Agrigento e i grandi edifici pubblici delle città siciliane, ma è decisamente più interessato all'architettura vernacolare e popolare. È questa la grande protagonista dei suoi disegni ed è da questa che rimane più affascinato. Spontanea ma allo stesso tempo dignitosa e solenne, tanto da meritare più spazio nei suoi disegni rispetto ad altri soggetti considerati più canonici. Su questi due temi si articola la tesi e sulla loro declinazione si fonda il progetto architettonico.

L'intero piano, un nuovo tessuto, composto da housing e servizi, è situato appena al di fuori del centro storico di Palermo, l'area di progetto è quella del vallo ferroviario di Notarbartolo, che al momento taglia in due una porzione di città creando un salto di quota di dieci metri dal piano strada. La prima intuizione da cui parte il progetto, al contrario di quanto preventivato da RFI (esiste infatti un piano di massima per quest'area, che prevede l'interramento di tutto il vallo), è di non negare il dislivello attuale, ma utilizzare questa occasione per pensare a un nuovo pezzo di città al di sotto di essa.

249





Il progetto infatti parte proprio da questo dislivello che permette di interrare la linea ferroviaria per i primi cinque metri e proporre, nel rimanente spazio, un nuovo tessuto. Questo è costituito da case a patio di quattro metrature diverse, tutte di un piano e con terrazza, la cui combinazione tipologica va a generare delle macro corti, vero cuore del progetto, destinate ad agrumeto. Il modulo regolatore, un quadrato di cinque metri per lato, deriva dai principi di coltivazione degli agrumi: la distanza di cinque metri tra un albero e l'altro è infatti la misura che permette alla pianta di crescere al meglio. I giardini sono quindi elemento primo del disegno del luogo e provengono direttamente dall'archeologia della città. Questi infatti nella loro ripetizione formavano il paesaggio della Conca d'Oro raccontata da Schinkel e Goethe, il segno primario che ha materialmente disegnato la piana palermitana.

Come già detto l'intero progetto si trova a una quota inferiore rispetto a quella della città. Da essa si può accedere al livello di imposta delle abitazioni, cinque metri più in basso, tramite scale e rampe posizionate lungo il perimetro. Da questa zona di bordo inferiore, totalmente pubblica, si può accedere ai campi da gioco comuni, alla stazione e ad alcuni volumi destinati ad attività commerciali. Tutti gli accessi e la circolazione interna al progetto sono solo ed esclusivamente pedonali. Da questa zona esterna si può accedere alle corti interne e ai giardini passando attraverso delle pergole che schermano la luce del sole e al di sotto delle quali vi sono i cancelli d'ingresso che introducono alla seconda zona del progetto, le corti destinate ad agrumeto e le abitazioni. Gli agrumeti, la cui distanza di piantumazione è il modulo dell'intero progetto, si sviluppano tutti con la stessa struttura: gli alberi da frutto sono contenuti in una vasca di terreno di varie dimensioni delimitata da un cordolo di cemento armato sagomato a seduta con schienale rivestito di maioliche. Su queste grandi vasche di verde affacciano tutte le abitazioni; esse sono di quattro tipologie differenti la cui struttura è formata da un telaio in calcestruzzo e muratura in blocchi di tufo. Fulcro di ogni nucleo abitativo sono i vani servizi, in calcestruzzo armato pigmentato con differenti colorazioni a seconda delle tipologie. Contenute nei vani servizi vi sono anche le scale che portano alle terrazze protette dai prolungamenti dei setti del blocco in cemento sottostante, che fuoriescono dalla quota dei tetti con forme plastiche.

Vero e proprio centro dell'intero impianto è la stazione di Notarbartolo. Secondo snodo ferroviario civile della città viene ripensato in due parti: la prima il rifacimento e riutilizzo del vecchio volume della stazione e l'accesso ai binari che viene interamente ripensato. In questa seconda zona infatti si sistemanon gran parte delle funzioni primarie e accessorie dello snodo come gli esercizi commerciali, i servizi igienici, le biglietterie e gli accessi ai binari. Questa zona si sistema allo stesso piano d'imposta del nuovo sistema urbano, cioè a meno di cinque metri rispetto al piano di campagna della vecchia stazione. Questa zona è protetta da una copertura a cassettoni in calcestruzzo che fa filtrare la luce nelle aree pubbliche e viene tamponato in corrispondenza dei volumi. L'intero spazio della stazione è perciò una piazza coperta sotto la quale trovano posto diverse funzioni ma dove a prevalere è appunto la libertà di circolazione. Al centro di questa grande griglia si posiziona un grande ballatoio circolare dal quale è possibile osservare il piano del ferro dei treni e permette l'aerazione e l'illuminazione di questo. La vecchia stazione come detto riveste il ruolo di snodo tra le diverse quote tramite le risalite e segnala la presenza della stazione stessa alla quota della città.

typology collage

tesi di laurea

politecnico di milano
a.a. 2017-2018

laureati:
stefano casula, sofia dalmasso, emilio ellena

relatori:
angelo lunati, giancarlo floridi



Schema urbano dell'area dell'ex scalo Sempione e delle ex linee ferroviarie dismesse.

La tesi di Laurea magistrale, svolta presso il Politecnico di Milano sotto la supervisione degli architetti Angelo Lunati e Giancarlo Floridi, si pone come obiettivo lo studio della città e del suo tessuto tenendo in considerazione la stratificazione delle trasformazioni urbane e la loro sovrapposizione.

Il titolo della tesi rappresenta la volontà di combinare differenti tipologie come in un "collage", suggerendo di pensare la città come a un palinsesto in cui le parti che la compongono vengono assimilate attraverso un processo di sedimentazione nel tempo. Le aree residenziali della città sono quelle che maggiormente hanno relazione con la struttura urbana e con la sua forma in quanto costituiscono circa il 90% del tessuto urbano. Questo permette di leggere nella sua struttura la ripetizione di un pattern, conducendo l'attenzione all'aspetto ordinario della città e a quelle sottili differenze che in questa ripetizione evidenziano l'espressione della vita quotidiana. Questa dimensione domestica viene in un certo modo confrontata con l'idea di densità, concentrazione e con la scala metropolitana che l'edificio assume nel suo ruolo più urbano.

Pensando alla struttura dell'isolato possiamo identificare due tipi che, nel corso della storia, hanno contribuito allo sviluppo urbano e all'espansione della città: l'isolato compatto e l'isolato aperto composto da edifici autonomi. L'area scelta come caso studio a Milano rappresenta una porzione della città in cui due tipi si confrontano: da un lato la città compatta del modello ottocentesco del piano Beruto e, dall'altro, l'idea dell'isolato aperto ereditata dal movimento moderno e saggiamente reinterpretata a Milano durante la ricostruzione postbellica. L'area a nord-ovest di Milano, tra corso Sempione e l'asse di porta Vercellina, è stata segnata dalla presenza dello scalo ferroviario e dai suoi tracciati costruiti intorno al 1880 e poi abbandonati intorno al 1920 a seguito della riorganizzazione del sistema ferroviario milanese. L'intera area dello scalo dismesso divenne oggetto di numerosi progetti di urbanizzazione a partire dai primi decenni del ventesimo secolo.

Lo schema urbano riconosce il vuoto triangolare definito di Pagano all'interno di un più ampio sistema di spazi aperti di cui fanno parte il percorso continuo delle linee ferroviarie dismesse e l'ex Scalo Sempione. Il percorso originale del treno è stato parzialmente consolidato, in maniera disomogenea, in diversi momenti della storia della città producendo una sequenza di spazi aperti che hanno, oggi, la capacità di tenere insieme i frammenti della pianificazione. Prendendo questa continuità come elemento chiave, il progetto concentra la massa dell'edificio verso il lato ovest dell'isolato, producendo un vuoto che si rapporta con il sistema urbano.

L'edificio adotta uno schema compatto in relazione con la scala dell'isolato producendo un grande cortile triangolare, che ospita un giardino interno.

Il blocco della corte triangolare è stato concepito come un insieme di stanze urbane articolate e connesse tra di loro ed è caratterizzato da tre bracci che provano a reagire al suo contesto immediato avendo ognuno una profondità diversa. Il primo, più pubblico, affaccia sul grande vuoto minerale e lavora in relazione ad esso ospitando funzioni aperte alla città. All'interno degli altri due bracci si articolano invece diverse tipologie residenziali. In particolare, il braccio che affaccia sul parco reagisce tipologicamente ad esso ospitando appartamenti disposti su due piani con la zona giorno a doppia altezza rivolta verso il parco. Il braccio meridionale, invece, ha una profondità minore e ospita diverse tipologie di residenziali che affacciano da un lato sullo spazio urbano e, dall'altro, sul cortile interno. La soluzione ad angolo lavora con la forma dell'isolato e assorbendo la congiunzione dei due bracci residenziali. L'ingresso sulla testata, l'unico residenziale rivolto verso l'esterno, si sviluppa in una distribuzione generosa che serve due grandi tipologie d'angolo sui 5 piani, articolate spazialmente in una sequenza di stanze. Lo spazio della corte, rialzata, cerca di essere uno spazio di transizione: gli ingressi alla distribuzione residenziale, sia della corte che della torre, sono collocati internamente al blocco così da offrire uno spazio intermedio tra il pubblico e l'individuale. La corte è anche caratterizzata dalle stanze degli alloggi che sporgono creando una vibrazione nella sua facciata interna, trasmettendo la dimensione intima e individuale all'interno dello spazio collettivo.

La torre, invece, pensata come innesto tipologico, consente da un lato di reagire alla scala del parco e del sistema di vuoti e dall'altro di ottenere densità ospitando un'ampia varietà di tipologie residenziali. Nella torre la dimensione individuale cerca rifugio nel volume dell'edificio con delle logge che offrono la possibilità di godere di uno spazio aperto e protetto.

La volontà del progetto, di porsi come elemento cardine tra i due impianti tipologici che qui caratterizzano la città, vuole essere ulteriormente enfatizzata dalla scelta dei materiali. Da un lato, la costruzione tettonica con blocchi in calcestruzzo prefabbricato che allude alla città "di pietra", la città ottocentesca; mentre il rivestimento in *clinker* verde dell'interno della corte cerca una risonanza nei molti edifici che hanno caratterizzato la ricostruzione postbellica Milanese.

Pianta del piano terra.
Fotografia del modello sullo spazio minerale
visto dal parco.



252



silvia cattiodoro

il fondamento effimero

**seminario residenziale
di allestimento urbano
e architettura effimera
tonezza del cimone,
25-31 agosto 2018**

direttore: silvia cattiodoro

tutors: stefano rossetto, francesco tornar

studenti partecipanti:

daniela cisotto (politecnico di milano),
floriana imperiale (politecnico di torino),
francesca melato (università iuav di venezia),
elena paccagnella (università iuav di venezia),
celeste polito (politecnico di milano),
silvia poppi (politecnico di milano),
alessandra savio (università iuav di venezia),
eleonora ripa (accademia di belle arti
santa giulia, brescia), luca vestuti (università
iuav di venezia)

www.ilfondamentoeffimero.com
info@ilfondamentoeffimero.com

La città di Sofronia si compone di due mezze città. In una c'è il grande ottovolante dalle ripide gobbe, la giostra con la raggiera di catene, la ruota delle gabbie girevoli, il pozzo della morte con i motociclisti a testa in giù, la cupola del circo con il grappolo dei trapezi che pende in mezzo. L'altra mezza città è di pietra e marmo e cemento, con la banca, gli opifici, i palazzi, il mattatoio, la scuola e tutto il resto. Una delle mezze città è fissa, l'altra è provvisoria e quanto il tempo della sua sosta è finito la schiodano, la smontano e la portano via, per trapiantarla nei terreni vaghi di un'altra mezza città...

I. CALVINO, *Le città invisibili*

Luoghi turistici e abbandono. Nuove dinamiche

I luoghi turistici spesso subiscono un destino che li vede stagionalmente abbandonati, cosicché la loro immagine si modifica drasticamente nel corso dell'anno, generando vuoti che necessitano di un'identità anziché rimanere in attesa della massa festosa di passaggio.

Partendo da questo presupposto, il gruppo di ricerca indipendente *Il Fondamento Effimero* con il patrocinio del Comune di Tonezza del Cimone (VI) e dell'Accademia di Belle Arti Santa Giulia di Brescia e la partnership del Corso di Laurea in Disegno Industriale e Multimedia (CV Interior Design) dell'Università Iuav di Venezia, ha realizzato lo scorso agosto il "Seminario residenziale di allestimento urbano e architettura effimera. Metodi e strategie della ri-generazione urbana". Lo scopo della ricerca era mettere a punto una strategia per la rigenerazione di aree turistiche in dismissione attuata attraverso l'interazione dell'architettura effimera e dell'azione culturale.

Tonezza, località dell'alto vicentino legata al boom turistico degli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso e alla memoria della Grande Guerra, è sembrata un luogo paradigmatico dove tentare una riflessione in tal senso. La piccola comunità di 500 residenti che quadruplicano ogni agosto, aveva le caratteristiche per diventare un laboratorio dove sperimentare cosa l'architettura effimera – in quella modalità riconducibile a manifestazioni e festival – può dare al territorio e alla collettività. La riflessione doveva andare oltre all'esercizio della memoria con il quale si continua a guardare al passato, diventando un'occasione per rivolgere uno sguardo "attivatore" al futuro della montagna, territorio le cui fragilità, se elaborate con metodo, possono trasformarsi in punti di forza.

Mirando a coniugare le esigenze dei residenti a quelle turistiche, pochi e specifici interventi bastavano a riprogettare i principali spazi urbani: in particolare, la trasformazione, soprattutto percettiva, dei luoghi di passaggio in spazi di aggregazione, diventava fondamentale nell'attivazione delle potenzialità culturali (spettacoli, letture teatrali ecc.) e, di conseguenza, in un possibile futuro riuso degli spazi pubblici e privati con funzioni sociali completamente nuove.

Metodo di lavoro

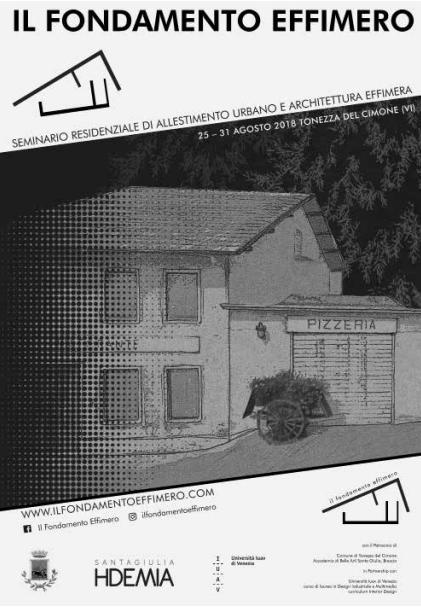
Il seminario prevedeva un gruppo di docenti, tutors e studenti differenti per età e formazione (provenienti da corsi di laurea in Architettura, Design e Scenografia), in residenza per una settimana.

L'opportunità di confrontarsi al di fuori dei luoghi deputati alla didattica e in un lasso di tempo breve ma molto intenso, ha permesso di simulare alcune dinamiche tipiche dell'esperienza professionale: ciascuno dei partecipanti aveva incarichi progettuali specifici in relazione alla propria formazione, che venivano convogliati in piccoli gruppi di confronto e infine unificati nei *briefing* quotidiani. La sede di lavoro, battezzata SET (Spazio Effimero Tonezza), era concepita in modo da favorire l'esperienza immersiva nella realtà locale: un ufficio immobiliare abbandonato da una decina d'anni, parzialmente riorganizzato nella distribuzione interna, è sembrato adeguato per la sua posizione nel cuore dell'area studio, che ne ha fatto in brevissimo tempo un luogo di scambio con abitanti e turisti incuriositi dall'insusuale vitalità intorno a uno spazio abitualmente chiuso; inoltre, la peculiarità architettonica di essere vetrato su tre lati, permetteva di vedere i lavori che progredivano all'interno durante il giorno e indicava, anche da lontano, il centro dell'abitato grazie alle luci accese di notte.

La rinnovata operatività di questo spazio può considerarsi la prima delle azioni pratiche attuate dal gruppo, che ha permesso ai tonezzani di riassaporare i tempi in cui il paese era vitale anche nelle attività non strettamente legate al turismo; inoltre, rispetto ad altre porzioni della stessa strada, chiunque poteva rendersi conto della differenza nel passeggiare dove le vetrine corrispondono ad attività vere e non a negozi ormai chiusi e abbandonati.

Una giornata di studi sulla rigenerazione

Il momento del lavoro più strettamente didattico è stata la giornata di studi aperta al pubblico, che ha visto le riflessioni di un folto gruppo di docenti invitati in merito a casi di rigenerazione virtuosa attraverso l'uso dell'effimero. Un'introduzione storica fatta dai professori Luciano Morbiato e Tommaso Cevese ha legato Tonezza, oltre che ai noti drammi della Prima Guerra mondiale, anche allo scrittore vicentino Antonio Fogazzaro che nel paese montano ha ambientato uno dei suoi romanzi più noti, *Piccolo mondo moderno* (1901). La giornata di studi è entrata nel vivo con l'intervento di



254

Massimiliano Ciamaichella, professore di Rappresentazione all'Università Iuav di Venezia che ha parlato di come l'immagine costruita ad arte di un luogo abbandonato e la sua narrazione tramite uno *storytelling* preciso permettano di iniziarne una riqualificazione, attraverso *battage* pubblicitari, fino a trovarne nuove funzioni. Uno dei casi esempio era Mutonia, sede di un gruppo internazionale di artisti che hanno costruito nei dintorni di Sant'Arcangelo di Romagna uno spazio dove risiedere, esporre e rigenerare l'argine del fiume in un'immersione totale nell'etica del recupero.

Stefania Catinella, ricercatrice presso l'Iuav sui temi della riqualificazione, ha invece chiarito la differenza tra due parole spesso erroneamente considerate sinonimi: riqualificazione e rigenerazione.

Se la prima tende a spostare l'attenzione su operazioni di pulizia, riordino e/o ricostruzione che modificano lo spazio fisico e l'ambiente, nella seconda i contenuti e le azioni antropiche diventano centrali, anche in aree non necessariamente soggette a un vero e proprio degrado.

All'affascinante *focus* sulla teatralità dei primi musei immersivi di inizio Ottocento presentato dal prof. Franco Forzani Borroni hanno fatto seguito le relazioni del prof. Daniele Papi (Politecnico di Milano) sulle leggi alla base dell'*hic et nunc* come fenomeno in grado di trasformare la percezione di un luogo ma anche di generare *fake places*, e del prof. Massimo Tantardini (Accademia di Belle Arti Santa Giulia, Brescia) sulla comunicazione come atto performativo di modifica urbana. Infine, i partecipanti hanno dato vita a un dibattito da cui è emerso un panorama di riferimento esteso, ma poco indagato in forma accademica, talvolta più appannaggio degli artisti visivi che degli architetti, spesso inteso come semplice *maquillage* piuttosto che riuso o ripensamento dello spazio. Al centro del ragionamento, la necessità di intervenire in un tessuto fragile architettonicamente e socialmente occupandosi dei cosiddetti luoghi interstiziiali, presenti e funzionali alla collettività ma spesso nascosti o dimenticati.

Occhio persiano e luoghi-fisarmonica

Agli studenti sono stati proposti dapprima piccoli esercizi di analisi grafica *en-plein-air* per sviluppare quello che Montesquieu ha chiamato l'occhio persiano, ossia la particolare capacità di mettere a fuoco in modo più diretto e rapido, rispetto a coloro che lo conoscono, le contraddizioni di un luogo in cui non si abita o che non si frequenta, proprio come fanno i due protagonisti del romanzo *Le lettere persiane* analizzando i modi e gli usi parigini, spesso per loro inspiegabili.

Un ulteriore strumento di analisi è stata l'intervista che intendeva mettere in relazione rapida e non mediata il gruppo con residenti e turisti, nella raccolta di informazioni, esigenze e *desiderata*, rilevando talvolta anche marcate contraddizioni.

L'esercizio progettuale vero e proprio si concentrava sull'area del centro, l'antica Contrada Chiesa, distesa lungo il crinale di via Roma. Considerando la strada come la spina dorsale della contrada, l'uso e le opportunità hanno generato nel tempo un sistema di piazze-belvedere a est, affacciate sul dirimpettaio altopiano di Asiago e aggettanti sul precipizio della val d'Astico e una serie di sentieri e scalette a ovest che risalivano dai campi sportivi, luogo dove un tempo c'erano gli orti delle famiglie.

Dal momento che Tonezza è sede di campi estivi per le giovanili di molte squadre, tali sentieri sono utilizzati soprattutto dai giovani, ma anche da coloro che usano i nuovi parcheggi lì ubicati quando il centro è vietato al traffico, come nelle sere di alta stagione.

Questi due interessanti sistemi non sono mai entrati in sinergia lasciando aperti molti punti interrogativi, dalla fruibilità delle risalite alla sera – dal momento che manca quasi completamente l'illuminazione – all'utilizzo di edifici tagliati fuori dal percorso principale: senza arrivare a intervenire sullo splendido liberty della fogazzariana Villa Roi, ridotta a rudere dall'incuria privata, sembrava almeno necessario ricollegare al centro con un percorso privilegiato la biblioteca, il teatro e il museo della Grande Guerra. Il progetto, inoltre, si interroga criticamente sull'attuale scelta di usare gli spazi attigui all'area sportiva per la maggior parte delle manifestazioni, anziché trovare il modo di incentivare il viale centrale, portando un maggiore sviluppo economico delle attività già presenti e un ulteriore stimolo per i numerosi spazi commerciali vuoti. Ci si è resi conto, infatti, che Tonezza ha un afflusso turistico che andrebbe meglio veicolato dandole un'identità distinta nel panorama delle località con cui si confronta, ricompattando il centro, accettando che l'espansione auspicata nei piani particolareggiati risalenti

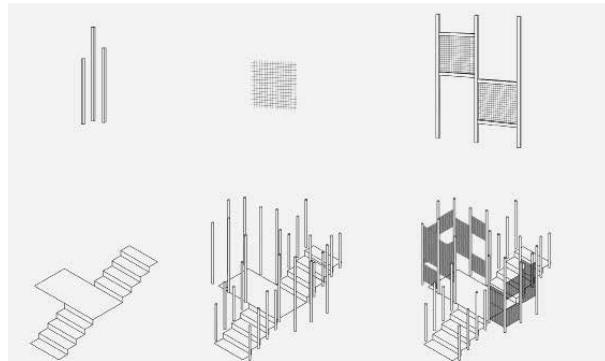
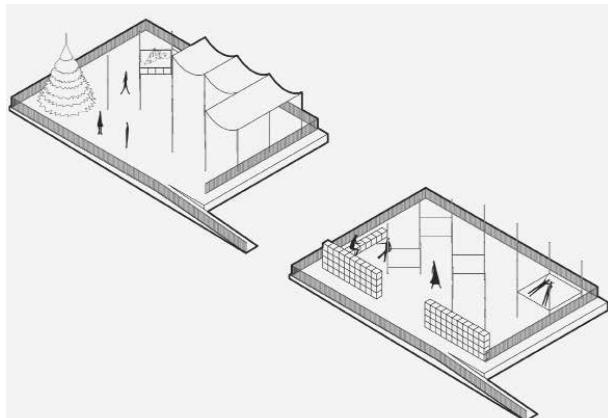
La locandina del Seminario residenziale di allestimento urbano e architettura effimera.

Progetto di riattivazione delle piazze-belvedere con strutture leggere (aree relax, panorama e mercato a km zero).
Progetto per le scale dell'arte.

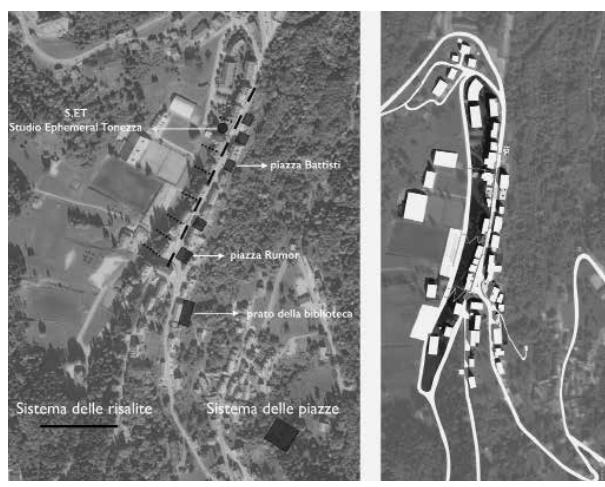
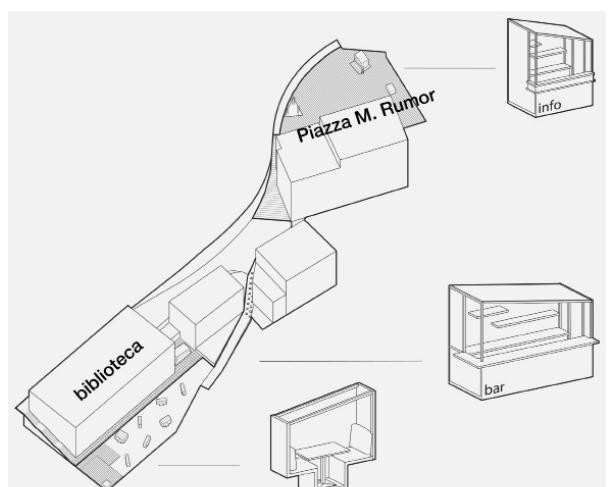
Progetto per la riconnessione della biblioteca e per la valorizzazione di piazza Rumor.

Analisi e strategia progettuale nel masterplan per Contrada Chiesa.

Studio di locandina per il Festival Tonezza 2.0.



255





a 35 anni fa non sia più attuale e vada verificata alla luce di una domanda mutata. Un'altra peculiarità da valorizzare è la scuola alberghiera, presente con oltre 200 studenti in residenza, che attualmente collabora poco con il paese di cui potrebbe, invece, essere il fiore all'occhiello. Per questo motivo si è ipotizzato un Festival contenitore che unisca cultura, gastronomia e prodotti locali, chiamato "Tonezza 2.0", facendo riferimento a una sorta di rinascimento turistico, entro cui veicolare le proposte culturali supportate da piccoli interventi architettonici temporanei, reversibili, riposizionabili e/o riassemblabili a seconda delle esigenze, con un impatto ambientale minimo e un budget sostenibile.

È stato predisposto un *leitmotiv* cromatico desunto dalla palette studiata a partire dai colori dell'altopiano, chiamato *Fil Bleu*. La sua introduzione nei dettagli dell'arredo urbano, come per esempio nei corrimani delle risalite (chiaro omaggio alla lezione di Franco Albini), ha contribuito a connettere spazi che da luoghi in attesa di un ruolo dovrebbero assumere la dignità di luoghi d'aggregazione. Li avevamo identificati come luoghi-fisarmonica che tendono a dilatare e contrarre il loro uso, la loro importanza e di conseguenza lo spazio a seconda della presenza turistica. È il caso del prato della biblioteca, sul retro del teatro, facilmente allestibile con un piccolo palco in legno per letture/spettacoli serali e con strutture coperte integrate tavolino-seduta in grado di formare una zona lettura all'aperto o con un angolo bar che permetterebbe di utilizzare quest'area anche quando la biblioteca è chiusa. Con lo stesso intento l'antica piazza del paese – profondamente modificata nel 1961 con l'abbattimento delle scuole e del municipio per rettificare il raccordo alla nuova provinciale – oggi ridotta a parcheggio, viene resa pedonale riacquistando la dignità di "porta dell'altipiano" grazie all'inserimento di un punto informativo che accolga i turisti e alla riapertura, prioritaria, dei negozi che vi si affacciano. Via Roma non può più essere solo considerata una semplice strada, ma attraverso la connessione delle piazze-belvedere deve essere percepita come un viale valorizzato da un'alternanza di luoghi di aggregazione e di spazi commerciali che soprattutto nella stagione turistica lavorino in sinergia per evitare la dispersione dei flussi con il consequenziale impoverimento del vero centro del paese. Per lo stesso motivo le connessioni tra via del Partigiano e la dorsale di via Roma, secondo il progetto proposto, vanno incentivate con una illuminazione e con una comunicazione grafica tali da indurne l'uso anche in chi arriva per la prima visita. Tutte le risalite che interessano a pettine la contrada, benché alcune siano state chiuse nel tempo diventando private, potrebbero inoltre trovare un ulteriore *appeal* diventando delle "strade dell'arte" a disposizione di artisti di volta in volta invitati.

Entrerebbero in questo modo nella complessa relazione tra i vari spazi interstiziiali che compongono il centro.

Comunicare il futuro: i risultati del seminario

A conclusione dei lavori, il gruppo ha organizzato un incontro di presentazione e dibattito invitando la comunità e tre professionisti in discipline legate sia all'ambito dello spettacolo che dell'architettura e allestimento per verificare potenzialità e fattibilità delle proposte: come la giornata di studi e l'intera settimana, anche quest'occasione si è rivelata un ulteriore tassello per l'arricchimento dell'esperienza. Ma la realtà tonezzana è ben lungi dall'aver esaurito gli stimoli progettuali: per questo motivo, in collaborazione con la municipalità è prevista una mostra nella tarda primavera 2019 che, oltre a esporre i risultati del seminario, mira a seguire le azioni di rigenerazione degli spazi abbandonati riaprendo la vecchia piscina comunale in disuso e trasformandola in una sala espositiva, con la certezza che l'arte e l'allestimento possano essere un'ancora di salvezza anche per molte altre piccole realtà.

recensioni

a cura di
marco biraghi
alberto giorgio cassani

alberto giorgio cassani

I "occhio alato" del satellite

recensione a

Alberto Aschieri, *Architettura dell'antropogeografia / The architecture of anthropogeography. Gregotti Associati International 1969-2014, Itineraries through the architectural text of projects and plans and the satellite view of the places*, with collaboration of Francesco Cappelletti, LASUE RESEARCH_2007-2018 Maggioli Editore, Rimini 2018

257

Se Leon Battista Alberti fosse vissuto oggi – in realtà vive in tutti gli studiosi che spendono bene il loro tempo, dedicandoglielo – avrebbe forse scelto come suo emblema, al posto dell'“occhio alato”, l'occhio artificiale di un satellite, capace di monitorare qualunque angolo della terra, compreso il “puro deserto”. Citare Alberti e William Morris non è gratuito, dal momento che Alberto Aschieri li pone come autori di due dei tre eserghi scelti come fiori all'occhiello del suo ponderoso studio; e il grande umanista è uno dei principali riferimenti dell'intero volume. La terza citazione non poteva che essere di Vittorio Gregotti, alla cui quasi cinquantennale produzione architettonica il lavoro è dedicato.

Occorre innanzitutto spiegare la struttura del complesso tomo, composto di ben 1.006 pagine (di cui, per non spaventare il lettore, va detto che la gran parte sono immagini). Esso si divide in cinque sezioni: 1) l'Atlante architettonico di piani e progetti, che riassume sinteticamente i sessantacinque progetti/piani della Gregotti Associati International; 2) una lunga *Premessa* (pp. 16-199), anche in traduzione inglese; 3) la *Presentazione* sintetica dei casi studio, seguita dalla bibliografia citata (pp. 200-335); 4) i Casi studio analizzati in profondità mediante “differenti scale di inquadramento contestuale” quali: “Ambiente” / ‘Area’ / ‘Suddivisione’ architettonica / ‘Muri’ / ‘Aperture’ / ‘Copertura’”, i sei ambiti secondo i quali si suddivide la *res architectonica* secondo l'Alberti [nel *De re aedificatoria*, I 2, post 1443: “totam aedificandi rem contare partibus sex”] e in riferimento all'accezione di “spazio antropogeografico” espressa da Gregotti nel 1965, nel saggio *La forma del territorio* (pp. 336-976); 5) le Tavole sinottiche dei progetti secondo quattro modalità di presentazione: la prima come progetto in sé, “scontornato e isolato” (cfr. p. 175), e le altre tre in base a *frames* di inserimento nel territorio a differenti scale proporzionali: “la scala del perimetro dell'architettura, l'area del suo circostante, l'ambiente urbano e territoriale in cui il progetto e l'architettura sono compresi” (pp. 175; 977-994). Infine, come “apparati”: una bibliografia delle principali monografie e una scelta degli articoli più significativi sull'opera della Gregotti Associati International; l'elenco dei partners e dei collaboratori esterni, nonché dei collaboratori della Bottega di via Bandello a Milano e, a chiudere, i numerosi ringraziamenti dell'Autore (pp. 995-1005).

Va detto subito che, nonostante la parte scritta – sostanzialmente la *Premessa* – sia di una cinquantina di pagine, molto fitte graficamente a causa dell'inevitabile scelta del formato del volume, la lettura richiede impegno, visto che si compone di una densa “trama” frutto delle considerazioni dell'Autore e di citazioni tratte dai numerosissimi testi di Gregotti. La parola chiave è l’“antropogeografia”, che proprio i progetti degli ultimi decenni prodotti dalle archistar[®] hanno quasi completamente dimenticato e che invece costituisce un tema da sempre caro alla progettualità di Gregotti: “Il progetto – scrive Aschieri – è, e va sempre considerato al 'centro', all'interno di un ambiente storico e geografico, nuovo piano di proiezione che ne rileva la



'consistenza' apprendo con le molteplici relazioni presenti nuovi possibili 'senso e significati' in specifici concatenamenti; piano d'incontro e d'interazione dell'operare conoscitivo e critico, predittivo e prefigurativo del progetto e dell'architetto nel luogo" (p. 46). La novità dell'approccio alla sua architettura da parte di Aschieri è dovuta all'utilizzo del già ricordato "occhio" satellitare, proposto, usando le parole stesse dell'Autore, come "strumento di lettura aggiuntivo e complementare". "Strumento, – prosegue Aschieri – retrospettivo e proiettivo, che si rivolge alle architetture, realizzate e non realizzate, considerate 'testo ambientale': guardando all'architettura compiuta nel disegno di progetto, in quanto 'cosa architettonica' e dato di lettura inclusiva degli insiemi ambientali delle architetture realizzate nei luoghi fotografati dal satellite" (p. 33). Ma l'occhio satellitare ci è utile in quanto ci aiuta nell'analisi dall'alto, a volo d'uccello – o di "occhio alato" albertiano – di qualcosa che nasce dalla mano del progettista: il disegno dell'opera. Senza il disegno, senza la *recherche patiente* lecorbusieriana, il progetto non esisterebbe. E qualunque tecnologia sarebbe mera tautologia.

Non è un caso che Aschieri citi Le Corbusier. Anche l'architetto svizzero-francese si era reso conto, guardando con l'"occhio alato" permesso-gli dall'aeroplano – e l'occhio è uno dei simboli principali di Le Corbu –, di come "L'aereo accusa! Accusa la città!" (p. 31). Alla nuova consapevolezza dell'architetto "volante" si aggiunge quella di Gregotti, la cui opera, secondo l'Autore, si apre a una "sorvegliata attenzione critica", sia dell'ambiente, sia di ogni 'trasposizione impropria' e incoerente nella costruzione dell'abitare nel rispetto dei luoghi e della tradizione disciplinare nel suo possibile continuo rinnovarsi" (p. 33; le citazioni interne sono da Gregotti, *Contrasti*, Editoriale di "Casabella" del 1987, ripubblicato in *96 ragioni critiche del progetto*, BUR, Milano 2014). Il paesaggio antropogeografico è fatto sia di teoria che di pratica, o, per dirla con Vitruvio, di *fabrica e ratiocinatio*, che l'Alberti chiamerà *materia* e *lineamenta*. Elementi inseparabili l'uno dall'altro, a costituire un vero "simbolo" del fare architettonico. Aschieri paragona tutto ciò, *mutatis mutandis*, al sistema dialettico hegeliano, scrivendo come il filosofo di Stoccarda "faccia sua l'espressione di Goethe di come 'ciò che è formato' diventi 'sempre nuova materia' – riaffermando e sottolineando quanto 'la materia che è stata già plasmata e possiede una forma' si predisponga a 'materia per una nuova forma'" (p. 47). L'atto progettuale, dunque, quando è veramente tale, "è atto intenzionale 'dentro' alla specificità della storia e dei luoghi, interno ad un percorso che 'non ha mai avuto pause', come ricorda Benjamin, che consente di vedere in prossimità e profondità come, già da sempre, l'architettura sia e comprenda strutturalmente nella sua essenza l'essere contemporaneamente principio e ordine di costruzione di un luogo: atto di insediamento e ordine significativo di organizzazione di ogni materia, di ogni materiale già dotato di senso, per il nuovo abitare" (pp. 46-47).

Centrali, nel volume di Aschieri, sono le pagine che vanno da 178 a 196, in cui l'Autore traduce i "sei oggetti dell'architettura" (p. 178) albertiana – *regio, area, partitio, paries, apertio e tectum* – coi termini inglesi di *environment, area, architectural subdivision, walls, openings e crowning*, facendoli diventare cartine di tornasole della lettura e dell'analisi dei progetti gregottiani. Gregotti letto secondo Alberti, dunque. Al lettore il compito di verificare, a sua volta, nei sessantacinque progetti, tale proposta interpretativa dell'Autore. Vorremmo soltanto sottolineare un punto: Aschieri colloca il *tectum* "a ultimo termine conclusivo della serie, secondo la lettura fatta da Argan nel saggio *La città nel pensiero di Leon Battista Alberti*"¹.

In ciò vi è un motivo: cosa mostrano le aerofotografie zenitali dei progetti esaminati se non *tecta*? Del resto l'Alberti aveva visto nel tetto, come anche Adolf Loos², l'origine vera dell'architettura: "L'utilità della copertura è maggiore di quella di tutte le altre parti. Essa infatti non soltanto giova alla salute degli abitanti, che difende dal freddo della notte, dalla pioggia e soprattutto dai raggi cocenti del sole, bensì rappresenta una protezione per tutto l'edificio. Senza il tetto, il legname si deteriora, i muri vacillano, i loro fianchi si fendono, a poco a poco l'intera costruzione va in rovina. Perfino le fondamenta, per quanto paia incredibile, vengono protette nella loro solidità dal tetto. E in verità gli edifici crollati a causa di incendi o di assalti nemici o in seguito ad altre sciagure non sono tanti quanti ne sono andati in rovina solo perché l'incuria dei cittadini li aveva lasciati completamente privi dell'aiuto del tetto. La copertura è veramente un'arma con cui l'edificio si difende dagli assalti del tempo"³.

L'occhio del satellite, dunque, coglie quello che noi normalmente non possiamo vedere, se non volando come Le Corbusier sulla superficie del pianeta. L'essenziale dell'architettura, suo principio e fine: il *tectum* o *crowning*, che dir si voglia. In sostanza, il fattore "protettivo".

[Si veda il contributo di Alberto Aschieri, qui alle pp. 148-155]

NOTE

¹ In "Rassegna di architettura e urbanistica", 54, settembre-dicembre 1982, pp. 52-59.

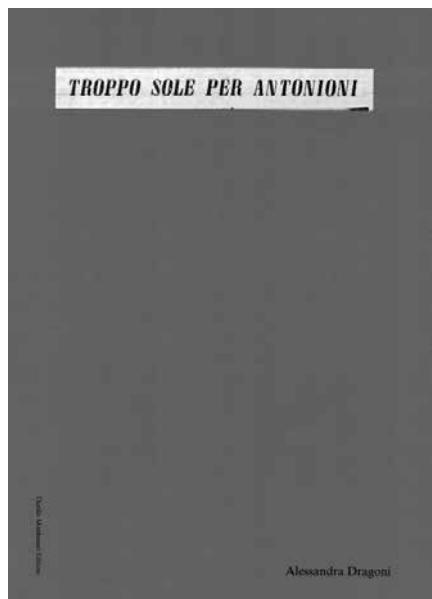
² "L'uomo cercava rifugio dalle intemperie, protezione e calore durante il sonno. Cercava di coprirsi. Il tetto è il più antico elemento architettonico. [...] Il tetto doveva essere sistemato in modo tale da fornire riparo sufficiente all'intera famiglia! Furono perciò aggiunte le pareti che offrivano nel contempo riparo sui lati. È in questo modo che si è sviluppato il pensiero architettonico tanto nell'umanità che nel singolo", A. Loos, *Il principio del rivestimento*, in ib., *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 1972, 1980^o, pp. 79-86: 79-80 (trad. it. di S. Gessner di *Das Prinzip der Bekleidung* [4 September 1898], in A. Loos, *Sämtliche Schriften*, in zwei Bänden, Herausgegeben von F. Glück, Erster band: *Ins leere gesprochen, 1897-1900; Trotzdem, 1900-1930*, Verlag Herold, Wien-München 1962, pp. 105-112).

³ L.B. ALBERTI, *L'architettura [De re ædificatoria]*, testo latino e traduzione a cura di G. Orlando, introduzione e note di P. Portoghesi, Il Polifilo, Milano 1966, I 11, p. 74 (testo originale latino, p. 75: "Tectorum utilitas omnium est prima et maxima. Non enim solum incolarum saluti conferit, dum noctem imbrumque atque in primis æstuantem solem repellunt atque excludunt; verum et mirifice omne tuerit aedificium. Tolle tectum: putrescat materia, labescat paries, fatiscent latera, omnisque denique structura sensim dissolvetur. Ipsa etiam fundamenta tectorum protectione, quod vix credas, corroborantur. Neque tanta aedificiorum vis igne et ferro et hostium manu et cæteris omnibus calamitatibus data in ruinam decidere, quanta corrueat aedificia non aliam ob rem nisi civium negligentia, quod tectorum ope destituta et nuda relicta sint. Arma nimis aedificiorum tecta sunt contra tempestatum iniurias atque impetum"). Brano in cui ricorre, significativamente, anche un altro dei sei oggetti dell'architettura albertiana: la *paries*.

259

il tempo dell'attesa

recensione a
Alessandra Dragoni, *Troppi sole per Antonioni*,
Danilo Montanari editore, Ravenna 2018



La grande e la piccola storia. È questa, in sintesi, la filosofia che sta dietro al progetto di Alessandra Dragoni, nella sua versione ridotta pubblicata nel bellissimo volume fotografico collettivo *Red Desert Now*, a cura di Antonello Frongia e William Guerrieri, edito da Linea di Confine in collaborazione con Stifting Kultur di Köln nel 2017¹, e in quella, meno lussuosa ma integrale, del libro che qui recensiamo. Il lavoro, quasi totalmente fotografico a parte una breve introduzione dell'autrice e una nota finale, è inframmezzato da citazioni di brevissimi stralci del diario di Flavio Nicolini, aiuto regista di Antonioni, pubblicati nel celebre *Il deserto rosso di Michelangelo Antonioni*, a cura di Carlo di Carlo². *Il deserto rosso* – con l'articolo! – di Michelangelo Antonioni, primo film a colori del grande regista ferrarese, vincitore del Leone d'Oro a Venezia nel 1964, continua a far parlare di sé dopo i suoi primi cinquant'anni. Soprattutto in area ravennate, dove il film è diventato una fonte d'ispirazione con cui confrontarsi, in prove d'esame e tesi, da parte soprattutto della scuola di giovani fotografi creata all'Accademia di Belle Arti locale, ma non solo in quella, per merito di Guido Guidi che ad Antonioni ha sempre guardato come a un maestro. In occasione del cinquantenario ci sono stati diversi eventi, a cominciare dal convegno "Anatomia di un capolavoro: *Il deserto rosso* di Michelangelo Antonioni", organizzato da Fabrizio Varesco per Ravenna Cinema, tenutosi il 6 e 7 dicembre 2013. Ma altre iniziative, curate da Marcello Landi, si sono svolte al Liceo artistico "Pier Luigi Nervi-Gino Severini", una delle cui sedi è situata proprio in quella via Pietro Alighieri dove Antonioni girò una famosa scena del film con Monica Vitti e Richard Harris; nello specifico, le due mostre: "Frames. *Il deserto rosso*, analisi linguistica del film di Michelangelo Antonioni", di Caterina Biancolella e "Cosa devo guardare" di Caterina Morigi. Ma il rapporto di Ravenna col capolavoro di Antonioni non è a senso unico, essendo in molti, ancora oggi, a rifiutare l'immagine della città che emerge dal film. Un'opera che ancora crea discussioni e divisioni, un film "per tutti e per nessuno", verrebbe da dire. Il progetto di Alessandra Dragoni s'inserisce in questo lungo rapporto di amore/odio dal versante dell'amore, ma da un versante originale: alla fotografa ravennate interessa mostrare cosa accadeva a Ravenna nel momento in cui il regista ferrarese stava girando il film. A maggior ragione, dal momento che il clima non gli era favorevole, come suggerisce il titolo.

Antonioni, infatti, aveva fatto spruzzare di vernice bianca i pini della pineta ravennate per ottenere un tono grigio su grigio, sperando nell'aiuto della nebbia. Per un gioco del destino, quell'inverno tra il 1963 e il 1964 vide un cielo illuminato dal sole, nonostante la nebbia, nella pianura ravennate, si produca proprio quando c'è alta pressione. Come che sia, Antonioni era bloccato in città, come pure la sua troupe, a cominciare dalla Vitti, inseguita, seppur discretamente, dalla stampa locale. Dragoni ha scelto di mettere a confronto sequenze del film con fotografie dell'epoca provenienti da archivi di famiglia, creando un gioco di rispecchiamenti tra alto e basso: da un lato la Vitti, dall'altro una "Vitti" locale, una ragazza bionda dell'epoca; da una parte Richard Harris, dall'altra uno sconosciuto ingegnere del posto, manifestando con ciò, come ha fatto notare Antonello Frongia, "il rifiuto del valore iconico della fotografia 'd'autore'"³. Inoltre, la fotografa ravennate vi ha aggiunto immagini di notizie internazionali tratte da "Il Resto del Carlino", giornale bolognese, ma con una sede anche a Ravenna, dove il mondo esterno faceva la sua irruzione anche nella sonnolenta città di provincia, seppur lanciata verso le "magnifiche sorti e progressive" del petrochimico italiano (SAROM e ANIC): dall'assassinio di Kennedy alla morte di Braque, dal lancio del "Saturno I" all'uccisione di due "negri" nell'Alabama. Con un regalo: le foto "rubate" da Anna Baldazzi – conservate oggi negli archivi fotografici della Biblioteca Classense di Ravenna –, scattate di nascosto da una finestra di un presumibile secondo piano di una casa situata in via Pietro Alighieri e per la prima volta pubblicate. Il set, blindatissimo dal basso, rimaneva scoperto dall'alto. Vi si vede, oltre ai protagonisti in attesa del ciak – Vitti, Harris – oltre alle comparse e ai tecnici, anche Antonioni, immortalato in uno degli scatti, seduto, mentre si sistema i capelli. In attesa. È questo forse anche il vero tema di fondo di tutto il progetto: Antonioni deve attendere che vada via il sole e "L'attesa – come scrive Dragoni nella breve introduzione – è uno stato molto familiare al fotografo". Vale la pena di far attendere i nostri impegni e dedicarci a questo libro fotografico.

NOTE

¹ *Red Desert Now! L'eredità di Antonioni nella fotografia italiana contemporanea / The legacy of Antonioni in contemporary Italian photography*, a cura di / edited by A. Frongia e W. Guerrieri, disegnato da / designed by L. Sonnoli e I. Bacchi, Linea di Confine editore, Rubiera 2017.

² Cappelli editore, Bologna 1964.

³ A. FRONGIA, *Il deserto come laboratorio: l'esperienza di "Red Desert Now!"*, in *Red Desert Now!*, cit., pp. 6-11: 10. E l'Autore aggiunge che "[...] l'inversione del tempo fotografico – colore del passato e bianco e nero del presente – costituisce un dispositivo di potenziale spiazzamento rispetto ai canoni dell'immaginario di massa", *ibid.*

fotografia. arte e documento

recensione a

La Pineta di Ravenna. Paesaggio, cultura, identità, a cura di Elena Cristoferi, Lorenza Montanari, fotografie di Luigi Ricci, Paolo Bernabini, Danilo Montanari editore, Ravenna 2017

[...] per eternare con questo potente mezzo la vera immagine [...]”¹. Con queste parole il pittore scenografo e fotografo Luigi Ricci, padre del più noto Corrado, *magister* delle Antichità e belle arti italiane per quasi tre lustri, si riferiva alle grandi potenzialità documentarie della fotografia. L’oggetto da ritrarre col recente mezzo di riproduzione della realtà erano naturalmente i monumenti bizantini; ma anche altri “monumenti” il fotografo ravennate raffigurerà fissandoli sulle sue lastre di vetro: le pinete ravennati. A queste campagne fotografiche di Ricci, che vanno dal 1875 al 1882, è dedicato il bel volume che qui recensiamo, frutto di un progetto della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio di Ravenna, Istituzione che vanta l’onore di essere stata la prima Soprintendenza d’Italia, creata col Regio Decreto n. 496 del 2 dicembre 1897, grazie all’azione di Corrado Ricci, che ne fu primo direttore. Un altro primato è celebrato da questa pubblicazione che vede questa volta protagonista un amico di Ricci: Luigi Rava, ravennate, deputato, senatore, sottosegretario, ministro dell’Agricoltura, Industria e Commercio e, in seguito, dell’Istruzione. Fu durante il suo primo mandato da ministro, infatti, che fu promulgata quella che può essere considerata la prima legge di tutela del paesaggio, che poi prese il suo nome, la n. 441, promulgata il 16 luglio 1905, “che dichiara inalienabili a scopo di rimboschimento i relitti marini nella provincia di Ravenna per la conservazione della Pineta”². Come scrivono Elena Cristoferi e Lorenza Montanari in uno dei testi contenuti nel volume, grazie all’azione dei due ravennati, “il paesaggio diviene il risultato di una commistione di natura e di cultura, e l’azione di tutela è strutturata come difesa di un’identità, difesa della storia, arte e tradizioni racchiuse in ogni singolo paesaggio”³. In altre parole, “Il paesaggio naturale rispetto ai tradizionali valori socio-economici acquisisce valori storici, artistici e letterari e si fa paesaggio culturale”⁴. Non fu una conquista semplice. Riconoscere un valore di bellezza a un pezzo di natura che era meno produttivo di un campo coltivato richiese un cambio di mentalità, ben messo in luce dal celebre articolo di Ricci *Per la bellezza artistica d’Italia*⁵. A chi controbatteva che “la pineta è meno utile della campagna arata”⁶, Ricci contrapponeva il suo appartenere all’ambito della bellezza e dunque alla necessità di tutelarla per il godimento delle generazioni future.

La selezione di fotografie di Luigi Ricci proviene dal Fondo Santa Teresa della Soprintendenza ravennate, composto di più di ottocento matrici in lastra di vetro, cui è dedicato un testo di Lorenza Montanari⁷. Come scrive l’Autrice, “La serie di negative di Luigi Ricci ci offre [...] una visione della pineta che rispecchia l’attuale definizione di paesaggio; egli ci presenta una visione del bosco ravennate inteso come una porzione di territorio il cui carattere è dato non solo dagli elementi naturali ma anche dai segni lasciati dall’uomo, e così accanto alle immense querce ed ai grandi pini trovano posto case pinetali, aree di pascolo e moderne opere idrauliche”⁸. Nelle negative di Ricci, lo fa sempre notare Montanari, “ritroviamo i luoghi percorsi e presenti nei suoi disegni”⁹, in una sorta di simbiosi tra le due arti, tanto da poter dire che “l’accostarsi alla tecnica fotografica – da parte di Ricci senior – non significa la sostituzione del precedente mezzo linguistico; fotografia e pittura diventano due tecniche artistiche e due forme espressive che si intrecciano fortemente, non solo per il modo di approcciare i soggetti ma anche per la manipolazione che egli opera su negative e positivi”¹⁰. Le lastre, infatti, “sono soggette a ritocchi, scontorni con rimozione dell’emulsione o con uso di tempere, mascherature di carta in corrispondenza dei cieli e delle finestre, eseguiti con la sapienza dell’arte pittorica”¹¹. Tanto da chiedersi se possiamo parlare di fotografia documentaria, com’era nell’intenzione dichiarata del fotografo ravennate: “senza che la mano dell’uomo possa alterarla [sc. ‘la vera immagine’]”¹². *Si parva licet componere magnum*, si potrebbe qui fare un confronto col rapporto tra John Ruskin e la fotografia: mentre per Ricci fotografia e pittura si pongono sullo stesso piano, per lo storico dell’arte inglese la fotografia non è che un mezzo per facilitargli il compito di disegnare il soggetto riprodotto. Per Ruskin, infatti, è solo disegnandola che si comprende una cosa.

Ma tutto ciò è solo metà dell’opera. La pubblicazione delle stampe di Ricci, attraverso uno specifico procedimento di scansione digitale spiegato da Paolo Bernabini¹³, è accompagnata, nell’ultima parte del volume, da una serie di scatti fotografici a colori dello stesso Bernabini, fotografo in servizio presso la Soprintendenza di Ravenna, che in questo caso ha scelto come filosofia della nuova campagna fotografica “un gioco di rapporti tra passato e presente che corre non solo sul filo dei soggetti ma anche della storia della tecnica fotografica”, utilizzando due diverse apparecchiature fotografiche: una fotocamera a pellicola 10x12 e una fotocamera digitale. Le immagini



pubblicate sono state selezionate dalle prese in pellicola negativa colore. Come scrive il soprintendente Giorgio Cozzolino nella *Prefazione*, questo volume “aspira a mostrare come la fotografia sia, oltre che formidabile arte, un prezioso strumento della contemporaneità al servizio della conoscenza, conservazione e valorizzazione¹⁴ del patrimonio culturale”¹⁵.

NOTE

¹ Citato in L. MONTANARI, *Note biografiche*, in *La Pineta di Ravenna. Paesaggio, cultura, identità*, a cura di E. Cristoferi, L. Montanari, fotografie di L. Ricci, P. Bernabini, Danilo Montanari editore, Ravenna 2017, pp. 90-91: 90.

² L. RAVA, *La pineta di Ravenna. Piccola storia di una grande bonifica*, Ente nazionale industrie turistiche, Roma 1926, p. 92, citato in E. CRISTOFERI, L. MONTANARI, *Educare alla tutela del patrimonio culturale. La Pineta di Ravenna, Luigi Rava e Corrado Ricci*, in *La Pineta di Ravenna...*, cit., pp. 10-12.

³ *Ibid.*

⁴ *Ivi*, pp. 10-11.

⁵ “Emporium”, XXI, 124, aprile 1905, pp. 294-309.

⁶ *Ivi*, p. 295, testo citato in E. CRISTOFERI, L. MONTANARI, *Educare alla tutela del patrimonio culturale*, cit., p. 12.

⁷ L. MONTANARI, *Il Fondo Santa Teresa e le negative dedicate alla pineta*, in *La Pineta di Ravenna...*, cit., pp. 13-22.

⁸ *Ivi*, p. 15.

⁹ *Ivi*, p. 14.

¹⁰ *Ivi*, p. 16.

¹¹ *Ibid.*

¹² Citato in L. MONTANARI, *Note biografiche*, cit., p. 90.

¹³ *Note tecniche*, in *La pineta di Ravenna*, cit., pp. 18-19: 19.

¹⁴ Con tutti i dubbi che, su questo termine, ha espresso, da tempo, Tomaso Montanari.

¹⁵ *La Pineta di Ravenna...*, cit., pp. 5-6.

petites cabanes rustiques

recensione a

Tracce migranti. Nuovi paesaggi umani,
a cura di Maurizio Masotti,
testi di Carla Babini, Francesco Bernabini,
Marina Mannucci, Maurizio Masotti
e Paolo Montanari, fotografie di Luca Gambi
e Luciano Nadalini, Filografi, Forlì 2018



Tracce migranti
Nuovi paesaggi umani

Se volessimo ritrovare oggi quella “petite cabane rustique” di cui parlava l’abate Marc-Antoine Laugier nel suo imprescindibile *Essai sur l’architecture* (1753), umile costruzione che costituisce la prima forma di “riparo” dell’uomo sulla terra, bisognerebbe andare a ricercarla non tanto presso le popolazioni cosiddette primitive, sempre più rare e accerchiata dalla civilizzazione, ma nelle baraccopoli di quell’Europa così fragile e impaurita presso cui vive un’umanità che cerchiamo di far finta di non vedere. Un esempio di queste costruzioni di “necessità” si trova nel bel volume che recensiamo, reso possibile grazie al contributo del Comune di Ravenna, Assessorato Immigrazione. L’Autore di queste immagini è Luca Gambi, un allievo della scuola di Guido Guidi, che col tempo si è sempre più indirizzato – com’è scritto nella nota introduttiva di Carla Babini, docente di lingue straniere e di italiano e addetta culturale per il Ministero degli Affari esteri in alcune capitali europee – nelle sue fotografie, dal titolo *Tracce*, verso “una personale e intensa riflessione sulla fotografia come strumento di osservazione e di ascolto della realtà”, ma una “realtà frammentata e frammentaria, la cui complessità può e deve indurre ad ampliare lo sguardo di chi ne osserva gli infiniti segni” (p. 55). In particolare le fotografie alle pp. 59, 60, 65, 69, 77 e 81 mostrano la stessa tecnica utilizzata da quel primo uomo, gettato sulla terra, protagonista del racconto di Laugier: “Quelques branches abbatues dans la forêt sont les matériaux propres à son dessein. Il en choisit quatre des plus fortes qu'il élève perpendiculairement, & qu'il dispose en quartré. Au-dessus il en met quatre autres en travers; & sur celles-ci il en élève qui s'inclinent, & qui se réunissent en pointe de deux côtés. Cette espece de toit est couvert de feuilles assez serrées pour que ni le soleil, ni la pluie ne puissent y pénétrer”. E Laugier conclude: “& voilà l’homme logé”¹¹. Con qualche piccola differenza, nel caso delle *cabanes* fotografate da Gambi, rispetto a quella del *philosophe* Laugier: al posto delle foglie le prime utilizzano lamiere ondulate, lastre di compensato, teloni di plastica e cellophane, tenuti insieme – questo sì, ora come allora – da semplici corde. Sempre Laugier aveva scritto che l’invenzione della *cabane rustique* era nata nella mente dell’uomo per la necessità di “se faire un logement qui le couvre sans l’ensevelir”¹². Vale lo stesso per i migranti di San Ferdinando in Calabria e di Ventimiglia in Liguria – dunque nessuna differenza tra Nord e Sud – le cui “dimore” sono state fotografate da Gambi? Perché Laugier usa proprio il termine *loger*, quasi simile in pronuncia al suo cognome. Alloggiare, appunto. Come noto, Martin Heidegger distingue tra “alloggio” e “dimora”: tra

be hausen e wohnen. Una differenza non da poco. Il controverso *magister* di Meßkirch riconosce come “nell'odierna crisi di alloggi, anche l'avere un alloggio in questo senso è già qualcosa di rassicurante e consolante”³. Ma questo non è il vero *abitare*. Figuriamoci allora se lo è il vivere in una moderna *cabane rustique* – per chiamarla col suo vero nome: baracca. E, ciononostante, Gambi coglie quei segni di umanità che quei costruttori-alloggiati hanno lasciato su quelle povere strutture: come la scritta “Chiesa dell'Unione africana”, a contrassegnare come tale una baracca che non si distinguerebbe in nulla dalle altre. O il cartellone con la pubblicità dei “Chips land” di Amsterdam, con la classica ammiccante olandesina che invoglia ad acquistare le patatine al cartoccio, tabellone recuperato chissà dove. Ma ogni piccolo dettaglio è un segnale della volontà di “radicarsi” in qualche maniera, nonostante tutto. E poi gli stracci. Quegli stracci lasciati sulla spiaggia, accanto a un muro in cemento segnato dai graffiti di qualche writer, relitti abbandonati che ritornano, “sublimati” nella *Venere degli stracci* di Michelangelo Pistoletto, citata nel libro perché esposta, grazie soprattutto alla Caritas, nella chiesa di Sant'Antonio a Ventimiglia, eccentrica “santa protettrice” pagana dei diseredati. La caratteristica delle foto di Gambi è che non ci sono le persone, ma solo indizi e tracce, appunto, della loro presenza. Si tratta, come scrive Babini, di un voluto “discreto e rispettoso punto di osservazione, come a dirci quanto sia necessario esercitare un paziente ascolto dell'altro per poterne testimoniare la presenza” (p. 55). L'altro fotografo, Luciano Nadalini, fondatore della rivista “Mongolfiera”, della casa editrice di libri fotografici Camera Chiara Edizioni, collaboratore de “l'Unità” e autore di reportage fotografici in diversi paesi del mondo, nonché artefice di un volume e di una mostra dal titolo: “Ravenna - immigrazione: un mondo a parte?”, al contrario, ritrae proprio le persone: nel loro lavoro di operai (p. 12) – sempre più in percentuale, migranti – e nel luogo della socializzazione, la scuola primaria e secondaria (pp. 14 e 16). E proprio a questa istituzione così fondamentale e così in difficoltà, a causa del tiro incrociato proveniente da più parti, dedica il suo intervento Marina Mannucci. Con un passato d'insegnante *freelance* nei campi nomadi, presso i non vedenti e tra i bambini di Tuzla, oltre che educatrice di bambini autistici e problematici, Mannucci parla di una scuola, ancora sostanzialmente di là da venire, in cui si insegnino soprattutto “competenze esistenziali” (p. 41). Nel saggio si parla dell'esperienza con alcuni bambini rom di Ravenna, in cui proprio questi ultimi diventano “mediatori culturali” della famiglia, citando a supporto di questa esperienza sul campo Edgar Morin⁴ e Christian Raimo⁵. Carla Babini, nella sua introduzione, *Tracce migranti - Nuovi paesaggi umani*, presenta l'intero volume evidenziando il suo carattere “collettivo”, a più voci, concludendo giustamente che, trattandosi in fondo di un libro principalmente fotografico, “le immagini sono molto più forti delle parole” (p. 9). Maurizio Masotti, il curatore, formatore linguistico, conduttore di corsi per insegnanti italiani e adulti immigrati e coordinatore di diversi progetti con vari fotografi italiani, ripercorre l'esperienza iniziata vent'anni fa col convegno all'Hotel Mocadoro di Ravenna, dal titolo “Il Villaggio Globale e l'Erranza del Migrare”. Da allora il fenomeno della migrazione è cresciuto fino a diventare il principale oggetto di discussione, divisione e speculazione politica nel nostro Paese e in Europa e l'Autore, alla fine del suo testo, cerca di smontare alcuni luoghi comuni legati proprio al fenomeno migratorio. Il testo più lungo è quello di Paolo Montanari, funzionario e dirigente presso la Provincia di Ravenna, esperto di politiche di sostegno e di statistica, basato su cifre e dati che mettono in luce l'ideologia e la mancanza d'informazione che sta dietro alle affermazioni di una parte della classe politica italiana, quella attualmente al potere. La realtà, dati alla mano, è ben altra: “Dimezzando i flussi migratori in cinque anni perderemmo, in aggiunta, una popolazione equivalente a quella odierna di Torino, appesantendo ancora di più il rapporto fra popolazione in età pensionabile e popolazione in età lavorativa. Azzerando l'immigrazione, secondo le stime di Eurostat, perderemmo 700.000 persone con meno di 34 anni nell'arco di una legislatura” (p. 29). Il che lo porta a queste conclusioni: “Per vincere la sfida e la paura serve anche una nuova cultura della diversità, in grado di andare oltre la tolleranza e riconoscere in chi è diverso un potenziale valore aggiunto all'interno di un processo di crescita comune. Se non seguiamo come Paese questo percorso, continueremo a subire l'immigrazione, anziché renderla parte integrante della costruzione di un comune futuro migliore” (p. 30). Francesco Bernabini, esperto nel campo dell'immigrazione e operatore del Centro per Immigrati del Comune di Ravenna, racconta, con evidente par-

tecipazione, essendone stato coinvolto per molti anni, l'esperienza, unica in Italia, del Festival delle Culture giunto, nel 2019, alla XIII edizione. Il Festival, nato sotto la direzione artistica di Tahar Lamri, scrittore di origine algerina e ravennate di residenza (ma un po' uomo del mondo), dal 2013 ha deciso di scommettere sulla "progettazione partecipata", attraverso "assemblee plenarie aperte a tutta la cittadinanza in cui cittadini italiani e migranti potessero liberamente confrontarsi sull'idea stessa del Festival, definirne i temi e le linee programmatiche" (p. 35). Dopo qualche periodo di assestamento, la formula ha funzionato e ora il Festival è un momento atteso in città sia dai migranti che da una parte significativa di "locali".

Un'ultima cosa. Accanto alle foto di Gambi e Nadalini, sparse in mezzo al volume, compaiono alcune foto di famiglia scattate dai migranti stessi. Conservare le fotografie è una caratteristica comune a tutti coloro che si spostano dai loro paesi di origine (italiani compresi). Lo sottolineano Gambi e Masotti in un testo firmato a due mani. Solo dopo aver conquistato la fiducia dei migranti, è stato possibile avere in prestito le loro foto per poterle riprodurre. Queste immagini anonime costituivano parte integrante del progetto "Album di famiglia", sezione della mostra "La vita degli altri", portata in giro in molte città d'Italia ma anche all'estero – a Berlino e Vienna – dai due Autori nel 2008.

Un libro, questo, da raccomandare a tutti, ma soprattutto a quei politici e amministratori che vogliono abbandonare la facile strada della demagogia imperante, nella rincorsa affannosa del consenso, e che sappiano soprattutto far tesoro dell'invito finale consegnato ai Ringraziamenti: "Questo Paese che invecchia sempre di più ha bisogno di nuove generazioni e di linfa vitale che abbiamo sotto gli occhi tutti i giorni: anche qui, nella vecchia Capitale dell'Impero romano dove abbiamo scelto di vivere, c'è bisogno di nuovi 'barbari' (dal greco βάρβαρος, straniero) per dare un nuovo corso alla storia".

NOTE

¹ M.-A. LAUGIER, *Essai sur l'architecture*, Chez Duchesne, à Paris MDCCCLIII, p. 12.

² *Ibid.*

³ M. HEIDEGGER, *Bauen Wohnen Denken*, in *Mensch und Raum*, Herausgegeben im Auftrag des Magistrats der Stadt Darmstadt und des Komitees Darmstädter Gespräch, 1951, von O. Bartning, Neue Darmstädter Verlagsanstalt, Darmstadt 1952, pp. 72-84 (ora in lo., *Vorträge un Aufsätze*, Teil III, Verlag Günther Neske, Pfullingen 1954, pp. 153-159), trad. it. a cura di G. Vattimo, *Costruire abitare pensare*, in M. HEIDEGGER, *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1976, pp. 96-108; 96.

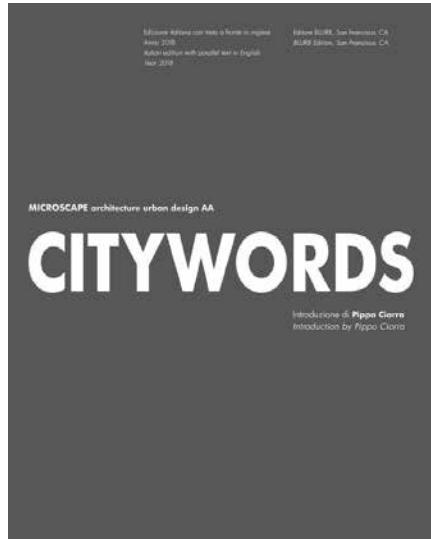
⁴ Cfr. G. MILAN (ordinario di Pedagogia interculturale e sociale all'Università di Padova) in www.unimondo.org/Notizie/Un-educazione-ben-fatta-a-partire-da-Edgar-Morin-140306 [ultima visualizzazione 21 giugno 2018]; www.doppiozero.com/materiali/sa-a-insegnanti/edgar-morin-insegnare-vivere [ultima visualizzazione 21 giugno 2018].

⁵ Cfr. M. ROMITO, C. RAIMO, *Tutti i banchi sono uguali*, "Doppiozero", 28 novembre 2017 www.doppiozero.com [ultima visualizzazione 21 giugno 2018].

citywords riflessioni intorno alla città, con introduzione di pippo ciorra

autore: MICROSCAPE architecture urban design AA
editore: blurb edition san francisco (ca), 2018

dall'Introduzione di pippo ciorra



Fuori città

[...] Come primo passo gli autori intendono ribadire la fede in alcune caratteristiche storiche ed essenziali dello spazio urbano inteso come luogo eletto delle relazioni sociali, della produzione di cultura e identità, dell'esercizio virtuoso della democrazia e dell'elaborazione delle lingue che consentono a individui e comunità di scambiare e integrarsi. Il secondo passaggio della teoria *Microscape* è fare un passo avanti e affermare che la città non solo fornisce alle relazioni una scena per realizzarsi (come nel teatro Olimpico o nella città barocca) ma è continuamente modificata e ridefinita dalle stesse relazioni che ospita. Allo stesso tempo il testo sembra suggerire che il *nomadismo* contemporaneo ha un ruolo essenziale nel definire il dispositivo che permette alla città di modificarsi *day by day* e allo stesso tempo mantenere la quota vitale di energia e identità che le permette di sopravvivere. [...] Il terzo passaggio nel testo, e forse il più interessante, è l'introduzione del concetto di individuo o meglio di *desiderio individuale*. È dalla metà degli anni Ottanta che alcuni filosofi e leader del pensiero architettonico (Koolhaas, Tschumi, la stessa Zaha) propongono la sostituzione del concetto di desiderio a quello di bisogno, con buona pace dello storico rapporto tra architettura moderna e welfare.

Questo concetto è stato essenziale per farci accettare la direzione lussuosa e iper-spettacolare presa dalla ricerca architettonica d'avanguardia nei decenni finali del Novecento. Se l'architettura è spettacolo al posto dello *user* troviamo un pubblico di *voyeurs* in estasi, un soggetto collettivo che gode e si stupisce all'unisono davanti alle *performance* dell'architetto. *Microscape* sembra però aver compreso che questo oggi non è più sufficiente e che viviamo in un secolo in cui (per ragioni che qui non affronteremo) il "pubblico" non accetta più di essere tale e vuole essere coinvolto *individualmente* nel dialogo, politico, mediatico, consumistico, erotico o architettonico che sia. [...] Gli artisti sono ancora quelli che si concedono con maggiore cautela a questa *liaison dangereuse*; in architettura le declinazioni di questa *interattività* e dell'"inclusione" sono infinite, buone e cattive, dall'idea della partecipazione all'ossessione curatoriale, dalla passione per le *hands on* all'insofferenza verso qualsiasi forma tradizionale di housing collettivo, dall'idea che chiunque abbia accesso al web sia un critico alla diluizione della figura dell'architetto in una specie nuova di attivista pubblico applicato allo spazio. Rimane comunque nel testo l'intuizione dell'aporia di una rilevanza accresciuta dell'individuo nella definizione di un bene prettamente collettivo come l'architettura, questione dalla quale non si può prescindere e che può però portare in molte diverse direzioni. Per navigare uno spazio concettuale così complesso *Microscape* ci propone una filiera di parole-chiave, alle quali è affidato il compito di costruire un percorso nel tessuto teorico dell'architettura del nostro tempo. [...]

Un'ultima riflessione viene proprio dall'impressione che lo sforzo teorico di *Microscape* intenda apparentarsi a un più generale tentativo di riportare l'attenzione generale sul tema della città come atto allo stesso tempo disciplinare e politico. [...] Il testo di *Microscape* ci incoraggia a tornare a discutere in termini nuovi di città, prendendo in considerazione le nuove questioni che la attraversano [...] per farne la materia prima di una ridefinizione disciplinare. In questo senso una domanda che sarebbe interessante porre agli autori è se non sarebbe ancora più interessante prendersi il rischio di "uscire" dalla città. Ciò che il *territorio* sembra insegnarci meglio ancora della *carta* che lo rappresenta – con buona pace di Houellebecq – è come i valori urbani e quelli anti-urbani siano oggi distribuiti in modo inusuale nello spazio. Città, paesaggio e campagna ospitano frammenti di vita individuale e sociale che non sempre rispondono agli schemi tradizionali. Dovremo imparare a produrre valori urbani, nel senso indicato dagli autori del testo, "in campagna" e ad accettare la presenza della "palude" in città, come predicano gli ecologisti. Inoltre l'intreccio di "spazi" – fisico, relazionale, immateriale, digitale, robotizzato, umano e non umano, micro e macro – nei quali ci muoviamo e ci incontriamo inducono la città a uscire dal suo perimetro fisico e a trasformarsi in un sistema di valori diffusi e collocati in maniera non gerarchica nello spazio. Soprattutto se vogliamo continuare a considerarla come il contesto naturale del nostro desiderio architettonico e della nostra identità democratica.

franco purini

il cubo e la spirale

recensione a
Vittorio Gregotti, *I racconti del progetto*,
con uno scritto di Guido Morpurgo,
Skira, Milano 2018

266



Le note che esporrò in questo intervento non vogliono essere una recensione de *I racconti del progetto*, di Vittorio Gregotti, in quanto non pretendono di riassumere i contenuti del libro e di interpretarli in modo esaustivo. La mia intenzione è più semplice. Essa consiste nel tentativo di cogliere solo gli aspetti di questo recente contributo gregottiano al dibattito disciplinare con i quali riesco a entrare in sintonia, cercando nello stesso tempo di scoprire qualche livello implicito del testo, sempre presente, peraltro, in ogni tipo di scrittura.

Dopo aver letto con la dovuta attenzione e con più identificazioni con molte delle argomentazioni presenti nel libro si è formata nella mia mente un'immagine concettuale della sua struttura. Tale immagine comprende un *cubo* e una *spirale*. Un cubo perché la struttura del libro è solida e il cubo nell'iconografia è proprio il simbolo della solidità, una *pietra angolare*. La spirale perché questa recente opera saggistica di Vittorio Gregotti presenta contemporaneamente alla *permanenza* insita nel cubo una dinamica per la quale ciò che viene esposto torna di nuovo, ma con una curvatura sempre più ampia, a partire da un centro che rimane inalterato. Inoltre il cubo rappresenta la stabilità, mentre la spirale il movimento. In effetti l'opera teorica, progettuale e costruttiva di Vittorio Gregotti è ispirata da riflessioni durature ma anche capaci di essere riformulate ogni volta secondo i vari momenti che essa ha attraversato. In sintesi, come fece molti anni fa Manfredo Tafuri ne *La sfera e il labirinto*, l'autore del libro che sto commentando costruisce il suo discorso su due piani, non tanto per alludere alla compresenza di una alternativa interna nella sua posizione, quanto per indicare come questa possa essere volta per volta rivissuta.

Nella sua ampiissima produzione teorica, che parte, oltre che dai suoi interventi su "Casabella", da *Il territorio dell'architettura*, del 1966, un anno fatidico per l'*architettura trattatistica* – che vede anche la pubblicazione di altri due testi, divenuti assieme a quello gregottiano di rilevanza storica, come *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, di Robert Venturi e *L'architettura della città*, di Aldo Rossi – Vittorio Gregotti ha coltivato il suo sapere specifico a partire soprattutto dalla filosofia, dalla quale ha tratto una logica argomentativa ammirabile ma anche una grande capacità di estrarre da essa indicazioni essenziali per le conoscenze e l'esercizio del mestiere che egli ha scelto. Accanto alla filosofia egli ha anche frequentato costantemente la letteratura – in particolare *L'Ecole du regard* – e l'arte moderna e contemporanea, prelevando da questi due linguaggi motivazioni importanti per il suo lavoro. Alla sua formazione hanno contribuito diverse direzioni del pensiero filosofico. La Scuola di Francoforte, la fenomenologia, lo strutturalismo sembrano riferimenti centrali, non cristallizzati in formule ma da associare a un sincero interesse per l'evoluzione che essi hanno prodotto nel corso del tempo. Non si può poi dimenticare il suo stretto legame con le problematiche affrontate e diffuse dal *Gruppo '63*, di cui egli è stato non tanto un osservatore molto coinvolto quanto un'importante figura parallela, la più vicina tra gli architetti. Il tutto all'interno di una notevole conoscenza della situazione internazionale dell'architettura moderna e contemporanea indagata, anche nel libro di cui sto parlando, nei suoi principi e nei suoi esiti. Quando leggo un libro di Vittorio Gregotti – ho ancora vivo in me il ricordo delle impressioni profonde che mi trasmise *Il territorio dell'architettura* quando ancora ero studente – cerco di comprenderne il contenuto dal punto di vista con il quale io affronto le comuni questioni del progetto. Personalmente non procedo per itinerari filosofici, ma preferisco addentrarmi in percorsi volti all'individuazione dei nuclei compositivi di un'opera, sia di quella che sto studiando, sia di una che debbo progettare. In poche parole la mia chiave interpretativa è prevalentemente *formale*, vale a dire che è fondata sulla ricerca del momento in cui l'innesto volontario di una concatenazione grammaticale produce una progressione autogenerativa della stessa grammatica verso la sintassi. Ho sempre creduto, da quando assieme agli scritti di Vittorio Gregotti mi interessavano quelli di Noam Chomsky, che la scrittura architettonica – come ogni altra, peraltro – non è che il risultato di un'*interruzione consapevole*, da parte dell'architetto, di questa autoproduzione. È secondo me proprio questa improvvisa rottura di una ipotetica *crescita linguistica* – come avviene ad esempio nell'opera di Giuseppe Terragni – il luogo creativo per eccellenza di una scrittura veramente tale. Per quanto appena detto la lettura di un testo gregottiano comprende per me il passaggio dal piano argomentativo da lui prediletto, di matrice filosofica, al piano nel quale agiscono le scelte compositive. È un trasferimento non facile e credo molto produttivo per chi, come me, deve effettuarlo.

Tornando all'inizio di queste note sono riconoscibili nel sistematico tessuto di enunciazioni che il libro ci offre alcune ricorrenze che definiscono il mondo architettonico del suo autore. L'architettura come *pratica artistica*, la dialettica tra autonomia ed eteronomia; il rapporto tra fondamento e circostanza, il *principio insediativo*, il *territorio*, la *postmetropoli*, la *modificazione*, l'antropologia, la *distanza critica*, il *frammento di verità*, l'idea di *materiale*, il *montaggio*, l'interesse per la *tradizione del nuovo* – l'ossimoro coniato da Harold Rosenberg – il disegno, le *tecnoscienze*, le differenze tra moderno e contemporaneo – ma qualche altro l'ho sicuramente dimenticato – rappresentano la costellazione teorica di Vittorio Gregotti. Si tratta di un campo disseminato di nuclei concettuali e operativi che egli non ha mai smesso di approfondire e di ampliare valutando in ogni direzione possibile il loro ruolo nel decifrare e orientare ai fini del costruire le situazioni culturali e le nuove condizioni in cui oggi nell'età globale si produce l'architettura. Le categorie citate sono talmente note che non è necessario spiegarle. Voglio però soffermarmi brevemente sulla prima di quelle del mio elenco, l'architettura come *pratica artistica*. Questa direzione sembra voler affermare, a meno di una mia interpretazione errata, che il costruire ha un carattere artistico, ma non che l'architettura sia un'arte, come io credo. Per me inoltre, questa arte è attraversata e in qualche modo interamente contrastata dalla scienza, per cui si potrebbe parlare di un'arte scientifica o di una scienza artistica. Questa differenza tra pratica artistica e arte è notevole, in quanto la prima non presenta i rischi linguistici, contenutistici e di lettura, legati al *mistero* di ogni vera e propria opera d'arte, mentre la seconda si confronta direttamente con questo endemico *pericolo* che accompagna ogni avventura creativa.

Una nuova categoria, introdotta nella costellazione concettuale prima ricordata proprio dal libro che è al centro di questo incontro, è di indubbio interesse. Essa riguarda il racconto e la narrazione dell'avventura progettuale o, meglio, come preferisce l'autore, i racconti e le narrazioni. Le due parole non sono sinonimi. Il racconto è per Vittorio Gregotti il resoconto di una vicenda, una ricostruzione di fatti e di tempi che può essere o meno aderente al vero, mentre la narrazione non è tanto un racconto, quanto una *ricomposizione tematica*, coerente e finalizzata, della vicenda stessa, capace di dare vita a una sua *mitologia*. Nel pensiero gregottiano il racconto e la narrazione – due entità diverse ma non in opposizione tra di loro – non si svolgono all'interno dell'*effimero* profetizzato da Charles Baudelaire come segno principale della modernità, accolto all'inizio del Novecento dai Futuristi – ogni generazione costruirà la propria città, recitava il Manifesto architettonico di Antonio Sant'Elia, sebbene questa profezia non sia sua – né, tantomeno, all'interno della sfera mediatica, ma in una condizione durevole, anche se relativa. Credo che l'autore del libro prediliga le narrazioni ovvero l'idealizzazione – della progettazione molteplice e sempre disseminata di conflitti e contraddizioni di un progetto – perché esse hanno esigenze maggiori di logicità orientata, vale a dire di un accordo operante anche se, in ogni fase, mutevole dal punto di vista strategico nel rapporto tra intenzioni e risultati.

Un ulteriore argomento che il libro affronta è quello della relazione tra architettura e realtà. Da quello che ho potuto comprendere leggendo le dense pagine gregottiane l'autore sostiene giustamente che l'architettura non può trarre alimento solo dal realismo, ma deve metterlo in tensione sia con il suo essere una pratica artistica, come è noto dotata di un elevato livello di imprevedibilità, sia con una visione utopica, quell'"utopia della realtà" teorizzata dal suo maestro Ernesto Rogers. Ciò al fine di diffondere nell'abitare *processi di modificazione* che possono essere considerati come l'immersione nel territorio, negli insediamenti urbani e negli edifici di direzioni evolutive possibili, non del tutto prevedibili nei loro risultati. La relazione tra progetto e realtà è sostenuta dalla ricerca gregottiana della *distanza critica*, vale a dire da un atteggiamento teorico e operativo consistente nel vedere le cose da un punto di vista più o meno alto e lontano rispetto all'orizzonte fenomenico, soggetto peraltro a una lettura che astragga dalle contingenze per essere osservata e decifrata nella sua essenza strutturale. Va anche ricordato, a lato di ciò che ho appena detto, che il realismo non è una visione unitaria del mondo e di ciò che accade in esso, ma secondo me una ampia serie di realtà spaziali e diverse che nel loro insieme costituiscono il mondo stesso. Concludo queste note, brevi e approssimative rispetto al valore del testo, tornando all'immagine di partenza del cubo e della spirale: Vittorio Gregotti, come gli architetti della mia generazione, tendono per la loro stessa formazione a una idea *prospettica* della realtà. Si tratta in poche parole di leg-

gere il mondo secondo assi spaziali e temporali che *ordinano* l'esistente in sequenze logiche le quali uniscono, attraverso varie concezioni, il presente, il passato e il futuro. La distanza critica gregottiana è, quindi, nello stesso tempo una lontananza spaziale e temporale. Questo *pensiero misuratore* appare oggi superato da una prevalenza assoluta del presente. Come se questo fosse un piano verticale, uno schermo frontale, tutte le temporalità appaiono simultaneamente impedendo, di fatto, di calcolare mentalmente quanto ci separa da ciò che è stato e da ciò che sarà. Il mondo dei media – paradossalmente quel mondo amministrato dagli “strumenti del comunicare” rivelati da Marshall McLuhan e adottati dal *Gruppo '63* all'interno dell'idea di *industria culturale* – dispone i fatti su una sola superficie, una specie di gigantesco mosaico di cose, di idee, di persone, di città, di geografie, di speranze, di conflitti e di conciliazioni. Apparentemente in questo *mondo piatto*, uno slogan che ha ormai superato il mezzo secolo, e che si identifica nello schermo del computer, non è più possibile proporre traiettorie conoscitive e creative che vengono da una certa parte della mente e del mondo per avviarsi verso nuove direzioni. Il cubo, l'emblema della totalità del vivere e del vedere, e la spirale, una linea temporale curvata e ampliata dalla sua stessa energia, vivono nello spazio e nel tempo e non su un piano e in un solo istante. Alla visione prospettica, si è quindi sostituita la contemplazione di un'immagine bidimensionale nella quale il movimento è solo apparente. La scelta che questa constatazione, ovviamente discutibile, ma che credo reale e operante anche se è immateriale – una pura virtualità che può facilmente ingannare incrementando un consumo reale e un consumo del sé – la scelta che ci viene proposta, dicevo, consiste nel continuare a vedere il mondo come un insieme a tre dimensioni dotato di una sua temporalità, come era ancora quello di Le Corbusier, ad esempio, o accettare un mondo ridotto a un collage di immagini prigionieri di una mediaticità ossessivamente ripetitiva, ipnotica, fortemente autoritaria nell'omologazione che favorisce. Credo che i racconti del progetto espletati teoricamente nel testo gregottiano siano le narrazioni che ci possono consentire di riaffermare l'esistenza dello spazio e del tempo, con tutti i conflitti che essi producono, contro l'illusione globale di una contrazione della nostra vita in un presente sempre uguale a se stesso, del tutto privato della realtà, una favola che genera una alienazione individuale e collettiva assieme a quella dell'abitare. Sono convinto che le quattro categorie proposte da Vittorio Gregotti, *precisione, semplicità, organicità, ordine* – che non sostituiscono le tre articolazioni vitruviane della *ratio architettonica*, le celebri e oggi emarginate *firmitas, utilitas, venustas*, ma si aggiungono ad esse – possano costituire un buon punto di partenza nella direzione di un necessario agire che sarà lungo e difficile, capace di restituire all'architettura proprie finalità umane dopo le restrizioni tematiche prodotte in essa da un neofunzionalismo non dichiarato e da una tecnologia intesa come fine primo di un costruire consumistico e celebrativo.

Introdotto da una lunga premessa, che è in realtà un saggio complesso, dalla scrittura compatta e incalzante – il cubo, nella mia *idea visiva de I racconti del progetto* – strutturato in tre sezioni, alle quali si aggiunge un breve capitolo, *Suggerimenti* – nel suo insieme la spirale, sempre riferendomi alla mia schematizzazione figurativa – il libro si conclude con uno scritto di Guido Morpurgo, assiduo e profondo interprete, da qualche anno, del lavoro di Vittorio Gregotti. Come un'immagine proiettata in una camera oscura il testo gregottiano si rovescia, nella lettura che ne fa il suo giovane biografo, dall'indicazione di un possibile futuro dell'architettura alla Storia, quel luogo concettuale prossimo e insieme lontano nel quale i racconti e le narrazioni del progetto conquistano finalmente un'ideale assolutezza, sia pure relativa e transitoria. Con questo ribaltamento operato dal suo allievo l'alta *lectio* dell'architetto al quale si deve il più congruente e necessario intervento della Milano contemporanea, la Bicocca, perde parte del suo contingente carattere strategico ritrovando una *totalità* la quale, proprio attraverso la Storia sfida il tempo nelle sue continue e variabili configurazioni.

una sfida da accettare

recensione a
Alessandro Gaiani, *Sovrascritture urbane*,
Quodlibet, Macerata 2017

Alessandro Gaiani
Sovrascritture urbane
Strategia e strumenti
per il ri-condizionamento delle città
Quodlibet Studio



La rivoluzione digitale, iniziata ormai dalla metà del secolo scorso, e in architettura, in Italia, da più di tre decenni, se non si contano le anticipazioni di Luigi Moretti con la sua *architettura parametrica*, ha avuto esiti complessi e, a suo modo, contraddittori. All'inizio era sembrato a molti progettisti nonché a tecnici e critici, come ad esempio Bruno Zevi, che fosse finalmente giunto il momento in cui l'architettura avesse finito di essere il risultato di una processualità aleatoria per farsi *scienza esatta*, esito di un calcolo preciso, garantito dall'oggettività dell'elettronica, riguardante le funzioni e il loro tradursi nella forma. Nacquero allora grandi aspettative in merito alla possibilità che la creatività necessaria all'architetto per concepire ed eseguire la propria opera potesse essere favorita, se non generata del tutto, dall'uso del computer, visto come un magico strumento che poteva fornire inesauribili risorse inventive. Tale convinzione ha trovato un certo riscontro nella nascita di un *immaginario digitale* nel quale i mondi vegetale, minerale, biologico, l'universo delle geometrie, l'atmosfera con la fantastica conformazione delle nuvole producevano una serie di suggestioni formali riguardanti spazi, involucri cangianti, volumi frattali. Questi materiali hanno alimentato la ricerca nel nuovo ambito globale, producendo un'architettura fortemente iconica ma al contempo indipendente dai contesti paesaggistici e urbani. Città, metropoli e megalopoli contemporanee si sono riempite di oggetti architettonici arbitrari nella loro spettacolarità, spesso antiecollogici, emblemi pubblicitari più che veri edifici. Tale proliferazione, culminata nella torre più alta del mondo che sorge a Dubai come imitazione ridotta del grattacielo alto un miglio di Frank Lloyd Wright si è rivelata, specialmente dopo la crisi finanziaria del 2008, una causa e insieme una conseguenza di un costruire senza più autentiche finalità insediative, esito di speculazioni finanziarie e non di una reale esigenza urbana.

In questo libro, dal promettente titolo che lascia già intravedere un programma teorico e operativo, Alessandro Gaiani compie una triplice operazione. La prima consiste nel restituire alla dimensione digitale la sua verità, ossia il suo essere un ambito strumentale che può rendere l'azione progettuale più avanzata e completa senza pretendere di porsi essa stessa come *luogo propositivo*. Ricondotta alle sue reali possibilità la dimensione digitale può in effetti migliorare il processo decisionale concernente la costruzione di un'opera architettonica conferendo ad esso una percentuale significativa di scientificità e di capacità comparativa che può senz'altro aiutare l'architetto nel suo lavoro, che resterà peraltro rischioso, soggetto a giudizi contrastanti, spesso occasione di conflitti anche rilevanti. La seconda operazione che Gaiani suggerisce riguarda l'affermazione di una concezione non esterna del progetto ma ad esso intrinseca, della socialità dell'architettura in quanto rappresentazione di una comunità che è veramente tale solo quando si costruisce un abitare sostenibile nel quale il naturale e l'artificiale trovano un accordo duraturo. Ovviamente pensare una comunità di questo tipo è oggi ancora più utopico, ma non c'è dubbio che questa utopia vada esplorata in tutti i suoi aspetti cercando, almeno in parte, di realizzarla. Il tutto, secondo l'autore del libro "in contrapposizione alla continua crescita, o forse 'spreco' e più vicino alla circolarità, al recupero delle risorse e degli spazi esistenti". La terza operazione è quella di mettere a punto una "mutazione circolare sostenibile" praticando una sovrascrittura dell'esistente. Si tratta in sintesi di introdurre nel testo territoriale e urbano o, se si preferisce, nel paesaggio e negli insediamenti considerati come testi, una serie di interventi che si sovrappongono o si sostituiscono a ciò che già è presente, dando vita a un palinsesto nel quale convivono più strati temporali. In questo modo alla prima modernità, che intendeva solo il nuovo come protagonista dell'abitare, si sostituisce, come sostiene Alessandro Gaiani, il tema dell'ibridazione in quanto convivenza calcolata tra aspetti temporalmente diversi, riconoscibili nella loro identità spaziale e nei loro contenuti linguistici, e le nuove trasformazioni con le quali il preesistente si confronterà. *Sovrascritture urbane* comprende un'interessante sezione nella quale viene riassunta una successione di eventi importanti, dalla prima metà del Novecento agli ultimi decenni, che delineano un percorso complesso, denso di fermenti innovativi ma al contempo reso difficilmente decifrabile data la sua molteplicità. In breve l'autore del libro afferma la fine o, meglio, il declino dell'idea dell'autonomia dell'architettura, con la conseguente crisi della nozione di progetto come un sistema chiuso nei suoi passaggi, rivolti sostanzialmente agli aspetti logico formali. Al contempo egli sostiene la necessità di pensare il progetto come un processo aperto, che si apre alle situazioni contestuali e alle loro continue variazioni con una rilevante

sulla verificabile scientificità del progetto di architettura

recensione a
Roberta Amirante, *Il progetto come prodotto di ricerca. Un'ipotesi*,
LetteraVentidue, Siracusa 2018
("Alleli/TXT", 4)



capacità di adattarsi a condizioni diverse essendosi dotato di una sorta di *plasticità ambientale*. Questa idea dell'architettura e dei progetti attraverso i quali essa si realizza è sicuramente di notevole interesse, anche se all'interno di questa posizione c'è il pericolo che venga a mancare al risultato quella magica combinazione di mistero e di emozione che accompagna da sempre l'abitare umano. Una realtà molteplice, e a volte internamente contrastante, la quale rappresenta la comunità nel suo evolvere. Una realtà che non può risolversi solo nel suo contenuto funzionale, per quanto innovativo esso sia. In effetti il "nuovo realismo" non deve tradursi in un *nuovo funzionalismo*. Da questo punto di vista la sfida del libro di Alessandro Gaiani agli architetti è come far sì che il progetto come processo, come dinamica circolare e non più lineare, possa essere interpretato nei suoi risultati come una nuova forma, mobile, aperta, reattiva, sintonizzata con il contesto ma sempre forma, ovvero un'entità che possiede una sua vita nello stesso tempo evidente e segreta. Si tratta di una sfida senza dubbio ardua ma che vale sicuramente la pena accettare.

Roberta Amirante ha scritto un piccolo e intellettualmente prezioso libro costruito sulla base dell'esperienza da lei condotta nel primo, per certi versi esplorativo, gruppo dei valutatori della qualità della ricerca universitaria per l'area dell'ingegneria civile e dell'architettura. Sembra che il libro risenta di questa personale attività, che tuttavia resta solo come ragione di fondo per la formulazione di una offerta dialogica, di una richiesta esplicita e dialettica di contributi anche pratici sulle questioni poste, tutte relative all'attribuzione di una riconoscibile scientificità al progetto di architettura; il libro è dunque "un punto di partenza" particolarmente implicante per chi – come me e come gli altri 431 *progettuali* (al momento con l'autrice saremmo dunque 433), professori e ricercatori universitari del settore della "Composizione architettonica e urbana", cui andrebbero aggiunti i docenti a contratto – è comunque tenuto a occuparsi delle medesime questioni, nella ricerca come nella didattica. Con una partecipazione, per di più, che ho trovato difficile dissolvere nella forma canonica di una recensione, come mi ero ripromesso all'inizio. Nello scrivere queste righe mi sono chiesto, infatti, in che modo avrei potuto commentare l'invito allo stimolante dibattito che il libro sollecita, alla coinvolgente proiezione di idee che esso offre, senza correre il rischio di appiattirne le proposizioni. Pertanto, alla fine, mi sono deciso per una riflessione breve che tiene conto e muove dai suoi contenuti, o almeno da alcuni di essi, a partire dalla questione sollevata: quella di valutare *Il progetto come prodotto di ricerca*, esattamente come recita il titolo. Questione relativamente recente (nella prima delle due valutazioni effettuate, quella cui ha partecipato Amirante, neppure contemplata) e tutt'altro che semplice, se si considera che il progetto di architettura appartiene a una precisa espressione della creatività umana (*l'espace indicible* di Le Corbusier) e viene inteso come uno dei risultati eloquenti del fare artistico prima che tecnico, quindi singolare e perfino personale, e che la valutazione della sua qualità scientifica non può invece che presupporre l'esistenza di parametri confrontabili, accettati da una comunità – scientifica, per l'appunto – che in essi può generalmente identificarsi e che di essi può fare il tramite per la propria riconoscibilità.

Ma vediamo da che cosa si origina il tutto: nel nostro Paese, differentemente da tutti gli altri, a cominciare da quelli europei, non è permesso all'universitario a tempo pieno l'esercizio della professione e non è permesso a quello a tempo definito (scelta che si può fare di anno in anno) la partecipazione sempre responsabile alla ricerca (i recenti finanziamenti di base per la ricerca, per esempio, erano solo destinati ai docenti a tempo pieno); sicché, nel caso del progetto di architettura, un docente universitario che pure ha l'incombenza della didattica, quindi della trasmissione di un sapere pratico, può fare solo progetti che abbiano, per così dire, una natura prevalentemente o quasi esclusivamente teorica, legata soprattutto alla divulgazione dei loro aspetti procedurali. Non c'è motivo di entrare, come ha opportunamente evitato di fare Amirante, nel merito di una simile

evidente stortura nazionale, che meriterebbe da parte del legislatore una attenzione adeguata, al fine di evitarne altre e di frenare i tentativi di indebitate e separate attribuzioni alla nozione stessa di progetto; questo aspetto è comunque, al momento, lo sfondo ineludibile per qualsiasi ragionamento che muova dall'esperienza del progetto stesso e dalla sua specifica cultura. Ho pensato di fornire agli studenti del mio corso di Composizione, prossimamente e come materiale di studio, le presentazioni di due progetti realizzati, uno di Gardella, l'altro di Ridolfi, tratte dal primo numero di "Casabella-Continuità", la rivista diretta negli scorsi anni Cinquanta da Rogers: la ragione di tale scelta deriva dall'aver individuato queste presentazioni come esemplari e stringate spiegazioni dei problemi cui ciascun progetto è chiamato a rispondere, dei conseguenti modi per risolvere la composizione, delle tecniche e dei materiali impiegati per la costruzione, del risultato infine raggiunto. I due progetti, precisamente documentati con disegni anche di dettaglio, sono ovviamente molto diversi, *casi* diversi di espressione di linguaggi specifici poco confrontabili, anzi opposti come spesso è per l'architettura; essi rispondono però alla coerenza degli essenziali assunti descrittivi e credo che questo sia il loro pregio, ciò che li rende o può renderli strumenti efficaci per l'insegnamento.

Cito casi concreti in quanto ad essi mi rimanda la lettura del libro di Amirante, indirettamente perché l'autrice non riporta esempi cui riferire le proprie tematiche, fatto un po' spiazzante per un testo sul progetto ma che si può accogliere quale ulteriore motivo di sollecitazione e di libertà interpretativa; probabilmente, se il libro contenesse esempi, questi contribuirebbero a delimitare più precisamente degli obiettivi concettuali che, invece, vogliono farsi argomento di una discussione del tutto affrancata. Li cito, soprattutto, perché ciascuno dei progetti risolve in sé, in quanto tale, il proprio modo di rappresentarsi come un possibile avanzamento della disciplina, non per gli aspetti formali ma per la corrispondenza di questi ai problemi affrontati, per il loro ampiamente storizzato "contributo alla *conoscenza collettiva*", diremmo con la stessa Amirante; la rivista che li pubblica li riconduce tutt'al più a una intenzionalità generale, a una strategia editoriale e di politica culturale se si vuole, che li accomuna senza scalfirne la differenza dei caratteri e che rispetto agli stessi progetti appare più dipendente dalle polemiche del proprio tempo. Ma non esiste alcuna interpretazione aggiuntiva, non esiste una cifra critica della loro spiegazione che ne sublimi i significati verso altri, non c'è, in altri termini, alcuna *falsificazione* dei contenuti che ne indirizzi a posteriori la comprensione. Le Corbusier parlava d'altronde della propria *Oeuvre complète* come di uno strumento finito di insegnamento, perché tutta la sua esperienza vi era contenuta in una sequenza perfino episodica, non necessariamente continua in senso evolutivo (non poche sono le implicazioni temporali utilizzate in modo esplicativo, vario è il "peso" di ciascun progetto) ma capace di una narrativa coerente stabilita di volta in volta nell'unicità del rapporto testo-immagine, al punto che bisognerebbe chiedersi quanto abbia realmente inciso sulla comprensione delle sue opere la diffusione, avvenuta in questi ultimi decenni, di ulteriori documenti. Opere di professionisti, qualcuno dirà, certo di tempi in cui era possibile esserlo in modo compiuto anche insegnando (Samonà chiamava a Venezia solo professionisti di valore, a cominciare dallo stesso Gardella, e così ha fatto la fortuna internazionale di quella scuola), ma opere che non richiedono di essere tradotte in procedimento poiché lo rappresentano di per sé, ovvero rappresentano esattamente la sostanza del loro processo formativo. Esiste una crisi comunicativa in tal senso che non consente più, neppure a noi specialisti, di comprendere appieno un progetto di architettura nei suoi significati intrinseci? È il progetto che sfugge ormai alla sua comprensione logica, come si diceva una volta del "formalismo" di Niemeyer (che potremmo aggiornare con il "caso" Gehry)? Il procedimento progettuale, cioè l'oggetto primo della trasmissione, è davvero oggi inesorabilmente separato e, in quanto tale, analiticamente separabile dal progetto, e in che modo? Amirante, sempre nell'obiettivo di un riscontro scientifico accomunante, invita alla "possibilità di non interrogarsi sul carattere di ricerca del progetto nel suo farsi [tutti i corsivi sono dell'autrice] ma di limitarsi a farlo apparire, a presentarlo come tale, dopo che è stato fatto" (p. 54): in una trascrizione, scritta e/o disegnata, che si aggiungerebbe dunque al progetto strutturandone la partecipazione agli esiti di un linguaggio comune, in altre scienze proprio della verifica sperimentale. È utile e interessante seguire il suo ragionamento fino in fondo: "L'esistenza di una terza forma di interferenza, e cioè della possibilità di accrescere la conoscenza a partire

non da una *certezza* (come nella deduzione), o da una *ricorrenza* di fatti (come nell'induzione) ma da un *singolo fatto* la cui *spiegazione* è fondata su ipotesi *incerte* (benché 'credibili e soprattutto utili') ha qualche possibilità in più di essere riconosciuta come la base della *logica progettuale*, atipica, complessa, ricorsiva. Ma in realtà il tentativo di tenere unita la compagine dei progettuali intorno a questa ipotesi si gioca su un'altra mossa, più risolutiva: la possibilità di raccontare il progetto (come una *ricerca* fondata su un *procedimento*) ma solo 'a cose fatte' [...] La valutazione, a quel punto, potrebbe avvalersi infatti, oltre che della tradizionale verifica *professionale* del rapporto tra domanda e risposta di progetto, anche di una serie di tracce intermedie che darebbero ragione dei *materiali* impiegati [...], delle scelte progressive, dei ripensamenti, degli abbandoni, degli scarti, dei salti logici, degli automatismi, e potrebbero gettare una luce nuova tra origine e fine dell'azione progettuale: ed eventualmente, come si dice in linguaggio scientifico, consentirebbe di *falsificarla*" (pp. 56, 57). Il riferimento al pragmatismo di Peirce (che non dimentichiamo essere anche il precursore della teoria del segno come atto di comunicazione, ovvero della semantica) è dichiarato con il ricorso all'abduzione quale forma di interferenza [la terza, per l'appunto] destinata a sostenere il racconto del progetto secondo "la sua natura di ipotesi 'incerta' [...] Che consente di ricostruire il *procedimento* sì, ma in modo non necessariamente lineare, non necessariamente logico-deduttivo [ma secondo] la sua logica ricostruttiva" (pp. 57, 58). Queste affermazioni e il loro ipotetico indirizzo sono decisamente attraenti e illuminanti: certo, l'abduzione apre nuove strade, forse già praticate ma con il solo consapevole – probabilmente impreciso e comunque parziale – ricorso alla induzione, nelle analisi di carattere differenziale cui alcuni di noi hanno sottoposto città e territori appellandosi ai *casi* specifici e puntualmente irripetibili della loro morfologia (e qui ha ragione l'autrice sulle più generali potenzialità offerte alla nostra specificità dall'abduzione o *retroduzione*). Tuttavia, se dagli aspetti analitici e solo generalmente propositivi del progetto (procedurali e dialettici nella misura in cui esulano dalla definizione formale ultima), si torna al progetto in quanto tale, ovvero al progetto nel suo aspetto finito (quindi "irrigidito" nella compiutezza della forma), bisognerebbe riandare a quanto sosteneva Le Corbusier nel suo *Entretien* con gli studenti delle scuole di architettura: ovvero al fatto che l'esperienza di ogni opera, se valida, se innovativa, non possa che costituire un punto fermo da cui ripartire per altre esperienze (analogamente a quanto in altro modo sosteneva Mies), accettando la stessa opera come un risultato non del tutto spiegabile oltre l'apparenza della sua evidenza. Altrimenti essa, l'opera, comprendendovi anche quella espressa nel solo progetto (Le Corbusier rimanda anche al concorso per il Palazzo dei Soviet, rimasto come si sa sulla carta), non costituirebbe di per sé un traguardo della ricerca architettonica e un motivo del suo avanzamento, ma solo la forma di una sua possibile spiegazione, agita con altri mezzi e altri intendimenti.

Ancora Le Corbusier può essere utilizzato a parziale e paradossale dimostrazione di questo assunto, accogliendone la spiegazione dell'invenzione dei *brise-soleil* quale risposta all'eccessivo soleggiamento del suo appartamento alla Porte Molitor: una motivazione certamente efficace sul piano pubblicistico, della divulgazione del particolare risultato progettuale, ma che non chiarisce la declinazione plastica dello stesso *brise-soleil* nelle varie applicazioni architettoniche che ne fa il Maestro, non ci aiuta a comprendere l'impaginato compositivo dei fronti dell'Unité d'Habitation o dei palazzi di Chandigarh. Resta l'architettura di queste opere a parlare infatti di architettura ed essa, in definitiva, appare tale solo perché riesce a intrattenere un discorso con se stessa; ne consegue che un progetto di architettura, al di là della qualità figurativa, della riconoscibilità dell'autore e della pulsione creativa che lo ha generato, dovrebbe presentarsi come prodotto di una ricerca – e come tale essere valutabile – solo attraverso la sua specifica e definitiva rappresentazione (cui non è escluso possano aggiungersi dei corollari, come è previsto dalle stesse modalità di verifica e come fa eccezionalmente Le Corbusier nell'*Oeuvre complète* per il Palazzo dei Soviet, confrontandone il profilo al famoso schizzo del Campo dei Miracoli di Pisa); dovrebbe essere quindi questa rappresentazione a dare conto, naturalmente, del lavoro svolto sull'ipotesi che l'ha strumentalmente formata, una *ipotesi* che, ci viene ricordato, "è un altro nome dell'abduzione". Il progetto, tra l'altro, è già di per sé la *falsificazione* di qualcosa, non solo per la sua capacità proiettiva (un progetto serve a costruire anche in senso metaforico), ma perché è comunque orientato a specificare parzialità, a evidenziare

aspetti sottintendendone o annullandone altri come è per qualsiasi attività scientifica e in genere creativa, e come dimostra la sintetica capacità corbusieriana di descrivere i contenuti dell'opera architettonica, occultandone o scoprindone gli aspetti secondo le necessità del suo significato. Anche quando ci capita di presentare un progetto, talvolta agli stessi studenti, tendiamo a *falsificarlo* ma in questo caso secondo la logica prevalentemente deduttiva della sua lineare "ricostruzione", che per necessità di chiarezza rende le scelte e perfino le incertezze direttamente conseguenti, in un modo assai analogo a quello, sicuramente estremo ed eccentrico, della motivazione che ha dato origine ai *brise-soleil*.

"La scommessa – scrive Amirante, riportandoci alla ricaduta pratica di queste riflessioni – è mostrare le valenze scientifiche del prodotto-progetto. Forse la cosa più semplice da fare è immaginare una rivista *scientifica* che presenti il *prodotto-progetto* secondo dei *protocolli* definiti (e quindi accettati) dalla *comunità scientifica* di riferimento. La scommessa conta sul fatto che il procedimento abduttivo possa contribuire a strutturare questi protocolli. Alcuni indizi positivi ci sono: l'abduzione è l'unica inferenza che produce conoscenza a partire da *un caso singolo*. E il progetto è sempre un caso singolo (e quante volte ci siamo sentiti dire che un caso singolo non ha valenza *scientifica*?). L'abduzione procede *da caso a regola* e può quindi attestare l'*esemplarità* di un procedimento (e di un risultato) progettuale e al tempo stesso segnalare tutte le deviazioni, le biforazioni, le scelte che hanno segnato lo sviluppo consentendo agli altri di ripercorrere (ripetere ed eventualmente falsificare, sul modello degli esperimenti scientifici) l'*esperienza progettuale*; oppure *da caso a caso* e può quindi *produrre* casistiche, apparentamenti non evidenti e non riconosciuti tra casi singoli: è questo che facciamo quando nel nostro lavoro progettuale parliamo, in vario modo, di *riferimenti*" (pp. 80, 81).

L'abduzione dovrebbe dunque sottrarci al rischio di una verifica scientifica del progetto di architettura condotta per il tramite di un protocollo dal carattere preordinato, perciò autonomo e indipendente dalla singolarità dei progetti, pregiudizialmente discriminante la loro specificità. I protocolli (l'autrice usa opportunamente il plurale) dovrebbero semmai originarsi dalla particolarità delle ipotesi che i progetti rappresentano, prescindendo da sovrapposizioni aprioristiche, ma alla fine – né potrebbe essere altrimenti – sarebbero comunque dei "protocolli definiti" ovvero desunti, seppure con puntuale e condivisa disamina (a questo serve la rivista), da modalità progettuali specifiche assurte a principi riconoscibili (*da caso a regola* e *da caso a caso*, infatti); l'abduzione costruisce insomma un procedimento dei procedimenti ma senza annullarne la singolare valenza, cogliendo e sottolineando le peculiarità differenziali di ciascuno di essi per poterne garantire il confronto e la legittimità scientifica. Per semplice associazione di idee – o di *casi*, o di *riferimenti* – torna utile riprendere l'esempio samonianiano di Venezia, ricordando questa volta la capacità attrattiva di quella scuola come luogo di confronto per punti di vista assai eterogenei se non conflittuali, ma dipendenti tutti dalla centralità dell'architettura e del suo progetto. È probabile che una simile apertura dialettica sia stata la ragione stessa della mancata continuità di quella esperienza, che abbia perfino contribuito a determinarne la crisi per una sorta di sopraggiunta inadeguatezza storica, ma di una cosa possiamo essere certi: che il ricorso alla soggettività e all'individualismo aveva permesso ai docenti, in quel caso, la comune assunzione della responsabilità di misurarsi con gli aspetti specifici della disciplina. Come non essere dunque d'accordo, sotto questo aspetto, con la visione strategica di Roberta Amirante e con la sua proposta di un virtuale e innovativo luogo – la rivista *scientifica* – per un dibattito finalizzato e condiviso? Un dibattito non per questo rassicurante in merito alla verifica propriamente detta dei progetti, come auspicherebbe l'autrice, perché comunque risentirebbe di cadenze temporali diverse, tutt'altro che lineari, e di interpretazioni forzatamente altre e difficilmente prevedibili per gli effetti odierni di un diverso tipo di individualismo e di un diverso ricorso alla soggettività (come hanno in parte dimostrato le procedure per l'abilitazione scientifica nazionale, da lei pure citate).

Una caratteristica positiva della scuola veneziana era stata infatti quella di non separare la propria responsabilità disciplinare dal confronto serrato con una realtà certo più lenta e prevedibile nelle modificazioni di quanto non lo sia quella odierna, facendo di tale confronto una sorta di antidoto contro qualsiasi tipo di personalistica sopravalutazione; la logica disciplinare non era infatti intesa a Venezia come un motivo di separazione rispetto a

possibilità altre, aspecifiche, e queste contribuivano ad affermare la specificità dell'architettura come un valore identificabile. Amirante, nel dare voce ad una esigenza largamente partecipata quanto inespressa, cerca nel suo libro di intercettare analogamente uno dei discorsi che si possono intrattenere sull'architettura attraverso il suo progetto e di farne materia comune, ma per mezzo di una *logica* per certi versi sovrapposta al progetto in quanto tale, costruita a posteriori nella forma critica della descrizione del suo procedimento. Si può essere più o meno d'accordo sull'opportunità di intraprendere questa via, di accettare ulteriori motivi di suddivisione interpretativa della specificità progettuale e del carattere della sua già poco riconosciuta scientificità, e su questo bisognerebbe condurre finalmente una più che approfondita e allargata riflessione; resta perciò da chiedersi se l'utile tentativo del libro, sicuro e generoso anche nelle aperture al dibattito, possa solo limitarsi a rispecchiare l'esigenza di una pur importante e necessaria valutazione della qualità della ricerca. Resta da chiedersi se è dalla risposta a tale esigenza che debba discendere la ragione che sostanzi il riconoscimento e la consapevolezza nell'autoriconoscimento della nostra comunità scientifica; oppure, se le intenzionalità speculative sollecitate da Roberta Amirante possano avere un ancor più specifico indirizzo nel confronto con la crisi di idee che caratterizza il nostro tempo e che riguarda anche, ma non solo, il progetto di architettura.

Artisti che lavorano con lo spazio pubblico.
Artisti che si relazionano con lo spazio urbano e architettonico.
Artisti che si relazionano col pubblico e che fanno di tale relazione il fulcro del loro operare. Artisti che fanno del "pubblico" il loro "politico".
La città non come scenografia, ma come luogo dei cittadini e dei loro comportamenti.
Una visione non monumentale della città, ma del suo uso.
Considero espressione del vero spirito dell'arte pubblica un'opera che con la sua forza metta in gioco una situazione, dalla quale scaturisce una reazione e coinvolgimento del pubblico.

arti visive
a cura di
paola di bello

lia ronchi

apparizioni di flebili segni

275

Per avvicinare il lettore alla mia ricerca artistica cercherò di presentare in questo testo i punti caratterizzanti che sono riuscita a focalizzare con precisione e metodo critico durante gli ultimi anni di lavoro. Lo studio e la costruzione del modello mi hanno sempre affascinato ed è proprio a questa fase progettuale del lavoro che dedico una tempistica e un'attenzione più accurata. Il modello viene realizzato per arrivare a ottenere una fotografia, per poterlo studiare attraverso l'obiettivo della macchina fotografica, avendo la possibilità di modificare e controllare la luce, la prospettiva e ogni dettaglio formale che possa aiutarmi ad approfondire la sua spazialità.

Come funziona allora lo spazio della superficie all'interno dell'immagine?

Sono arrivata a ipotizzare che ogni immagine possieda un peso e una spazialità specifica: un livello della superficie collocato appena sotto la pellicola estetica (colori, forme, soggetto ecc.) e in questo "strato della superficie" vengano accumulate tutte le esperienze visive che archiviamo quotidianamente. Nascono così delle composizioni astratte dove lo spettatore può facilmente individuare un vocabolario grafico minimale composto da pochi elementi, in cui si nota l'assenza di un soggetto specifico, ben riconoscibile e immediato, che caratterizzi e dia potenza visiva all'immagine. I progetti *Monitoraggio primo* e *Monitoraggio secondo* sono esemplificativi per mettere in risalto queste teorie spaziali sull'immagine contemporanea e sulla necessità di controllare ogni parametro visivo, *in primis* la luce.

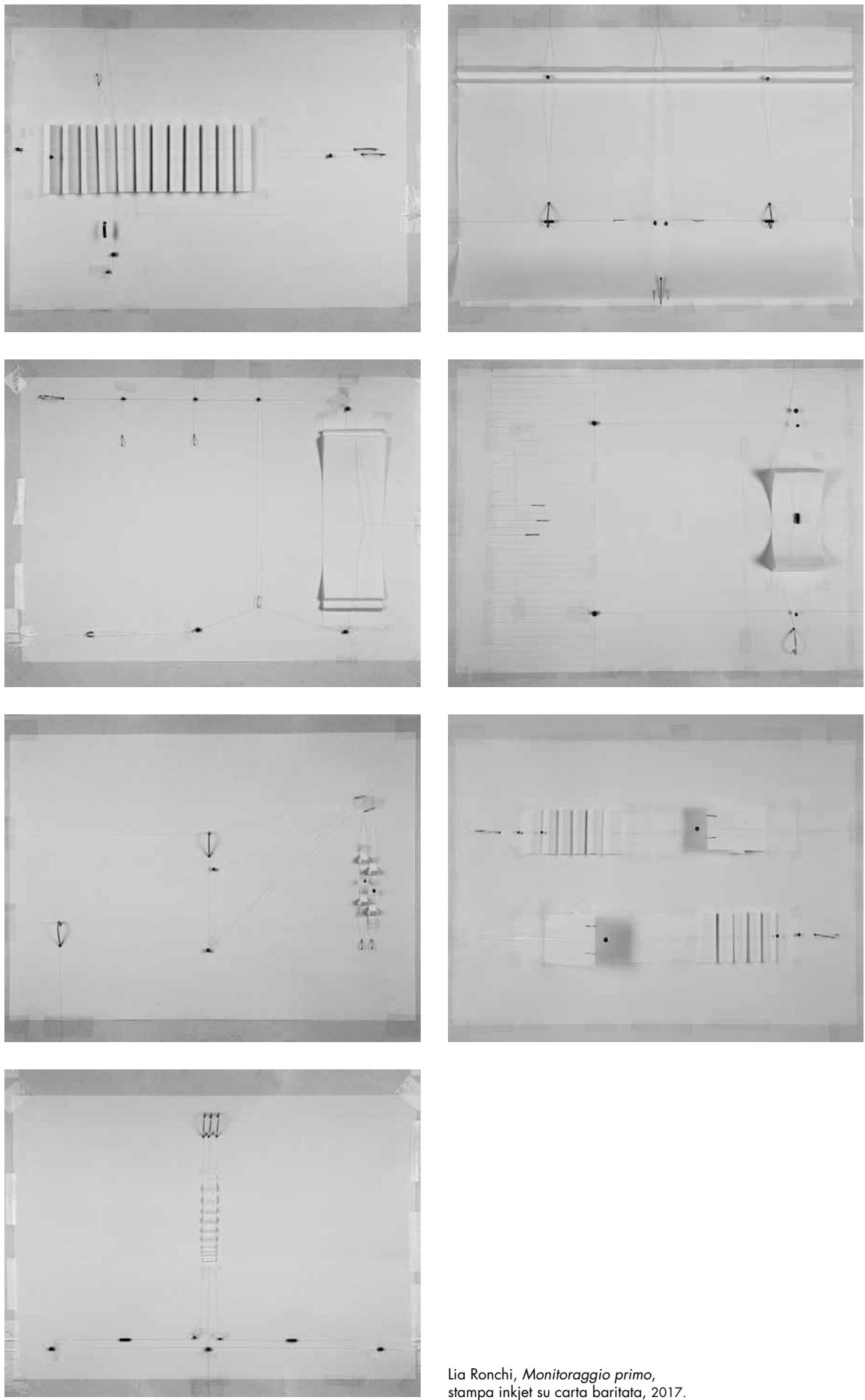
Ogni fotografia, prima della fase di scatto, è preceduta dalla costruzione di un modello di studio: un semplice foglio A4 diventa una piattaforma di sperimentazione e verifica, in cui impostare degli esercizi sulla forma. La composizione viene strutturata usando solamente tre elementi grafici: ami da pesca, filo di nylon e piombini (in varie dimensioni). Lo spettatore osserva delle semplici composizioni dimesse, volutamente sottotono, adatte quindi per porre l'attenzione su ogni minima variazione tonale di questo insieme di fotografie che possiamo riassumere come "esercizi di luce".

"Disciplinare un equilibrio e trarre un sollievo nel momento in cui, da un impercettibile movimento di incertezza, si arriva ad una trasmissione fluida di un linguaggio monotono, privato di ogni elemento caratterizzante: scala cromatica, soggetto, contrasto, prospettiva. / Si verifica un passaggio di minuscoli segni. / Apparizioni di flebili cambiamenti di elementi immateriali. Un confronto di variazioni trasparenti, alcune di esse illusorie" [Lia Ronchi, dall'esperienza di residenza in Sardegna].

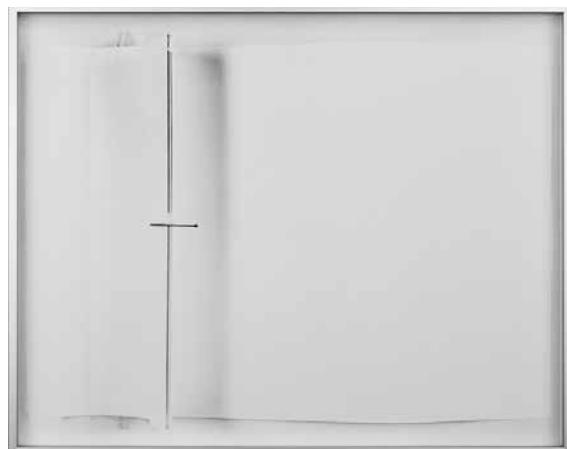
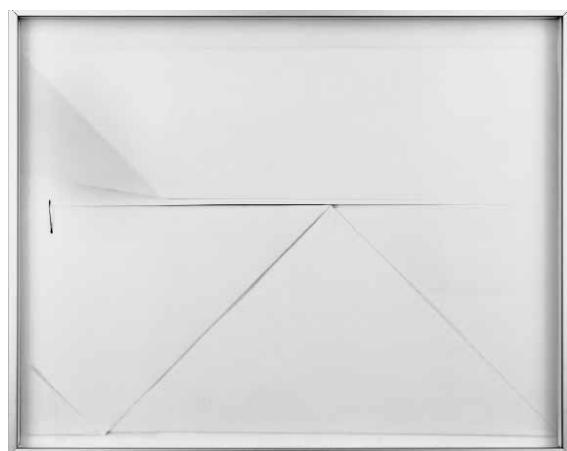
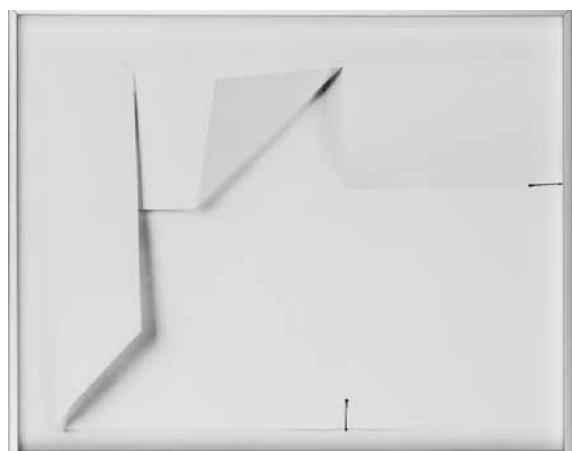
Ritengo sia importante per un artista saper gestire il flusso di informazioni che dal passato si manifestano nel presente. Spesso una serie di dati può emergere in superficie senza nessun collegamento apparente e senza una precisa forma di traduzione. Pensare di possedere l'informazione autentica è un atteggiamento ingenuo, ancora più ambire a una codifica e a una comprensione immediata della realtà.

Durante una residenza in Sardegna ho realizzato 8 polaroid, ispirata dal luogo alchemico e sprituale della Gallura. Il malfunzionamento dell'appa-

276



Lia Ronchi, *Monitoraggio primo*,
stampa inkjet su carta baritata, 2017.



Lia Ronchi, *Monitoraggio secondo*,
stampa analogica su carta baritata, 2018.

recchio fotografico e l'imprevedibilità delle pellicole sono diventati fattori fondamentali per concentrare la mia ricerca sulla percezione dell'informazione, osservando che in ogni polaroid ottenuta, un settore dell'immagine era stato alterato e le informazioni visive di quell'area rese irrecuperabili. L'informazione di quella precisa sezione mi era stata negata, come se non mi fosse stato concesso l'utilizzo di quei dati visivi. Compresi allora che le immagini possono essere imprevedibili e non possono essere controllate.

“Qualcosa deve rimanere sotto terra. Le informazioni devono emergere piano piano” [Lia Ronchi, dall'esperienza di residenza in Sardegna].

Nel corso della mia ricerca sono arrivata a comprendere che il ruolo della fotografia, come mezzo, non è quello di riflettere la realtà, ma di produrre linguaggi personali e alternativi per riuscire a descriverla differentemente. Ho iniziato a riflettere sul concetto di rappresentazione, strutturando un linguaggio visivo basato sull'astrazione e la sottrazione di elementi visivi selezionati.

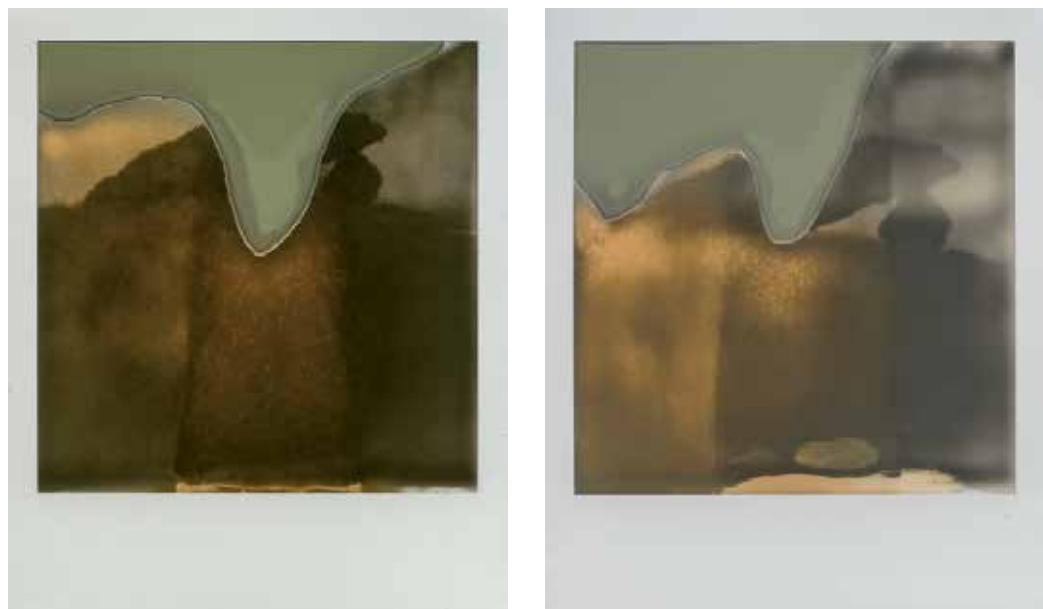
Il progetto “Visual exerçot”, realizzato durante una residenza presso l'Ambasciata italiana a Copenaghen, si sviluppa applicando il linguaggio grafico e bidimensionale dei nastri militari a delle tavole disegnate manualmente per creare una matrice visiva, un contenitore di dati storici e informazioni prese dalla cultura popolare.

Questi estratti visivi delineano una serie di ritratti inediti, combinando insieme simboli, sfumature cromatiche, tessuti e decorazioni, strettamente legati all'immaginario del personaggio storico ritratto.

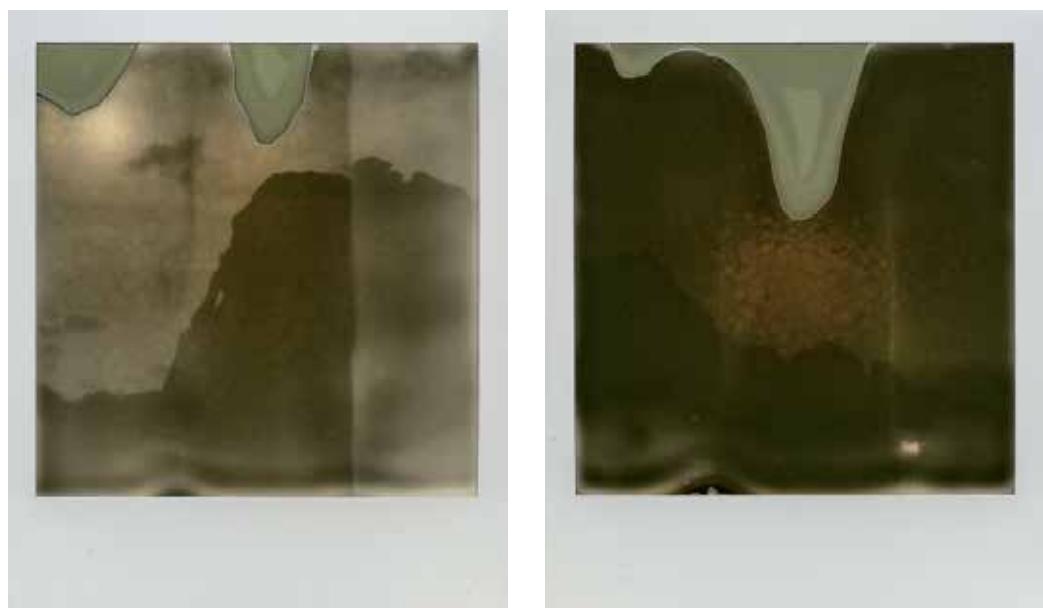
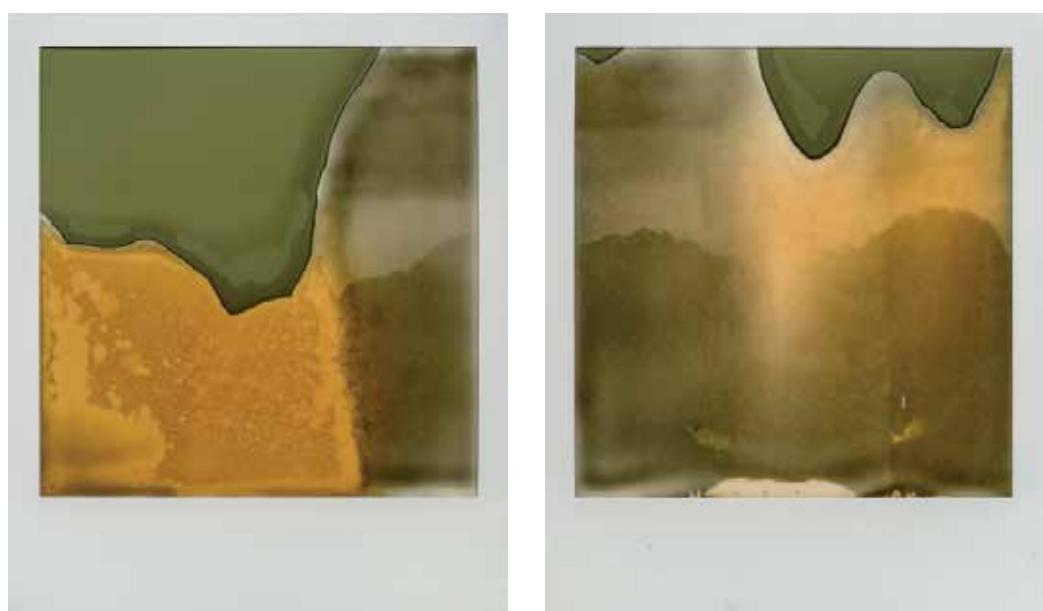
This work has a greater aim than mere illustration: we do not introduce colours for the purpose of entertainment, or to amuse by certain combination of tint and form, but to assist the mind in its researches after truth, to increase the facilities of instruction, and to diffuse permanent knowledge. [...] geometry was adopted as the best gymnastic of the mind.¹

NOTE

¹ O. BYRNE, *Introduction*, in lo., *The Elements of Euclid*, William Pickering, London 1847.



279



Lia Ronchi,
Untitled_1,
polaroid, 2015.

federica mirabella

fa luce mago.

opere

di luca scavone

280

Il progetto presentato da Luca Scavone nasconde già nel titolo, anagramma della parola *camouflage*, le coordinate della sua ricerca.

Il progetto parte dalla riscoperta di un manuale dal titolo *Home Guard Manual of Camouflage*, pubblicato nel 1941, in piena Seconda Guerra mondiale, il cui scopo era di insegnare l'arte delle tecniche mimetiche militari. Il manuale appare costituito essenzialmente da foto in bianco e nero, riconoscibili come le tecniche di stampa di allora.

Appare evidente come lo scopo dell'elemento mimetico riprodotto tramite le fotografie in bianco e nero non giunga a compimento. Da qui nasce la curiosità nell'artista di approfondire la storia del *camouflage*: tecnica di occultamento che consente ad animali, mezzi e in seguito anche agli uomini di diminuire la propria visibilità, riuscendo a confondersi con l'ambiente circostante, in modo tale da difendersi da un potenziale nemico. Risultato finale di tale ricerca è stato la scoperta di un cambiamento insito nella struttura stessa del *camouflage*, espressione di una nuova esigenza: rendersi invisibili agli occhi delle macchine!

I pixels, adesso, compongono le trame del *camouflage* come ci fa notare l'artista da una foto in bianco e nero. Il nuovo tessuto è riportato nella natura, con la quale un tempo l'uomo si mimetizzava, risultando palese l'impossibilità nel riproporre lo scopo del mimetismo. Appare evidente come i linguaggi tecnologici stiano oltrepassando il loro campo semantico, giungendo a valicare i linguaggi e le attitudini dell'uomo. Sorge spontanea una domanda: fino a che punto questo labile equilibrio tra uomo e macchina sarà ancora in grado di rimanere tale? Se mai dovesse essere valicato riusciremmo a rendercene conto? Sicuramente un limite tra il mondo della produzione a scopo militare e il mondo civile è stato oltrepassato.

Tale superamento è ben dimostrato dalle foto di piccolo formato che l'artista ci propone, in cui documenta l'utilizzo nell'abbigliamento del quotidiano, di indumenti aventi una trama che rimanda al *camouflage*, simbolo di una più profonda interconnessione tra i due mondi.



Luca Scavone,
Fa Luce Mago_1, 2018
4x5' sheet, Silver Print, cm 24x30.
Luca Scavone,
Fa Luce Mago_2, 2018
4x5' sheet, Silver Print, cm 24x30.

Luca Scavone, *HandCode_1*, 2018
c-print, cm 24x30.

Luca Scavone, *HandCode_2*, 2018
c-print, cm 24x30.

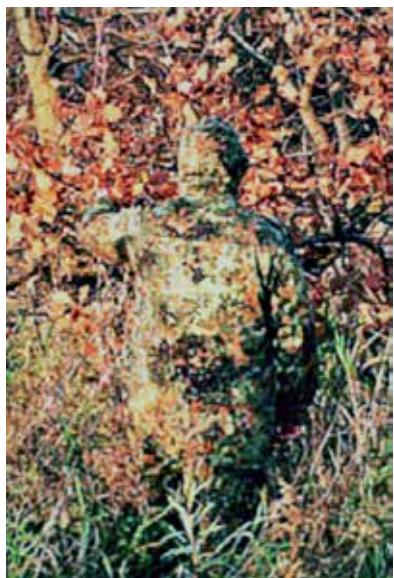
Luca Scavone, *HandCode_3*, 2018
c-print, cm 24x30.

Luca Scavone, *BodyCode_1*, 2018
c-print, cm 24x30.

Luca Scavone, *BodyCode_2*, 2018
c-print, cm 24x30.

Luca Scavone, *BodyCode_3*, 2018
c-print, cm 24x30.

281



282



Luca Scavone, *CamoHunter_011*, 2018
c-print, cm 10×15.

Luca Scavone, *CamoHunter_032*, 2018
c-print, cm 10×15.

Luca Scavone, *CamoHunter_019*, 2018
c-print, cm 10×15.

Luca Scavone, *CamoHunter_014*, 2018
c-print, cm 10×15.

Luca Scavone, *CamoHunter_068*, 2018
c-print, cm 10×15.

Luca Scavone, *CamoHunter_043*, 2018
c-print, cm 10×15.

architetture poetiche

a cura di

alberto bertoni

paolo valesio

alberto bertoni

com'è nato il mio io poetico. un'intervista immaginaria ad alberto bertoni

Tu ricordi il primo sogno che hai fatto da bambino? Ne conservi memoria?

283

No, i sogni non me li ricordo e continuo a non ricordarmeli. So che è un segno di insensibilità. A contrappeso, però, ho tre ricordi molto vivi, che forse equivalgono a sogni, essendo lontanissimi nel tempo.

Il primo rappresenta una scena a luci basse, nel tinello della mia casa di Modena, io sul seggiolone, mia nonna che mi prepara una minestrina succulenta, con un formaggino dentro, una pappa da bambino, che avevo molta voglia di mangiare, essendo stato da subito (ed essendo tuttora) un gran goloso. A un certo punto mia nonna si avvicina a questa minestrina, mentre io mi apprestavo a divisorla, con una lattina verde scuro e un cucchiaio in mano pieno di un liquido giallastro, verdastro (era l'olio Sasso) con il quale vuol rendere ancora più gustoso il mio piatto. Io mi ricordo nitidamente – questo può essere anche il montaggio di diverse narrazioni dell'episodio o appunto di sogni – che di testa do un colpo al cucchiaio e lo faccio volare. Negli anni ho anche fatto riecheggiare nel mio udito interiore la frase che mia nonna – una dialettofona spontanea – deve aver pronunciato nella circostanza: “*Al ragazôl a-n gh' piès menga l'òli*”, cioè “Al bambino non piace l'olio”. Da allora, infatti, ho mangiato solo burro e strutto perché l'olio, tuttora, mi trasmette l'impeto del vomito. Quello che è curioso di questo possibile sogno o lontanissimo ricordo, è la percezione tuttora molto nitida di quanto erano fioche e basse le luci nel tinello piccolissimo borghese che abitavamo. Quindi doveva essere il 1957, al massimo il 1958. Ricordo questa luce buia e tuttora mi danno fastidio le luci fioche, preferisco quelle potenti, magari alogene, perché le luci fioche mi costringono a intrecciare infanzia e cimitero.

Il secondo ricordo, o sogno (in senso cronologico è forse il primo ricordo della mia vita, ma è molto più sfocato dell'altro), è la linea blu del mare a Marina di Carrara, l'emozione della spiaggia, della sabbia sotto i piedi per la prima volta, era l'estate del 1956. Io camminavo già, anche se precariamente, e mi ricordo lo slancio emotivo di quella visione primaria, il mio staccarmi dalle mani dei miei genitori (mio padre a destra, mia madre a sinistra) e lo scatto verso questa linea blu per tuffarmici dentro. Naturalmente mi hanno acchiappato prima che potessi toccare l'acqua, ma dopo ho rivissuto altre volte il “convulso” di quella spinta istintiva verso quella sorta di linea, di riga scurissima, contro la luce abbacinante dello spazio attorno. Sarà per questo che mi piacciono molto i quadri che sanno rappresentare in modo creativo gli orizzonti.

Il terzo ricordo è sul balcone di casa mia ed è legato a un senso travolgento e spaventoso di vertigini: ne soffro tuttora, al punto che, modenese puro-sangue, non sono mai salito sulla Ghirlandina per paura di dover o voler sporgermi da un'altezza tanto estrema. Così, mi rivedo su questo balcone al terzo piano, attratto e respinto dal vuoto, mentre calcio un pallone rosso, poi lo prendo in mano, lo calcio ancora contro l'inferriata, in un rapporto quasi di caleidoscopio, di rutilare di questo rosso accanto alla sensazione

del vuoto, della profondità e dell'abisso che era subito al di là della rete contro la quale scagliavo il pallone. Questi sono, di fatto, dei ricordi/sogni che mi hanno accompagnato per tutta la vita. I sogni, in realtà, non li ho mai ricordati, oppure li ho ricordati al massimo per qualche minuto dopo il risveglio e poi li ho tutti dimenticati: e tuttora è così.

Spesso ti ho sentito dire, parlando dell'esperienza di essere stati figli, del rapporto che intercorreva fra i tuoi genitori, un rapporto molto simbiotico, stretto. Nella tua percezione, anche fisica, come sapresti descriverlo, raccontarlo?

Alla simbiosi che legava i miei genitori, per senso di esclusione, distrazione o disinteresse, la mia reazione istintiva è stata di chiamarmene fuori (o di fuggirne) non appena ho potuto, vale a dire al principio della mia adolescenza, fra scuola media e ginnasio. Io, come dice una mia amica che mi conosce bene, posso essere in talune circostanze una persona totalmente lontana, assente. Lei dice che riesco a esserlo in modo integrale, con effetti anche sconcertanti su chi mi sta intorno: e siccome sono uno che detesta i conflitti esplicativi (non ho mai fatto a botte in vita mia, pur essendo un Ariete/Sagittario), questo è l'atteggiamento attraverso il quale esprimo lontananza e opposizione rispetto a determinate situazioni o persone. Perciò la mia contestazione, visto che io – nato nel 1955 – appartengo alla prima generazione che consapevolmente e programmaticamente ha contestato i genitori e il loro potere genitoriale, non è stata di ordine politico o ideologico ma è stata una contestazione umana, di rapporto interpersonale, verso i miei genitori e il loro rapporto simbiotico. Al punto che con loro non mi sono mai confidato, né ho mai raccontato cosa mi succedeva a livello profondo. Per esempio, non hanno mai conosciuto le generalità di una mia fidanzata, o di una mia amante, o di una mia amica particolarmente cara. Né ho mai trasmesso loro l'argomento di un mio libro o di una mia poesia. Questo era, naturalmente, il sintomo e insieme l'effetto del loro bastare a se stessi. Tutto ciò l'ho capito lucidamente – e con qualche ferita sul piano personale, perché non è stata una comprensione che mi ha lasciato del tutto incolume – quando si sono ammalati, mio padre di Alzheimer diagnosticato nel 2001 ma con i primi segnali già manifestati nel 1997; e mia madre, di seguito, con una demenza arteriosclerotica senile che l'ha portata, fra il 2006 della morte di mio padre e il 2010 della sua morte, ad assentarsi completamente dal mondo, a non pronunciare più quasi nessuna parola e a muoversi soltanto aiutata da me o dalla badante, fra il letto, la poltrona e la sedia sulla quale mangiava. Di lì ho capito, come poi ho scritto anche nelle poesie che ai miei genitori ho dedicato in larga copia fra il 1997 e il 2012-2013, che loro costituivano una specie di endiadi o di monade, dalla quale io ero totalmente escluso.

Quando tutto è finito, quando cioè – nel luglio del 2010 – sono rimasto davvero orfano, mi sono trovato a riflettere su questo atteggiamento. Loro non sono mai intervenuti a una mia lettura di poesie, non credo che abbiano mai neanche letto una mia poesia; non sono mai venuti ad ascoltarmi a nessuna conferenza anche quando magari il mio nome o la mia fotografia circolavano sui giornali locali della cui lettura si nutrivano ogni mattina. Questo pur avendomi entrambi amato moltissimo: con il paradosso ulteriore che – presi singolarmente – erano come il sole e la luna. Mio padre una persona ilare, sportiva, molto portato a ridere, a sdrammatizzare: un uomo davvero solare. Mia madre una persona completamente lunare, chiusa in sé, con il terrore della notte per cui non credo che – almeno da quando l'ho conosciuta io – sia mai uscita una sera se non proprio costretta da qualche circostanza specifica, bloccata da una sorta di paura del mondo immerso nel buio e che, pur soffrendo violentemente di insonnia, andava a letto a leggere alle nove, nove e mezza, alla fine del primo programma televisivo, e leggeva, magari, per ore. Però non usciva, la notte la impressionava e la rendeva ancor più apprensiva del solito.

Invece mio padre era un animale sociale, avendo lavorato per quarant'anni alla Ferrari automobili, con una moltitudine di amici fra i compagni della Ferrari e della pallavolo, di cui era stato fra i pionieri – insieme con personaggi eminenti come Franco Anderlini e Carlo Rinaldi – a Modena nell'immediato dopoguerra: da lui ho tratto un'educazione molto precoce allo sport.

Subito dopo l'adolescenza, ho cominciato a capire che questa loro oppositività si ricuciva in una sorta di cellula chiusa, di rapporto sigillato e rituale in cui nessuno – me compreso – era ammesso. Non mi hanno mai fatto mancare niente, mi hanno dato soldi al limite delle loro possibilità, hanno

accettato col sorriso sulle labbra il fatto che io mi iscrivessi a una facoltà di Lettere e quindi mi votassi a una sorta di povertà, benché loro vivessero dei rispettivi stipendi di impiegato e di maestra elementare: ma sul piano del dialogo interiore siamo rimasti a distanza siderale. Forse perché mio padre fu uno studente pessimo e mia madre invece maestra elementare per 40 anni, loro mi fecero capire molto presto – già a 6-7 anni – che la scuola era il mio lavoro e che, quindi, si aspettavano da me una buona resa nel lavoro. Al di là di questo nient'altro: non mi hanno mai insegnato né tantomeno imposto alcunché di pratico. Non so nemmeno accendere un fornello: cosa che alla mia compagna di vita, per esempio, dà molto fastidio.

In realtà, posso dire di aver cominciato a capire i miei genitori solo attraverso la lente della loro malattia che, essendo una malattia mentale, era una malattia inguaribile e non dialogica. Difatti, nei limiti delle mie possibilità e del mio lavoro pendolare fra Modena e Bologna, io sono stato vicino a entrambi fra il 2001 della diagnosi di Alzheimer a mio padre e il 2010 della morte di mia madre, ma non sono mai entrato nella loro intimità e non gli ho mai detto quello che stavo percependo di loro perché non mi avrebbero capito. Non c'erano le condizioni. Però la cosa divertente e interessante che mi ripete spesso Adriana, la mia compagna, che è la prima e unica persona che mi vede al momento del risveglio, è che ci sono dei giorni, la grande maggioranza, in cui io assomiglio molto a mia madre e degli altri giorni – pochi, ahimè, un quinto, un sesto ma forse anche meno – in cui assomiglio a mio padre. Questa probabilmente è anche una mia dicotomia mai ricomposta di carattere, di atteggiamento verso il reale, benché – almeno a livello conscio – io abbia sempre avuto mio padre e non mia madre come modello comportamentale. Anche all'università cerco di essere cordiale, sdrammatizzante, perché non sopporto più di tanto le persone chiuse, che manifestano pubblicamente il proprio disagio, la propria rabbia.

Dei tuoi genitori pensi di avere anche una qualche forma di ricordo carnale, legato a un odore o a una percezione tattile?

Certo, di entrambi ricordo molto bene l'odore della pelle perché ovviamente mi abbracciavano e mi baciavano quando ero bambino. Quello è un ricordo olfattivo molto profondo che ho di loro. Soprattutto, devo dire, ho dei ricordi olfattivi legati ai lunghi periodi a cui mi costringevano, prima da bambino con mia gioia, dopo, da ragazzino e adolescente, invece con un mio distacco progressivo, i due mesi estivi a Marina di Carrara, che erano una sorta di obbligo della mia famiglia, che loro hanno mantenuto fino al 2004, quando erano già in condizioni molto precarie e io mi facevo in quattro per accettare inviti in zona, o per inventarmi scuse varie con me stesso per andare a trovarli, dal momento che poi mi sentivo in colpa a lasciarli là da soli, anche se c'era tutta una comunità dello stabilimento balneare che li proteggeva quando già non erano più autonomi. Quindi, soprattutto in situazione marina, ricordo i loro odori, legati anche alle loro pelli molto abbronzate. Mio padre faceva continuamente dei bagni, era un nuotatore molto bravo e quindi in quei mesi estivi la sua pelle sapeva di sale, di salsedine. Ricordi carnali, sì, ero figlio unico quindi sono stato spesso fra le braccia di entrambi. Non ho avuto due genitori distanti sul piano affettivo. Per lo meno nelle manifestazioni fisiche. Di sicuro, in loro, c'era più fisicità che idealità.

Torniamo ancora indietro, alla prima volta che hai provato un senso di gioia pura, di euforia...

Per certi doni di Natale, sicuramente. La prima bicicletta con le ruotine quando, siccome avevo in casa un corridoio molto lungo, scorazzavo su e giù per l'appartamento; o calciavo il primo pallone di cuoio regolare contro un armadio a muro che faceva da porta. Poi mi ricordo anche un paio di guantoni da boxe che mi procurarono una gioia pura, anche se adesso la boxe non m'interessa affatto. E quindi la mia gioia pura coincise da bambino con questa attesa dei doni di Natale verso il tardo, tardissimo pomeriggio della vigilia, quando i nonni mi portavano fuori in modo che mio padre e mia madre potessero preparare tutti i pacchi sotto l'albero. Questa è stata una gioia pura. Poi, ci sono state gioie che hanno costellato le varie tappe della mia crescita e in seguito della mia vita adulta. In una fase molto precoce, i primi dischi dei Beatles. Io ho avuto la fortuna di avere un compagno di classe alle elementari, Massimo Mati, il cui padre vendeva dischi e quindi ho comprato i 45 giri dei Beatles in tempo reale, cominciando con *Please please me* e *Twist and shout* verso la fine del 1963, a 8 anni. E mi ricordo l'esperienza di choc, di spiazzamento, rispetto a quella che era la musica che ascoltavano e prediligevano i miei genitori, fra Claudio Villa e Gianni Morandi.

Un altro motore di gioia pura sono state le prime volte allo stadio a vedere la partita del Modena e poi le partite dell'Inter. Il primo bacio – un giorno di gennaio alla Montagnola di Bologna – con la ragazza che ho molto amato negli anni dell'università, che nel tempo è diventata la mia migliore amica (per un esercizio trasformativo piuttosto raro, nella sfera dell'umano), dopo esser stata un Tu fondamentale per l'evoluzione della mia poesia. E l'inizio della storia con Adriana, nel 1981, dopo una serie di sconfitte a raffica con il femminile: anche quello è stato un momento di gioia autentica, quando ho capito di essere ricambiato.

Altre volte è stata una gioia legata alle letture, alle scoperte letterarie. Nel 1974 è iniziato il periodo di Raimondi e ricordo nitidamente la gioia di certe sue lezioni che sentivo particolarmente riuscite ed empatiche: ricordo in particolare una mattina, in cui Raimondi lesse e commentò alcune ottave del Tasso relative al combattimento di Tancredi e Clorinda. Lì proprio si sprigionò la gioia della poesia letta insieme con la lettera metrica di Tasso a Giovanni della Casa: poesia incandescente e riflessione metrica legate insieme a un'altezza siderale. Quindi si trattava di cominciare a capire certi meccanismi che mi aprivano la mente, a partire dal fatto che la poesia non era solo tema o solo stile ma era anche movimento della lettera, musica interiore, canto e ritmo orchestrato in profondità di questo canto, cioè metrica, la mia vera passione di studioso. Per conseguenza diretta, si sono manifestate diverse gioie legate a processi conoscitivi sempre più complessi, dunque slegate dall'istinto puro e talvolta molto lente, molto lentamente deliberate e centellinate, quando, per esempio alla fine di un certo libro, mi accorgevo che la mia prospettiva era stata coinvolta in un salto di qualità e di profondità: e penso alle prime letture di Benjamin, di Foucault, di Tynjanov.

Infine, ci sono tutte le gioie legate all'ippica, che è la mia prima, profonda passione e uno dei miei principali strumenti ermeneutici di comprensione del mondo. Quando arriva nell'ordine una scommessa trio che tu hai studiato e che, dopo il tuo studio, la corsa ha soddisfatto, beh anche quella è una gioia interpretativa molto spicciata. Quando Indro Park a Milano alla fine degli anni Ottanta batté il campione americano Mack Lobell sulla pista, allora magica, di San Siro e io l'avevo giocato vincente a 7 o 8 contro 1, mi venne addirittura da entrare in pista, per l'entusiasmo. Quando vidi Varenne per la prima volta, nel luglio del 1998 (nella circostanza da cui poi ho ricavato il mio titolo poetico *Ho visto perdere Varenne*), e lo vidi arrivare secondo per mancata fiducia del suo guidatore, mi accorsi di avere un campionissimo davanti agli occhi: non toccava letteralmente terra. Quella fu un'emozione pura, come quando nel '77 avevo visto dei campioni ad Ascot, i campioni del galoppo, arrivare a 65 km all'ora in retta d'arrivo: un'impressione estetica e atletica assolutamente straordinaria.

Infine, *last but not least*, mi sovengono le occasioni nelle quali ho ascoltato certi grandi maestri di letteratura. Ho avuto la fortuna di vedere una volta Montale, di ascoltare un'altra volta Sereni, di partecipare a Firenze a una conferenza del grande formalista russo (e narratore in proprio) Victor Sklovskij senza capire una parola perché parlò in russo, però aveva dentro di sé il lampo negli occhi di tutto il Novecento, quindi di Majakovskij, delle purghe staliniiane, della ricerca letteraria fatta anche in situazioni sociali e politiche terribili com'erano terribili le situazioni nell'Unione Sovietica di allora. Nei suoi occhi c'era tutto questo e nello stesso tempo risuonava la cultura sperimentale del futurismo e dei formalisti russi, del rapporto col testo che era stato proprio di Dostoevskij e di Tolstoj. Quella fu un'emozione potentissima e, comunque, anche oggi l'emozione di ascoltare una bella poesia da chiunque la legga, non è un'energia da poco, che si trasmette e trasmuta.

L'accostamento un po' tematico e un po' esistenziale che tu proponi fra le corse al trotto e la poesia come dimensione anche metrica, parola ritmicamente regolamentata, è un fatto davvero singolare. Vuoi essere più preciso, in proposito?

Non è facile raccontare una mania. Prima delle altre dominanti, la poesia e i dialoghi col femminile, il vino rosso e l'Inter, per esempio, è sbocciata in me bimbo ancora piccolo quella delle corse dei cavalli, senza che nessuno dei miei familiari (in particolare mio nonno e mio padre, i responsabili della mia educazione sportiva) abbia fatto qualcosa per trasmettermela.

Ogni corsa, un racconto. Si comincia a casa, con la lettura del programma. Ogni nome di cavallo è collocato nel suo contesto: i "colori" di scuderia che difende, i nomi del guidatore e dell'allenatore, la distanza sulla quale si disputa la contesa (al trotto, un miglio o due chilometri), il modo in cui viene

data la partenza (autostart o nastri, per le corse a handicap), la cronistoria delle prestazioni precedenti, i rapporti riflessivi ed ermeneutici che tale cronistoria ingenera, il commento del giornalista e l'elezione dei favoriti. Si hanno insomma a disposizione tutti gli elementi preliminari necessari a "farsi un'idea", perché a tale esercizio di filologia del profondo segue poi un'elaborazione tutta individuale, fondata su spirito critico, ragionamento, ricordo, sensazione impalpabile.

Solo all'ippodromo, insomma, oltre che nelle aule universitarie davanti ai miei studenti, continuo a dare il mio meglio e a concentrarmi davvero, proprio per l'identità profonda fra l'esperienza della poesia e quella ippica: un'esperienza diretta di percezione amplificata del mondo e delle parole, dei ritmi e dei suoni necessari per articolare un pensiero potenziato fino alla visione, da dividere davvero con qualcuno, perso in fondo a uno spazio e a un tempo che non potranno né dovranno mai più coincidere con quelli dell'autobiografia sommaria di chi parla.

Vediamo adesso di approdare al nostro tema principale e di provare a determinare quando e perché sono nati in te il desiderio e il bisogno di poesia.

Sono nati nel 1967, quando avevo dodici anni, da due impulsi: il primo provocato dall'ottima antologia adottata nella mia classe delle scuole medie inferiori, che era *Leggere*, edita da Zanichelli, dove venivano riportate poesie di tre poeti ancora vivi, Montale, Ungaretti e Quasimodo. Mi piacque e mi colpì molto l'idea che ci fossero poeti ancora viventi di cui si potessero studiare i testi a scuola. Poiché mia madre era maestra elementare e i miei genitori mi avevano inculcato fin da piccolissimo l'idea che il mio dovere/mestiere era quello scolastico, alla scuola avevo attribuito una funzione piuttosto sacrale, che qualche volta – per colpa prima della matematica e poi, al Ginnasio, del greco – mi procurava incubi, ansie da prestazione e malesseri psicosomatici sparsi.

Tornando alla poesia, di Quasimodo non ricordo granché, non l'ho mai amato tanto, a parte la faccenda dello stare soli sul cuor della terra, feriti da un raggio di sole, prima della subitanea sera. Di Giuseppe Ungaretti ho subito ricordato molto bene, invece, con una punta d'ironia ancora inconsapevole, il "M'illumino / d'immenso" di *Mattina*, ma ancora più vividamente mi ricordo l'amore, il trasporto immediati per *Meriggiate pallido e assorto* di Montale. Io prestavo già un'attenzione quasi maniacale al linguaggio (sulle questioni soprattutto dei sinonimi e dei significati multipli di una stessa parola interpellavo continuamente mia madre, fin quando – un bel giorno – lei non ha più saputo rispondermi) e di quella poesia mi sconvolse l'uso ripetuto dei verbi all'infinito. Allora soffrivo di noie frequenti, improvvise e devastanti, soprattutto quando i miei genitori e i miei nonni per i mesi interminabili di luglio e di agosto mi trascinavano a Marina di Carrara, a far vita di spiaggia: siccome sono stato sempre insonne (e dunque non ho mai consumato pennichelle o *siestas*), il "meriggiate" l'ho vissuto sulla mia pelle e, benché a dodici anni non fossi ancora affatto dal male di vivere, questo *meriggiate pallido e assorto* mi coinvolse moltissimo, tanto da essere anche oggi – quasi mezzo secolo dopo – una delle mie poesie preferite. Evidentemente lo era anche di Montale, visto che su quella poesia ha accreditato la probabile bugia di averla composta addirittura nel 1916, senza che mai sia stato ritrovato l'autografo: e ciò può significare soltanto che l'autore stesso attribuisce a *Meriggiate* una funzione particolare, accreditandola ai suoi vent'anni. Montale, poi, ha agito tanto in profondità, dentro di me che – quando nel 1969 superai l'esame di terza media con il massimo dei voti, *Ottimo* – chiesi ai miei genitori due regali: l'edizione completa degli *Ossi di seppia*, allora disponibile in quelle bellissime edizioni dello "Specchio" Mondadori che sembravano avvolte in una carta da pacchi; e la "prima volta" all'Ippodromo Arcoveggio di Bologna. In quel caso si sacrificò mio padre che, da dipendente ferrarista e da pioniere pallavolistico del tutto alieno all'ambiente ippico, mi accompagnò una torrida domenica di giugno a tifare per le imprese trottistiche di un prode Ettorone, magistralmente pilotato da un guidatore che si chiamava Luciano Bechicchi, curiosamente nato lo stesso giorno, mese, anno di mia madre, il 22 novembre 1928...

Concentrandoci adesso di nuovo sulla poesia, come ha preso poi forma la tua inclinazione adolescenziale, combinandosi con quello che ti piace definire il tuo "raccontino di formazione"?

La passione delle poesie lette sfogliando a caso (e senza la guida dell'insegnante) la mia antologia scolastica, un *Leggere* che mi suonava come imperativo, trovò un corrispettivo esistenziale, il primo vero correlativo

oggettivo delle mie angosce adolescenti. Si parlava di uomo occidentale “in crisi”, allora, la filosofia dominante era l'esistenzialismo predicato da Sartre e da Moravia... Ma la mia personale crisi di dodicenne inquieto (che già comprava e “divorava” i dischi dei Beatles e aveva cominciato a leggere thriller ogni notte prima di dormire) era più prosaicamente motivata da un'infelicità calcistica. Infatti, nel maggio-giugno del 1967 la mia squadra del cuore, l'Inter, perdettero nel giro di pochi giorni la Coppa dei Campioni in finale col Celtic Glasgow a Lisbona e lo scudetto, sconfitta a Mantova per colpa di una papera clamorosa del suo portiere Sarti, a favore della Juve: io, che sono sempre stato visceralmente interista, per ragioni edipiche di contrapposizione a mio padre, ne subii uno choc molto forte, tanto che fu quella una delle rarissime volte in cui singhiozzai disperatamente in pubblico. In proposito, è curioso il fatto che la grande maggioranza dei poeti più importanti del secondo Novecento sia stata o sia tifosa dell'Inter, da Vittorio Sereni a Giovanni Raboni, da Luciano Erba a Maurizio Cucchi, da Tiziano Rossi a Umberto Fiori, da Giampiero Neri a Fabio Pusterla, da Mario Benedetti a Giancarlo Sissa, da Fabio Scotto a Gianni D'Elia, da Paolo Febbraro ad Andrea Gibellini, da Maria Luisa Vezzali a Stefano Pini, così scendendo per li rami... Ragionandoci su, mi pare in realtà un fatto piuttosto naturale che l'Inter sia la squadra per antonomasia poetica, data l'oggettiva “pazzia” della sua fisionomia calcistica e della sua storia, fra trionfi e abissi, conquiste inaspettate e crolli cocenti, anche se – come ogni poeta che si rispetti in rapporto ai suoi lettori – noi gli arbitri non li abbiamo mai comprati. Quindi, anche la fede nerazzurra indicava una specie di vocazione nascosta, manifestata la prima volta una domenica sera del 1960, in una sala da pranzo pretenziosa e polverosa di luci bassissime simili a fiammelle fugaci e tombali, davanti a un notiziario sportivo trasmesso dal televisore appena acquistato, in braccio a mio padre juventino sfegatato, quando – con la perfidia e il candore dei miei cinque anni – gli chiesi: “Papà, qual è la squadra più nemica della Juve?”. E lui rispose d'accordo: “L'Inter!”, prima che io con un gran sorriso gli ribattessi: “Allora da stasera io tifo Inter”, e così fu per sempre. Dallo choc delle due tuttora immedicabili sconfitte del 1967, per il quale appunto piansi lacrime caldissime, sia dopo la finale di Lisbona che dopo la partita di Mantova, scaturirono durante l'estate immediatamente successiva i miei primi afflati poetici, in un'atmosfera plumbea, sulla spiaggia di Marina di Carrara, un giorno d'agosto in cui il cielo era così minaccioso che a noi villeggianti di città fu interdetto il bagno. Alcuni gabbiani si avvicinarono a riva e mi si affacciò d'improvviso alla mente questo verso: *“volano i gabbiani in un volo senza senso”* che è il primo verso che io abbia concepito: brutto senza redenzione, va da sé. Sventuratamente la poesia poi continuava e forse finiva anche, ma anni dopo l'ho buttata via e per fortuna non ne ricordo alcun altro passaggio, a parte questo incipit melenso e appunto “senza senso”.

Però mi resi conto che, siccome la poesia la scrivevano dei signori anziani sì, ma nel 1967 tutti ancora vivi e magari raggiungibili al telefono (erano i primi tempi della teleselezione: bastava un prefisso per raggiungere qualunque numero attivo sul territorio nazionale) o di persona, forse qualcosa di intimo avrei potuto scriverlo anch'io, avvalendomi di quel meccanismo piuttosto particolare – col suo andare a capo “prima”, in Ungaretti anche “molto prima” – che era il verso, discorso spezzato dentro. Da allora non ho più smesso. Il mio amore per Montale è diventato viscerale, anche se poi ho incontrato e conosciuto tanti altri poeti da amare, su tutti Vittorio Sereni e Giovanni Giudici.

E quando poi questa passione è stata incanalata ed educata in un alveo più specializzato e professionale?

In primo luogo, devo dire che dopo non è stato sempre facile salvaguardare questa attrazione fatale per la poesia, anche per ragioni di appartenenza generazionale e di un'origine radicata a Modena, città antipoetica per antonomasia, nel cui dialetto l'epiteto di “poeta” è quasi automaticamente sinonimo di “matto”. Sì, nell'ultimo anno del Liceo Classico, il mitico professore d'Italiano, Domenico Melli, dedicò un intero sabato che doveva essere destinato al Latino a commentare certe poesie che gli avevamo passato io, Paolo Garuti (un futuro esegeta biblico e padre domenicano), Leonardo Benassi (un manager dell'abbigliamento) e Carlo Bajada (destino da ingegnere): fu cortese, ma non tanto incoraggiante, anche se – col senno di poi – credo invece che il suo finto distacco intriso d'ironia (di me disse che non sospettava che io potessi essere tanto innamorato!) sia stato fin trop-

po indulgente. Nell'autunno di quello stesso anno, matricola a Lettere, mi sono accorto subito che il fatto stesso di scrivere poesie non era visto di buon occhio. Per chi scriveva poesie nella Bologna del 1974, c'era quasi un dogma da seguire, quello dei cosiddetti "poeti novissimi", cioè – per dirla molto brutalmente – bisognava scrivere poesie che non si capissero, prive di referente "logico", sintatticamente esplose, linguisticamente sperimentali e dunque semanticamente intransitive. Proprio in quegli anni Settanta veniva infatti celebrandosi il divorzio fra la poesia come produzione e la poesia come ricezione, come lettura: un divorzio di cui la poesia sta ancora pagando – nella cognizione comune ma non solo – conseguenze molto serie. In quel decennio a dominante politica, ideologica, sociologica, critica, teorica, linguistica, psicoanalitica (sulla scia dei grandi scrittori/pensatori francesi di secondo Novecento, Barthes, Foucault, Genette, Blanchot, Althusser, Derrida, Lacan), la poesia uscì rapidamente dall'orizzonte di acculturamento e di ricezione dei non specializzati e dei non addetti ai lavori. E questo è poi rimasto un difetto spiccatto della poesia contemporanea, almeno in Italia, tanto che negli anni Settanta il virtuale "per tutti" proprio della funzione poetica venne trasferito ai cantautori, al punto che ai poeti veri, quelli che la musica alla parola sanno imprimerla dall'interno, attraverso il linguaggio, quella facoltà di parola condivisa, destinata a un ascolto e a una fruizione "sociali", non è stata mai più restituita. A contrappeso, è un dato di fatto che, in Italia, i cantautori hanno dato il loro meglio proprio in quel decennio, gli anni Settanta del Novecento, componendo testi di canzoni non di rado assimilabili a testi poetici e comunque percorsi da un'energia e da una capacità di rifiuto del banale tutte poetiche: basta pensare a Guccini, Lolli, De Gregori, De André, Dalla, Battiato, Vecchioni, Bennato, Gaber, Jannacci e qualche altro.

La poesia, più o meno sotterraneamente, non ha però mai smesso di accompagnarmi anche in quegli anni di apprendistato e di formazione. Nel chiuso della mia stanza, a Modena, io continuavo infatti a leggere i miei autori preferiti, magari difficili, talvolta oscuri ma mai incomprensibili, come Montale, come Sereni, come lo stesso Ungaretti o come Giudici, Risi, Caproni, Raboni, scoperti in solitudine su qualche scansia appartata delle librerie che frequentavo, la Feltrinelli a Bologna e Rinascita a Modena. In seguito, ho cominciato ad amare molto i poeti anglosassoni e quelli americani, in particolare gli esponenti della *beat generation*, arrivandoci attraverso Bob Dylan e i protagonisti musicali della West Coast californiana. E nei primi anni Ottanta m'imbattei in *Ora serrata retinæ*, il libro sorprendente fino ai limiti dello choc di un coetaneo addirittura un po' più giovane, Valerio Magrelli, con il suo dettato ironico e trasparente, sul piano semantico; e nel poemetto *Il disperso*, di Maurizio Cucchi, nel quale m'identificai in modo quasi naturale, nonostante che la linearità degli enunciati vi fosse fortemente perturbata, com'era perturbata nei due "Novissimi" che nel mio apprendistato universitario avevo imparato molto presto ad apprezzare (e anche a tentar di imitare), Edoardo Sanguineti per quel libro straordinario – ove Dante e Gozzano davvero si combinano – che è *Postkarten*, del 1978; e Antonio Porta, che con il libro *Passi passaggi* ebbe nel 1981 il coraggio e il talento di cambiare completamente fisionomia alla sua radice neoavanguardistica. In quel periodo, in realtà, si creò una forbice abbastanza abissale nella mia esperienza poetica: proprio nel momento in cui imparavo gli strumenti del mestiere e cominciai a fare il critico – che è la cosa che tuttora mi riesce meglio – e a diventare anche un critico spero rigoroso grazie alla lezione di Ezio Raimondi, la poesia assumeva per me la dimensione di un vizio privato, che come i vizi veri praticavo soprattutto di notte (allora ero molto più insonne di adesso), e che sentivo come radicalmente estraneo rispetto alla strada letteraria imboccata all'Università. Tanto è vero che proprio la poesia fu la prima vittima della mia naturale reazione, quando nel marzo del 1977 rimase ucciso dalla Polizia in via Mascarella un mio coetaneo compagno di studi, Francesco Lorusso. Ero in giro anch'io quella mattina e tutt'attorno si respirava davvero un clima plumbeo, di assassinio voluto e cercato di un "ribelle" che a quel punto avrebbe pagato per tutti.

Quando, qualche giorno dopo, si celebrarono i funerali di Lorusso, invece di andare a Bologna a parteciparvi, per reazione presi il cassetto dov'erano contenute tutte le poesie che avevo scritto fino ad allora, quindi anche *Volano i gabbiani in un volo senza senso*, e le buttai nel cassetto della spazzatura (allora Modena era una città all'avanguardia, nella raccolta dei rifiuti...): così non posseggo né ricordo più alcun testo poetico composto prima del 12 marzo 1977, senza che la letteratura italiana abbia subito per

questo la minima perdita. Dopo, ho continuato a scrivere in modi diversi, attraverso diverse tappe evolutive fino a oggi, tendendo ad anteporre le scoperte e le inclinazioni del lettore alle esperienze del poeta in prima persona, quasi per un connaturato abito mentale. Ma la poesia è stata sempre una compagna irrinunciabile, una questione prima assolutamente privata (poi sempre più pubblica) di sfogo, di riflessione, di rivelazione, di preghiera, di contatto, di dialogo, di pensiero, di foglio di diario a fine di memoria, che mai nei decenni successivi si è interrotta. Tanto è vero che non passa giornata della mia vita senza che io legga o rileggia una poesia.

"Non è forse [...] verosimile che l'intellettuale esiste per contraddirsi l'opinione pubblica, la doxa, scoprendo e sostenendo, in opposizione al luogo comune, l'opinione vera, la paradoxa? Può accadere che la missione dell'intellettuale sia fondamentalmente impopolare"

(José Ortega y Gasset, *Miseria e splendore della traduzione*, 1937)

**codex
atlanticus**

a cura di
paolo valesio

paolo valesio

291

codex atlanticus, 17

Bologna, 8 gennaio 2019

Di fronte a ogni spettacolo di bellezza (opera musicale, pittorica, letteraria o altro) emerge in ognuno di noi quella che si potrebbe definire la sfida della gratitudine, per cui si sente il bisogno di mostrarsi grati, al di là degli applausi o altre forme di apprezzamento, a tutta una serie di "persone" che però sono in ultima analisi degli intermediari: l'opera stessa, prima di tutto; e poi i suoi interpreti (attori, scrittori di saggi critici ecc.); e poi l'autore/autrice; e infine o in principio (ma è la "persona" più frequentemente dimenticata) il Creatore di tutto ciò.

Ecco perché uno spettatore musicofilo ma non musicologo sente la necessità di esprimere brevemente la sua gratitudine verso un capolavoro immortale la cui recente interpretazione è stata vista al Teatro Comunale di Bologna: il "dramma giocoso" in due atti di Wolfgang Amadeus Mozart su libretto di Lorenzo Da Ponte, *Don Giovanni*. "Capolavoro immortale" è un'espressione abbastanza generica e impersonale, mentre la gratitudine evoca un rapporto per sua natura personale. È necessario dunque che chi vuole esprimere questa relazione o sentimento riscopra per conto suo a ogni incontro l'opera in questione, tentando di ritrovare l'ingenua freschezza della "prima volta".

Ma, come recuperarla? Semplicemente, si potrebbe cominciare dall'inizio dell'opera; ma non è poi tanto semplice, perché quello è un inizio-prima-e-dopo-l'inizio. Infatti le primissime battute dell'*ouverture* (le quali sono all'altezza di quelle famose della *Quinta Sinfonia* di Beethoven), sono quasi ineseguibili; tanto che il pur eccellente direttore del Teatro Comunale (Michele Mariotti) sembrò aver avuto un attimo di esitazione, prima di tuffarsi nell'abisso musicale che si spalancava. "Ineseguibili", però, per ragioni filosofiche piuttosto che musicali. Pochissime battute, ma cupe e martellanti, senza che lo spettatore sia stato psicologicamente preparato, cadono come blocchi di piombo creando un'atmosfera che stringe il cuore. Non si è ancora cominciato, e già tutto si è concluso, con pietà e terrore.

Ma poi: "Volete il giocoso?" (sembra che dica il giovane e dionisiaco autore), "Eccovelo qui, il giocoso!". Senonché, la ridda musicale che immediatamente segue non è particolarmente festosa: è la musica di un party di quelli in cui si sente subito che l'aria è un po' losca, con una certa anticipazione di rissa. Poi l'atmosfera cambia di nuovo, e l'*ouverture* si conclude con un'accelerazione tutta fisica; tanto che quando si alza il sipario la maggior parte degli spettatori, che ovviamente già conosce la storia (l'opera è lo spettacolo per eccellenza degli *habitués*), si aspetta di assistere subito al precipitare della violenza: Don Giovanni che fugge dal letto di Donna Anna urlante, affronta il padre di lei e lo uccide in un rapido duello. E invece no: l'opera comincia con una pausa burlescamente meditativa, cioè il monologo di Leporello – che comunque esprime una giocosità amara ed eversiva rispetto al rapporto servo-padrone. E da qui in avanti, tutto corre vertiginosamente verso la fine.

Don Giovanni è uno dei culmini del pensiero musicale moderno, e in particolare (com'era da attendersi) tedesco, sull'amore. Dopo la sublime meditazione di Bach sull'Amore divino, il secondo grande picco è appunto questo *Don Giovanni* di Mozart (meglio: di Mozart-Da Ponte) sull'amore ferocemente mondano. Amore che mescola in modo conturbante il bene (la letizia, l'allegria, il godimento) con il male, cioè con il risvolto torbido e sordido di tutto ciò. Dopo quella straordinaria rivelazione del 1787 occorrerà aspettare, per confrontarsi con una rivelazione altrettanto sconvolgente, l'anno 1865 quando apparve il *Tristan und Isolde* di Richard Wagner; dove l'amore non si dibatteva più tra il bene e il male tradizionali nel senso sudetto, ma tra il bene come una forma di sanità e il male come una forma di dolce malattia (si era arrivati al culmine finale della bufera romantica, e dopo, tutto doveva cambiare; come compresero i modernisti, con Filippo Tommaso Marinetti in testa).

Ma in che modo scendere da queste cristalline altezze (quelle che Nietzsche amava frequentare) al piano del palcoscenico? La regia creata originariamente da Jean-François Sivadier per il Festival di Aix-en-Provence ci è riuscita molto bene; ed è stato istruttivo seguire, insieme con l'evolversi del pensiero musicale di Mozart e del pensiero letterario di Da Ponte, lo sviluppo di un pensiero necessariamente derivativo, ma propriamente teatrale. Perché la regia ha avuto il coraggio di puntare le sue carte migliori sul sottotesto erotico del dramma. Quello che è in gioco infatti è l'eros che sorge dall'inconscio, non quello dei corpi seminudi.

Nel duello iniziale, fulmineo e affidato al pugnale, il colpo mortale di Don Giovanni non si vede, perché il nobile dissoluto lo vibra abbracciando strettamente il Commendatore. Questa attenzione alla corporeità in azione anticipa le più sottili ambiguità dell'amore, che si rivelano anche nelle mosse dei corpi in scena, assecondanti l'impeto sensuale della musica. Donna Anna è stata veramente non consenziente rispetto a Don Giovanni (come il Conte Ottavio vuole, con nobile delicatezza, credere) in quella notte fatale? Donna Elvira è soltanto martire di un concetto astratto di fedeltà coniugale, o anche donna appassionata a cui mancano le carezze dello sposo infedele, e che forse si è consolata un po' con Leporello travestito da Don Giovanni, nella notte degli equivoci? Zerlina si è lasciata solamente corteggiare da Don Giovanni o si è spinta più avanti? E più tardi, quando essa permette all'ingeloso neo-marito Masetto di sfogarsi "battendola", quale tipo di rapporto esattamente è evocato?

Ma il caso più interessante è quello della cameriera di Donna Elvira – che nel libretto di Da Ponte è solamente evocata, e nemmeno compare in scena – mentre invece, nell'interpretazione registica dell'altra sera, compare fisicamente, sempre restando muta, dall'inizio alla fine dell'opera, ogni volta che entra in scena Donna Elvira. All'inizio questa cameriera, naturalmente giovane e graziosa, ha l'aria ancora ingenua, campagnola; ma è curiosa, è attenta. Subito folgorata dalla persona e dallo stile di Don Giovanni, segue dallo sfondo dell'azione tutto quello che avviene; così che al momento della stupenda serenata che le dedica Don Giovanni (atto secondo, scena terza) chiaramente si innamora di lui:

Deh, vieni alla finestra, o mio tesoro!
Deh, vieni a consolai il pianto mio:
se neghi a me di dar qualche ristoro,
davanti agli occhi tuoi morir voglio.
Tu ch'hai la bocca dolce più che il miele,
tu che il zucchero porti in mezzo al core,
non esser, gioia mia, con me crudele:
lasciati almen veder, mio bell'amore!

Qui si apre un bivio che non è esagerato definire estetico-filosofico. Nella tradizione interpretativa dell'opera la camerierina non appare: né prima, né durante, né dopo la serenata (come in effetti accade nel libretto di Da Ponte). Ciò che in questo modo è implicato è da un lato l'erotismo indiscriminato di Don Giovanni ("purché porti la gonnella / voi sapete quel che fa"). Dall'altro lato questa indiscriminatezza è anche leggibile come un modo di essere innamorato dell'amore, secondo il pensiero romantico nel senso forte del termine.

Dopo la serenata, il regista francese mostra dietro una tenda-paravento un sussultare di corpi che non lascia dubbi: Don Giovanni e la cameriera fanno l'amore; la giovane diventa pienamente donna, e donna innamorata. Ma nel seguito dell'opera la vedremo apparire (sempre in silenzio, affidandosi sempre alla mimica) come ormai troppo abituata alla giostra delle amanti

intorno a Don Giovanni: è dunque diventata una specie di "amante del bandito" confusa fra tutte le altre sue donne e confusa anche su se stessa. Dunque questo concatenarsi di scene mute descrive tutta una evoluzione psicologica che crea un nuovo (anche se muto) personaggio sulla base di una semplice evocazione indiretta nell'originale: da verginella ingenua ad amante appassionata ad ex-amante cinica abituata alla promiscuità. Questo intendeva, parlando di pensiero teatrale.

Tutte queste e altre sottolineature non sono affatto esibizionistiche e gratuite: esse sono chiaramente implicite (l'ossimoro è giustificato) nel brillante libretto di Da Ponte; ed è solo così che si può rendere terribilmente credibile la sofferenza che attende Don Giovanni. Il quale, in questa versione psicologicamente matura, non discende in un infernetto di cartapesta, ma affronta in una seminudità critica la sua purgazione. In quella serata al Teatro Comunale, l'"oh!" scandalizzato di certi spettatori e spettatrici di fronte a Don Giovanni discinto, e il negativismo di certi articoli locali, mostraron che la strada che Bologna deve fare per diventare qualcosa di più che (com'è stato detto) la più grossa città di provincia in Italia, è ancora abbastanza lunga.

Bologna, 7 febbraio 2019

Tavola rotonda sul libro di R.M. Leonelli, *Illuminismo e critica. Foucault interprete di Kant* (pref. di É. Balibar, Quodlibet, Macerata 2017), con Carlo Galli e Guglielmo Forni Rosa, Chiesa di San Colombano.

Un piccolo libro con un titolo lungo, che riproduce l'ultima parte del dottorato in filosofia (con prefazione del suo prestigioso direttore di tesi) di uno studioso il quale si è occupato di un importante filosofo francese che a sua volta ha molto scritto su un articolo di Kant apparso nel 1784: di fronte a una tale serie di matrioske, ovvero (per dirla più raffinatamente alla francese) *mises en abyme* ci coglie la vertigine. Il lungo titolo del libro *Illuminismo e critica. Foucault interprete di Kant* sembra introdurre un trattato, il che non è certo il caso. Tale è la delicata retorica dei titoli, di cui Gerard Genette è stato magistrale studioso: qui il titolo lungo ha lo scopo di avvertire che il campo di indagine è molto delimitato – cioè, che non si tratta di un trattato generale su *Illuminismo e Critica*; ma la conseguenza non voluta può essere quella di dare l'impressione opposta. C'è qualcosa di ironico, che Søren Kierkegaard avrebbe saputo descrivere bene, in questo inscatolamento accademico di due pensatori, uno (Michel Foucault) di grande rilievo, l'altro (Immanuel Kant) grandissimo (e peccato che il libro non contenga nemmeno una frase del grandissimo). Questa operazione accademica sembra infatti, a prima vista, poco comunicabile. E invece, troviamo in questo libro qualcosa di significativo, che ci è di aiuto per la riflessione sui tempi attuali e sulla nostra umana condizione dentro di essi.

Tornando a Kierkegaard: uno dei limiti fondamentali di ogni discussione contemporanea della modernità (incluso il presente libretto) è l'elusione o evitamento di questo filosofo; la critica della modernità infatti non comincia con Nietzsche (come in questo libro viene suggerito) ma con Kierkegaard. Il quale è fra l'altro uno dei maggiori pionieri moderni dell'idea che ogni discorso filosofico ha anche un risvolto letterario e viceversa. E viceversa, ho detto: cioè ogni forma di poesia (*intesa lato sensu*) e di narrativa impegnata e impegnativa possiede una dimensione filosofica; dunque, un discorso filosofico a largo raggio storico-sociale che peraltro non menzioni mai la letteratura – assente infatti da quest'opera – non perde soltanto l'occasione di dire qualcosa su un genere o disciplina particolare, il che non sarebbe poi una grande perdita, ma si lascia sfuggire (e questa è la lacuna) la possibilità di mettere in gioco una dimensione fondamentale di ogni discorso filosofico *in quanto tale*. Senza bisogno di risalire all'antichità platonica, ma restando nella pre-modernità e modernità, è alla sfida della letteratura che hanno reagito, prima e dopo i citati Kierkegaard e Nietzsche, pensatori così profondamente diversi fra loro come Vico, Hegel, Marx, i neo-idealisti Croce e Gentile ecc. ecc.

Un solo esempio, che potrebbe apparire banale ma non lo è: il canonico termine italiano *Illuminismo*, e così il termine tedesco *Aufklärung* e la parola inglese *Enlightenment* ecc., evocano un'idea di compattezza concettuale – una "cosa" ben chiara e stabilmente o staticamente collocata nel tempo. Per esempio: *What is Enlightenment?* È il titolo della traduzione inglese di una conferenza di Foucault che nell'originale si intitola *Qu'est-ce que les Lumières?*. Il francese, appunto, preferisce dire *siècle des Lumières* o semplicemente – e, oso dire, poeticamente – *les Lumières*; e naturalmente

anche in italiano si può parlare di secolo dei Lumi. Questa espressione non fa venire alla mente una statica entità concettuale, bensì qualche cosa di meno chiaramente definibile, di meramente suggestivo. Quisquilia, si dirà; ma sono le quisquilia sulle quali si gioca il tono di tutto un discorso, *anche filosofico*; parafrasando una concezione diffusa, potremmo dire che *Illuminismo* è una definizione “solida”, mentre *Lumières* è una definizione “liquida”. Ma per rendersi conto di quanto sia necessario colmare questa lacuna sulla letteratura, basta restare nell’ambito delle raffinate meditazioni di Foucault stesso sullo sviluppo del proprio metodo. Per esempio, Leonelli scrive, per tentar di definire il peculiare approccio di Foucault:

Adottare il termine “finzione” per definire il proprio percorso non significa affatto pretendere di evitare le regole e le forme di verifica della comune storiografia scientifica; vi è anzitutto un quadro bipolare, una unità dei contrari che caratterizza tutte le descrizioni che Foucault ha dato della propria opera [...] All’interno di questo quadro, il termine “finzione” indica piuttosto l’elemento, o il lato, opposto e complementare a quello del “rispetto” o della “descrizione”: è la dimensione dell’esperienza cioè di “qualcosa da cui si esce trasformati”.

Ma che cos’è mai, la complicata descrizione filosofica appena citata, se non un modo di parlare di quello che la *fiction narrativa* (compresi i “romanzi” filosofici di Kierkegaard) ha praticato da sempre? E questo *non* è un modo di “demistificare” (come si diceva una volta) il discorso filosofico, bensì di rivelarne quello che, per lo meno dai tempi di Platone, è l’aspetto bifronte della filosofia. A proposito di letteratura, anche se a un livello più modesto: “il primo filosofo-giornalista è stato Nietzsche [...] Nietzsche aveva l’ossessione dell’attualità”, scrive Foucault. Chiedo scusa per l’insistenza, ma Kierkegaard arriva ben prima e ben più precisamente di Nietzsche: le polemiche di Kierkegaard con certe pubblicazioni periodiche della sua Copenhagen sono fluviali. D’altra parte Nietzsche è anche colui che (con una mentalità che già si ritrova in Kierkegaard) compone com’è noto fra il 1873 e il 1876 le *Considerazioni inattuali* (*Unzeitgemäße Betrachtungen*), il cui tono è nettamente anti-giornalistico; il che significa che Nietzsche resta buono in tutte le salse (a testimonianza della grande complessità del suo pensiero). Per esempio, Heidegger com’è noto apre il suo libro su Nietzsche con la sezione “Nietzsche come pensatore metafisico”.

Ma la letteratura, lo sappiamo bene, ci introduce anche agli intrichi psicologici. Ad esempio, lamentando la propria conoscenza tardiva delle opere della cosiddetta Scuola di Francoforte, Foucault dimostra una sottile comprensione del lavoro della coscienza nella sua dimensione più oscura (quella che ci porta verso l’inconscio): “Ci troviamo qui di fronte ad un curioso problema di mancata penetrazione tra due forme di pensiero purtuttavia molto vicine l’una all’altra. Ma, forse, è proprio questa stessa prossimità a poter spiegare tale mancata penetrazione. Niente, infatti, dissimula di più un problema che è in realtà comune quanto due modi abbastanza simili, e comunque prossimi, di affrontarlo”.

Il pensiero corre alla “scuola del sospetto”: è proprio sicuro che la conoscenza dei francofortesi da parte di Michel Foucault sia tarda, o non sia stata in qualche modo offuscata da lui stesso? Vedi Freud (grande soprattutto quando mostra capacità autocritiche) nella nota lettera ad Arthur Schnitzler del 1922: “Io ritengo di averLa evitata per una sorta di paura del doppio ecc.”. Non si tratta di fare le pulci a Foucault – ma di sottolineare i limiti di ogni razionalismo. Anche, infatti, l’analisi razionale del proprio lavoro da parte di un filosofo può rivelare un risvolto che non è propriamente razionale (e che ha a che fare con la famosa “ansia dell’influenza”).

Tutto ciò coinvolge anche il pensiero narrativo di cui si stava parlando. Per esempio, Leonelli citando Foucault: “la ripetizione della domanda kantiana, da Hegel fino a Foucault stesso, viene considerata secondo due assi principali: la ripetizione-trasformazione della domanda come tale e l’importanza di questa come ‘punto di emergenza’ di un ‘nuovo tipo di questione nel campo della riflessione filosofica’”.

Qui emergono due grandi temi: da un lato, quello della polivalenza del concetto di ripetizione, ben nota oggi grazie al libro di Gilles Deleuze, *Differenza e ripetizione* del 1968, ma una delle cui tappe fondamentali è il suggestivo romanzo filosofico di Kierkegaard (ancora lui...) del 1843, *La ripetizione* – o più precisamente, nelle traduzioni moderne, *La ripresa. Tentativo di psicologia sperimentale*. Perché questo è ciò che Kierkegaard (sotto lo pseudonimo di Constantin Constantius) in effetti scrive: una combinazione brillante di riflessione filosofica e di elaborazione narrativa, non semplicemente un libro di filosofia (ecco il risvolto letterario della filosofia, ancora

una volta). E si noti il tono lievemente parodistico, rispetto allo stile della ricerca accademica, del sottotitolo di Kierkegaard: *Tentativo di psicologia sperimentale*; e che altro è ogni romanzo, anche il più apparentemente alieno alla filosofia, se non un “tentativo di psicologia sperimentale”? Dall’altro lato, la questione è quella del citatissimo concetto lacaniano dell’*après coup*, sul quale continuano a scorrere fiumi d’inchiostro; il quale concetto riprende, in un certo senso, una nozione già nota a storici ed epistemologi. A questo punto, tiriamo il fiato e affrontiamo la questione fondamentale che quest’opera evoca: la questione del razionalismo e del potere. È difficile non essere d’accordo con questo pensiero foucaultiano: “Continuando a ripetere che la nostra organizzazione sociale o economica mancava di razionalità ci siamo ritrovati dinanzi non so se a un difetto o a un eccesso di ragione, certamente di fronte a un eccesso di potere”. Ma Foucault si pone anche questa domanda: “Come può accadere che la razionalizzazione conduca al furore del potere?”. E qui il discorso si fa complesso. Perché una tale domanda sembra implicare la fede nella forza benefica della razionalizzazione in quanto tale; donde lo scandalo rispetto alla degradazione della razionalizzazione. E invece per molti altri pensatori, già ai tempi dell’Illuminismo (i tempi di Kant studiato da Foucault), la domanda si pone al rovescio: come può accadere che un radicale sviluppo della razionalizzazione *non* conduca al furore del potere?

Foucault scrive anche: “In fondo il problema è esaminare una ragione, l’autonomia della cui struttura reca insieme con essa una storia di dogmatismo e di dispotismo – una ragione, dunque, che può avere effetti emancipatori solo a condizione che riesca a liberarsi da se stessa”. Senonché, come fa la ragione a “liberarsi da se stessa”? La critica al razionalismo non può essere soltanto interna a esso (che è la posizione, in questo senso conservatrice, di Foucault). Una critica che sia autenticamente tale deve partire da una posizione alternativa, dunque esterna. Peccato che quest’ultima venga ancor oggi stigmatizzata con il termine riduttivo di “irrazionalismo”. Ma in verità, dovremmo attribuire un senso almeno in parte negativo a *entrambi* i termini, “razionalismo” e “irrazionalismo”; e deciderci ad accettare l’idea che la ragione da sola non potrà mai, contrariamente alla speranza di Foucault, liberarsi da se stessa (come il Barone di Münchausen che pensava di sollevarsi in aria tirandosi per il codino), ma dovrà ricorrere a una dimensione che solo parzialmente può identificarsi con essa ragione.

E per designare in breve (diciamo, in modo stenografico), questa dimensione si può ricorrere a una delle parole-chiavi del grande filosofo e teologo preilluminista Blaise Pascal (1623-1662): “cuore”. Termine che naturalmente non va inteso in modo sentimentaleggiante e meramente privato, ma come l’emblema di tutto un complesso di pensieri e azioni che rappresentano l’altra faccia, il *flip side*, di ogni razionalismo dall’Illuminismo fino a oggi: il senso della tradizione storica e comunitaria e il senso della vita spirituale (che si può esprimere in forme istituzionalmente religiose, o mistiche, o esoteriche, o più fluide e anche “laiche”). È tutto un vasto campo di fenomeni intellettuali e sociali il cui studio continua a essere coltivato soprattutto oggi, quando il dibattito sull’Illuminismo è più che mai aperto.

Forse, allora, potremmo essere tutti d’accordo con Foucault in questa sua domanda, drammatica e nobile: “Come possiamo esistere in quanto esseri razionali, fortunatamente destinati a praticare una razionalità che è sfortunatamente attraversata da pericoli intrinseci?”. La mia sfumatura del “forse” potrebbe sembrare eccessivamente cauta; e in effetti non l’avei introdotta. Fino a pochi giorni fa, quando una collega mi ha trasmesso il testo di un’intervista che mi ha fatto pensare.

Si tratta di una conversazione con un giovane romanziere francese, Édouard Louis, che comincia a essere tradotto anche in inglese. (L’intervista è apparsa in inglese nella molto chic “New York Review of Books”). A un certo punto l’intervistatore chiede a Louis, che si è interessato particolarmente a filosofi come Pierre Bourdieu e Michel Foucault, che cosa egli abbia ricavato dal loro studio; e la risposta è:

Mi hanno insegnato qualcosa di molto importante: che non esiste verità senza ira. L’ira è la chiave per comprendere il nostro mondo, e forse è lo strumento più scientifico che gli esseri umani abbiano inventato. L’ira è ciò che ti dà la distanza necessaria a comprendere la struttura sociale nella quale sei capitato. I libri di Bourdieu e Foucault sono pieni di rabbia; e lo stesso è vero, spero, dei miei libri.

Ma nella frase citata all’inizio, non era chiaro che per Foucault la trasformazione della razionalizzazione in “furore” e specificamente “furore del potere” era un fenomeno negativo? Qui non si tratta di fare correzioni o compara-

zioni scolastiche; è in gioco qualcosa di molto più importante: lo sviluppo non lineare del pensiero e dell'etica, l'imprevedibilità nel salto delle generazioni. Che può essere anche un salto all'indietro: qui infatti ricompare il nesso (di origine marxiana e non solo) fra la razionalizzazione da un lato, e l'esaltazione di atteggiamenti di furore o rabbia o ira (non è il momento adesso di disquisire sui sinonimi) dall'altro. Insomma, sembra che certi fantasmi stiano ritornando.

chapitre II
Paysage - ou par Elié. Transformation.
chapitre II -

livres -
chapitre IV.

Le monde - politique - Société - peuple. L'argent - Sciences -

Ch V.

Dames et femmes -

Ch VI

Vie et mort - animaux -

à l'angle sur lequel on voit la chose.

Prem. Liberté de voir l'ensemble et le détail.

Il y a donc une indépendance et une
dépendance qui s'enchaînent - les
jouissances le long d'un instant
se devient la partie d'un autre
Ses motions : notions qui sont ~~des~~
soumission. Identifications -

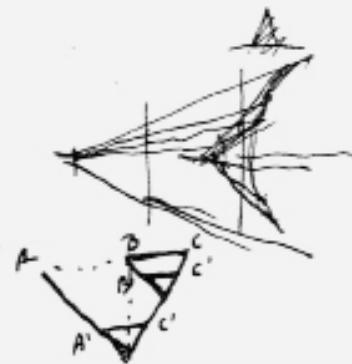
Constante de
discontinuités des objets vus, quel l'angle
vraie. Microscope - Attention.

Si le Tout devient Partie, si la Partie devient un Tout.

c'est la vis devenir d'espace Il faut que l'on puisse
trouver autant de chose dans la Partie qu'il y en avait
dans le Tout.

A quoi répond microscope ou attention.

On se sert des écart, des lett spacialis - ce n'est pas clart
on essaie de créer de même un devenir de temps. Ainsi on
"résume" un regard qui croit embrasser une durée
Ainsi peut-on concevoir une sorte de Science du Temps fondé
sur de telles observations - du temps vrai. Lequel est
contestation de la différence entre deux sensations: l'une
de l'écart, l'autre du rappel au zero - qui sont les fondements
du présent.



297

764

le ragioni della ricerca

a cura di
dina nencini

dina nencini

le ragioni della ricerca

299

Come può la ricerca in architettura nel tempo del predominio dell'*utilità* e del *consumo* procedere interrogandosi sulle proprie ragioni e sulla possibilità che queste ragioni vengano accolte dal proprio tempo? Se l'architettura è manifestazione di una cultura, questa manifestazione oggi si presenta come polverizzata e orientata da ragioni esclusivamente finanziarie. È proprio in questo contesto che ha senso interrogarsi sulle ragioni del costruire, sulla dimensione vitale e umana della costruzione. E questa interrogazione apre a prospettive in passato abbandonate, marginalizzate ed escluse, ci offre la possibilità di avere uno sguardo differente su ciò che già c'è e dunque anche su ciò che potrebbe esserci.

Le *ragioni* rappresentano i motivi, ma anche e soprattutto, dichiarano che nella ricerca l'intelligibilità del procedimento è fondativa. Le ragioni della ricerca definiscono anche uno spazio delimitato e preciso rispetto all'interrogativo sul significato della ricerca in architettura.

Questo interrogativo semplice ed essenziale nell'offrirsi alle possibili risposte, ci permette di delineare i limiti, i limiti dell'architettura, i limiti della nostra posizione nell'architettura, dunque la nostra *parzialità*. Si tratta di un aggettivo importante, che non va equivocato e che riguarda il nostro approccio conoscitivo nel cercare di contribuire all'avanzamento del sapere disciplinare. Naturalmente la comunità scientifica che compone il nostro collegio di dottorato è positivamente plurale, ma le differenti posizioni convergono nelle linee essenziali a definire i procedimenti possibili della ricerca. Siamo di parte, siamo parziali, poiché affermiamo una posizione precisa all'interno del lungo percorso dell'architettura e della sua costruzione.

Resta ferma la centralità del progetto, dell'architettura e dell'opera come esito di un procedimento costruttivo preciso e traducibile nei propri passaggi fondativi, che è anche una modalità di indagine nello studio di architetture già date.

In questa sezione saranno presentate alcune delle ricerche condotte nel Dottorato di Ricerca in Architettura e Costruzione della Sapienza Università di Roma, che coordino dal 2017. In particolare si tratta di alcuni saggi che danno conto dell'attività di ricerca dei dottorandi nei nostri seminari: quello di Francesca Addario e Alessandro Oltremarini esito di un seminario internazionale svolto con un gruppo di colleghi e dottorandi cinesi della Shanghai Jiao Tong University; quello di Enrico Marani, Giorgio Quintiliani, Roberta Esposito che presentano una prima parte del lavoro di ricerca del seminario "La trasformazione dell'esistente. Scuole" sulla trasformazione delle strutture scolastiche; infine due contributi di colleghi: Antonello Monaco, che presenta una lezione tenuta ai dottorandi del ciclo di lezioni sulla ricerca; e la presentazione di Anna Irene Del Monaco del libro *Past Forward. Chongqing, Shanghai and other Italian Urban Stories* a cura di S. Lu, A.I. Del Monaco, D. Nencini, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2017. A conclusione è presentato il contributo di Raffaella Neri al seminario di dottorato "La trasformazione dell'esistente. Scuole".

antonello monaco

antico e moderno:
tre progetti

300

Tra le convenzioni terminologiche prodotte dall'utilizzazione delle dicotomie, come strumento con cui approssimarsi alla lettura della realtà, quella che sostiene la coppia antico/moderno è una delle più dense di implicazioni teoriche, nonché di contraddizioni operative. La frattura temporale che separa un manufatto antico dall'intervento moderno materializza il momento in cui il nuovo si compie, sovrapponendosi, modificando, violentando una condizione preesistente. L'accensione di un nuovo evento costruttivo è sempre un momento perturbante: un atto di sfida, ma anche di fiducia, una scommessa e una promessa. Se è vero che non c'è futuro senza passato, affermare che non c'è passato senza futuro non è solo una ovietà: è un'impellenza di vita, senza la quale non rimane spazio che alla sclerosi e alla mummificazione.

"Per quante cose possa insegnare il passato – ha affermato Renato De Fusco –, il presente aggiunge ad esse sempre qualcosa di nuovo, di imprevedibile dallo stesso passato, e da questa novità risulta condizionato e diversamente conformato non solo il corso ulteriore delle cose, bensì il passato stesso"¹. Se, dunque, il presente acquista dal passato pregnanza storica, il passato acquisisce valore dal presente, e significati nuovi che lo attualizzano, lo rendono vivo, operante, necessario. Alla pretesa inviolabilità dell'antico si contrappone la pressante urgenza del moderno, che reclama continuamente una legittimazione al suo esistere, al suo imporsi nel tempo e nello spazio.

I genî che popolano il Bosco Vecchio narrato da Dino Buzzati, nel colonizzare un bene naturale – peraltro prodotto da un artificio forestale – lo hanno sottratto al ciclo vitale delle possibili modificazioni. E allora il taglio del bosco non può avere luogo. Non può esistere una crescita governata da volontà razionale, men che meno una redditività economica; né è possibile ipotizzare radure che, per contrasto, esaltino la densità, la chiusura, l'ombrosità del Bosco Vecchio. Dal bosco, la vita segnata dal periodico succedersi dell'attività umana si allontana per sempre. Ciò che rimane è il lento, inesorabile processo del rinnovamento naturale, dettato dalla progressiva consunzione della materia organica e dal suo riformularsi in modi sempre diversi e imprevedibili. Il Bosco Vecchio, come metafora dello spazio di vita dell'uomo, è un luogo emblematico: un ambito concettuale che nega lo spazio della vita, per bloccare ciò che esiste in una fissità atemporale. In questo modo, lo astrae dal corso delle vicende umane, unica condizione in grado di assegnargli un posto nella storia e nella memoria. E, come tutte le vicende umane, invece che a una pretesa immortalità, lo destina alla morte, prima funzionale e dopo fisica. Che una costruzione – naturale o artificiale – possa prodursi a partire da un processo dettato da una volontà razionale appare dunque, in molti casi, inaccettabile. Nonostante l'uomo trasformi di continuo lo spazio in cui abita, depositandovi i propri segni e rinnovandoli in un processo evolutivo in cui ogni fase nuova forza uno *status* preesistente, nonostante la natura stessa persegua un processo di consunzione di ciò che esiste, minacciandolo di morte e di cancellazione, qualunque operazione di modifica deve superare una *resistenza* per potersi imporre e acquisire legittimità. La forza inibitoria dell'esistente annichilisce la ricerca di affermazione del nuovo. Ciò è causa di processi degenerativi dovuti proprio al divieto astratto, o a imperativi categorici contrari all'evolversi naturale delle modificazioni possibili, espressioni di desideri necessari e di legittime aspettative di vita. *L'abuso*, o il "porsi al di fuori delle regole eccedendo l'uso"², ovvero andando al di là del necessario, esprime una conseguenza degenerata di tali aspettative.

Allorquando il vincolo interviene a bloccare un processo vitale, stringendo la realtà in una fissità astratta, questa individua i modi per sprigionare comunque le proprie energie represse. La condizione di divieto produce, infatti, un processo degenerativo dagli aspetti patologici: lo stato di sospensione prodotto dal vincolo imposto conduce al soddisfacimento *abusivo* delle esigenze inibite. Su di esso si proiettano necessità legittime negate, ma anche aspettative inessenziali – e spesso irrazionali –, prodotto di ipotetiche proiezioni future rese impellenti proprio dalla pressione del divieto. Queste proiezioni non tengono conto dell'essere stringente e necessario, ma del possibile, dell'ipotetico, del vacuo. Una ricerca che superi le regole imposte per dare spazio al soddisfacimento delle naturali proiezioni di vita dell'uomo deve saper intercettare i fondamenti dell'atto modificativo, interrogando l'essenza, il senso profondo della costruzione. Un senso capace di guardare al di là della stessa contingenza che ha dato origine all'opera, per cogliere il valore primario dell'atto costruttivo. Il soddisfacimento di questo senso profondo, di questa primaria ragione d'essere conduce alla *qualità*, ovvero a quella diretta corrispondenza della necessità che reclama l'opera mediante la sua espressione costruttiva.

A questo senso profondo ha dato corpo Curzio Malaparte nella costruzione della sua dimora caprese – pure a partire dal "progetto di villetta" elabora-

to da Adalberto Libera. Questa casa “invisibile da ogni parte del territorio circostante, principalmente dai punti panoramici”³ secondo il lessico burocratico degli organismi che hanno approvato la concessione della licenza di costruire – e che, ancora, auspicavano che la casa avesse caratteristiche “tali da accentuare questa invisibilità, soprattutto dalla zona marina”⁴ –, in realtà si vede, dal mare e da terra. Fortunatamente si vede! E, non fortuitamente, istaura proprio con la massa rocciosa retrostante e con l'orizzonte d'acqua un dialogo intenso di rimandi lontani, che vincolano la casa al luogo più di qualunque rispondenza a normative paesaggistiche. Un vincolo, questo sì, che rende la casa necessaria in quel luogo, come un valore che il luogo stesso acquisisce e attraverso cui vede esaltati i suoi caratteri e depositati per sempre nella storia.

Il rapporto antico/moderno acquisisce una particolare rilevanza nell'area mediterranea, luogo di stratificazioni millenarie, di incrocio di culture, coacervo di identità. Il Mediterraneo, quale spazio di continuità impreviste e di drastici contrasti, rivela tutto ciò proprio attraverso la sua architettura. In essa, il processo ininterrotto di modificazione dell'ambiente di vita dell'uomo ha prodotto conformazioni in cui è agevole rileggere i segni del transito del tempo. Se ciò è evidente nell'edilizia minore, con quel caratteristico affastellarsi degli elementi dell'abitare sovrapposti gli uni agli altri senza soluzione di continuità, negli impianti monumentali tale processo acquisisce i connotati di un palinsesto, che restituisce i tratti di un'opera collettiva di diversa scala, derivata dal succedersi cadenzato di drastici cambiamenti storici.

A questo processo comunque segnato da una continuità – seppure all'interno di una dialettica niente affatto pacificata tra antico e moderno –, appartiene un ambito applicativo in cui il rapporto tra costruzioni di diversi periodi storici acquisisce una più specifica rilevanza disciplinare, proprio in virtù della frattura temporale che li separa. Questo è il caso degli interventi moderni realizzati sulle sostruzioni archeologiche. La stratificazione che si realizza in questi casi diviene una condizione di progetto che determina una *sospensione*, materializzata dalla distanza fisica infrapposta tra i due eventi costruttivi. La compiutezza della costruzione moderna, al cospetto della frammentarietà dei resti antichi, definisce uno spazio carico di tensioni, in cui è possibile rileggere il senso del transito del tempo storico tradotto in materia costruttiva. È qui che il moderno si fa strumento di lettura critica dell'antico; è qui che l'antico conferisce alla presenza moderna una legittimazione che va al di là della sua stessa qualità formale, vincolandosi al più sostanziale valore strutturale del suo impianto compositivo.

Rafael Moneo, Franco Purini e Juan Navarro Baldeweg hanno sondato le implicazioni operative che comporta questa tematica in tre progetti dai forti connotati sperimentali.

Rafael Moneo ha realizzato a Merida, tra il 1980 e il 1986, il Museo di Arte Romana: un edificio costruito “alla maniera dei romani”. La sovrapposizione dell'edificio moderno ai resti del tessuto edilizio dell'antica città *Emerita* produce una interrelazione strutturale dei due impianti, che evidenzia la ricerca di un rapporto tra i due momenti storici non semplicisticamente formale. La tessitura dei reperti antichi condiziona l'articolazione dell'impianto moderno, alterandone la linearità d'impostazione per determinare un'integrazione volutamente irrisolta delle due costruzioni temporali.

Sempre a Merida, Juan Navarro Baldeweg ha sondato, nella costruzione della Sede della Giunta Regionale della Estremadura degli anni 1992-1995, la condizione di sospensione determinata dalla sovrapposizione di un suolo moderno, con la sua perentorietà orizzontale, alla disarticolazione organica delle sostruzioni archeologiche. Il grande vuoto che si determina tra i due eventi costruttivi produce una discontinuità spaziale carica di tensione, in cui si condensa la memoria della città.

Il progetto di sistemazione degli scavi del porto fluviale di Testaccio a Roma, elaborato nel 1983 da Franco Purini, definisce un nuovo livello urbano che si sovrappone ai ruderi antichi, sostenuto da un impianto che ne recupera la tessitura strutturale. Il progetto stabilisce un sistema di stratificazioni *aperte*, che non si conclude con l'intervento moderno, ma evoca la possibilità di un processo di crescita temporale, che può protrarsi nel tempo mediante successive fasi stratigrafiche.

Quest'ultimo progetto evidenzia il superamento del concetto di discontinuità storica. In esso, passato, presente e futuro acquisiscono un'identica legittimità nel disegnare i luoghi dell'abitare. Luoghi in cui rileggere il significato storico dei processi della costruzione umana, vincolati ai valori dell'antico, rapportati alla necessaria attualità, proiettati in un futuro su cui intessere nuove possibili prospettive.

anna irene del monaco

città cinesi città italiane: la memoria e l'immaginazione futura

302

I libro *Past Forward. Chongqing, Shanghai and other Italian Urban Stories* (a cura di Shaoming Lu, Anna Irene Del Monaco, Dina Nencini, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2017) raccoglie i risultati di un lavoro di ricerca collettivo svolto nel quadro delle attività di cooperazione e di ricerca internazionale del Dottorato in Architettura e Costruzione della Sapienza Università di Roma. La ricerca ha coinvolto membri del collegio docenti del dottorato, docenti italiani che hanno tenuto lezioni nei seminari del dottorato, dottorandi del DRACo e un gruppo di colleghi e dottorandi cinesi della Shanghai Jiao Tong University. Il volume, quindi, distillando gli esiti di una esperienza condivisa attorno a un tema proposto dagli studiosi cinesi coinvolti, ha l'intento di avviare un percorso di ricerca congiunta e comparativa, in un quadro istituzionale di cooperazione universitaria internazionale sul tema generale delle trasformazioni e del rinnovo dei contesti urbani. I saggi raccolti approfondiscono casi di studio ed elaborazioni teoriche, affrontando questioni che riguardano le città di Chongqing e di Shanghai e di altre realtà urbane italiane, filtrando ragionamenti attorno al problema della memoria del passato, dell'immaginazione futura. I curatori del volume hanno coinvolto, inoltre, studiosi della University of Chongqing, della Tsinghua University di Beijing, dell'Università di Napoli Federico II, dell'Università Iuav di Venezia e del Politecnico di Milano già impegnati nei loro studi precedenti sui temi oggetto dell'indagine.

Il volume richiama direttamente e indirettamente una serie di questioni sul tema del "lavoro di memoria" discusso da Paul Ricoeur nell'esperienza della Triennale di Milano XIX Esposizione dal titolo "Identità e differenze", trasponendo alla *mimesis* le seguenti tre categorie: prefigurazione, configurazione, rifigurazione⁵ e osservando che l'abitante, come il lettore, accoglie l'atto del costruire (sia il nuovo che le trasformazioni), tenendo conto delle aspettative, delle resistenze e delle contese che ne costituiscono la storia. Il volume, inoltre, è impostato associando per coppie gli interventi degli studiosi italiani e cinesi, organizzati e distinti da sette tematiche. Il confronto metodologico e lo stato dell'arte trans-culturale che emerge rappresenta, forse, il risultato più originale che questo volume sia riuscito a perseguire. Attraverso di esso risultano evidenti i differenti orientamenti e i possibili campi di sovrapposizione delle due culture architettoniche in questione, quella italiana e quella cinese, e della riflessione teorica contemporanea nei rispettivi ambiti.

1. Logic of memory, narrative model of memory

Il saggio di Tomaso Monestiroli *The logic of memory* indaga il ruolo del concetto di memoria in architettura, i suoi significati e le sue applicazioni nella progettazione contemporanea. La memoria e il lavoro critico sui modelli storici sono intesi come strumenti di progetto e possono essere utilizzati con finalità concettuali costruttive o decostruttive, assecondando, elaborando o rifiutando il punto di vista tradizionale e avviando nuovi percorsi analitici e di sperimentazione. L'indagine conoscitiva attraverso i modelli storici è considerata uno strumento di elaborazione fondamentale.

Il saggio di Lu Shaoming *Spatial network in Yuyuan Garden: a narrative model of memory place* affronta la rilevanza degli *spatial network* nella costruzione e nella narrazione di un progetto. Il giardino classico cinese è un caso esemplificativo ed efficace per spiegare cosa significhi un "luogo di memoria". Esso, inoltre, rappresenta armoniosamente, secondo la tradizione architettonica cinese, il sistema uomo-ambiente. Che tipo di lezione e di strategie di progetto si possono dedurre oggi a partire dallo studio di un giardino classico cinese? E come rendere questi luoghi storici spazi contemporanei densi di significati culturali aggiornati? La scienza degli *spatial network* è una nuova importante forma di linguaggio che spiega la complessità culturale che mette in relazione gli spazi fisici, le attività sociali e i significati culturali di piccoli spazi che racchiudono un mondo di storie.

2. The Chinese City: Boiled or Scrambled Egg - Mountainous Sponge City

Il saggio di Federica Visconti e di Renato Capozzi *The Chinese City: Boiled or Scrambled Egg?* evidenzia i rapporti fra città tradizionale occidentale e città tradizionale cinese rispetto alle rispettive espansioni urbane contemporanee e a confronto con i modelli insiediativi dedotti dalla cultura urbana moderna italiana, dando risalto ad alcuni degli esiti progettuali presentati in occasione di una mostra organizzata dall'Accademia di San Luca a Shanghai nel Padiglione italiano durante l'Expo 2010.

Il saggio di Zhao Wanmin, Zhu Meng, Shu Fangyong *Mountainous Sponge City Planning Methods in the View of Eco-hydrology. A Case Study of Chongqing Metropolitan Area* propone la tesi di un modello di città per

Chongqing, una città "a spugna", col fine di costruire metodologie innovative e linee guida per gestire l'espansione dei sistemi urbani storici entro più ampi ed ecologicamente complessi sistemi territoriali, collinari e montani.

3. Water landscape and industrial archaeology

Il paper di Lu Shaoming, *Place Narrative and urban identity-making historic sites. A case study in Shanghai* analizza il waterfront storico lungo il Huangpu River di Shanghai, fondamentale luogo di memoria urbana, ex quartiere manifatturiero situato lungo il sistema di canali connessi al fiume Huangpu per il quale oggi si esplorano nuove identità urbane. L'approccio proposto cerca di superare l'idea di una città fatta di "nuovi oggetti" e che sia in grado di trasmettere il senso dei luoghi e degli eventi urbani del passato.

Il paper di Esther Giani *Uncertain Forwards. Porto Marghera of Venice* sostiene la tesi secondo cui ogni manufatto di archeologia industriale debba essere considerato un monumento da proteggere, come il caso di Porto Marghera, una struttura urbana morfologicamente complessa e territorialmente interconnessa, risultato di stratificazioni funzionali di lungo periodo.

4. Collective space for public life in megacities

Nel saggio di Francesco Menegatti *A new kind of Future... rethinking urban spaces* il modello di crescita economica e gli strumenti di sviluppo attuati in contesti economici e culturali avanzati sono analizzati assieme ai nuovi strumenti concettuali e gestionali utilizzati e da ideare per il progetto degli spazi urbani collettivi.

S.M. Farid Mousavian propone in *Legibility of The Image of a Megacity (Case Study Shanghai)* uno studio sulla trasformazione di Shanghai negli ultimi cento anni, ragionando sulle caratteristiche progettuali che due distretti di Shanghai hanno assunto interpretando caratteri distinguibili intrisi di nuove forme di urbanità.

5. Hybridisation of anthropic systems

Il saggio di Nicola Marzot *The merits of hybrids in the life cycles of the contemporary city* analizza l'ibridazione dei sistemi antropici innescati da procedimenti surrettizi che dimostrano la rinuncia alle identità locali, guidata dalle recenti logiche finanziarie applicate al progetto urbano e non soltanto alimentate dall'ambizione progettuale degli architetti, ma dalle nuove condizioni del mercato urbano.

Wang Nian, Jia Ziyu, Zhou Zhengxu propongono uno studio intitolato *Plaza, Main Street, or Military Exercise Ground? A public space type in Tunpu villages and its memory*, una ricerca restrospettiva su un villaggio storico nella regione di Guzhou che fino ad alcune decadi fa era stato una stazione militare periferica, dimostrando così l'evoluzione e il cambiamento di significato dello spazio pubblico da luogo per gli esercizi e per le manovre militari a spazio pubblico commerciale contemporaneo.

6. Narration of Resistance

Il saggio di Dina Nencini *Narration of Resistance. The Architecture in Global Era* indaga le condizioni che sono alla base della durabilità in architettura e che identificano paesaggi immutabili e permanenti, sebbene permanga in essi la profezia operante di riproducibilità e di modificazione.

Sun Ailu analizza nel saggio *Chongqing, a city introduction* la metamorfosi cronologica e spaziale della città di Chongqing e il suo rapporto storico e imprescindibile con l'acqua.

7. Transliterations at the mirror

Nel saggio *The hybrid modernity of Shanghai and Chongqing two Chinese megalopoli along the Yangtze River* Anna Irene Del Monaco indaga il problema delle modernità ibride a confronto, analizzando le traslitterazioni culturali fra realtà urbane occidentali e orientali e avviando un ragionamento sulle sorprendenti influenze fra culture.

Zhu Lixia, An Jiaqi discutono in *Shanghai in the Ming Dynasty: Garden Tours and Literature* il fondamentale ruolo culturale dei giardini privati cinesi realizzati nell'area di Shanghai a sud dello Yangtze River durante la dinastia Ming e Qing. I giardini privati erano veri e propri luoghi di "ecologia letteraria", in cui avvenivano tanto importanti incontri fra intellettuali di alto rango quanto utili riti sociali quotidiani.

Questa breve presentazione può essere conclusa efficacemente lasciando la parola a qualche appunto tratto da un fondamentale libro, *Italia e Cina* scritto da due autorevoli sinologi italiani durante gli anni Ottanta: un maestro, Giuliano Bertuccioli – raffinatissimo accademico ed esperto diplomatico – e il suo valentissimo allievo, Federico Masini, oggi professore alla Sapienza. Uno dei capitoli conclusivi del libro affronta il tema “L’Italia nella cultura cinese e la Cina in Italia fra Otto e Novecento”. I due sinologi riportano con accurato dettaglio i diari di viaggio e la corrispondenza che diplomatici e viaggiatori documentarono durante i propri viaggi in Europa e in Italia fra la fine dell’Ottocento e gli inizi del Novecento. Si tratta di personalità come Guo Songtao, particolarmente interessato alla tecnica e alle scienze europee, Liang Qichao, padre del Liang Sicheng fondatore degli studi storici moderni d’architettura in Cina e della facoltà di Architettura della Tsinghua University, particolarmente sensibile, essendo vissuto a lungo in Giappone all’Opera lirica italiana (Turandot) e ai personaggi del Risorgimento italiano, che furono l’oggetto per lui di studi e saggi. Nelle pagine scritte da Bertuccioli e da Masini si accenna, in particolare, a quello che il sinologo Volpicelli soleva ricordare come “il paragone divertentissimo” fra italiani e cinesi, cioè quello riportato da Kang Youwei, un riformatore sbarcato a Brindisi a dicembre del 1904 e che scrisse che “il personale di bordo è in gran parte composto di italiani che hanno un colorito giallastro come quello degli orientali”. Passando per Napoli egli scrisse: “avevo immaginato prima di venire in Europa, che avrei trovato dappertutto palazzi belli come se fossero di cristallo e di giada, gente nobile e intelligente come degli dei e degli immortali [...] Tutti i paesi dell’Europa settentrionale sono migliori del nostro. L’Italia [invece] è proprio come la Cina”⁶.

**francesca addario
alessandro oltremarini**
il luogo della memoria

Se è vero che, come ricorda Ernesto Nathan Rogers, “il futuro dipende in parte da noi, come noi dipendiamo in parte dal passato”⁷ è allora necessario, riconoscere e selezionare i valori giunti a noi nel presente, quando presenti, per due motivi principali e correlati: per conservare un legame riconoscibile con il luogo (e quindi con la sua storia) e per opporsi alla odierna tendenza “distruttiva”, alle continue sollecitazioni, a cui sono sottoposti i luoghi e le loro tradizioni. Chiaramente “abitudini, costumi, gruppi sociali, funzioni, interessi mutano inesorabilmente l’uso e la forma della vecchia città”⁸ in un processo che a volte favorisce le premesse per una assenza di ricordo, una amnesia, rispetto alla storia che li caratterizza. Questo monito rimanda alla dimensione etica del concetto di tradizione che è direttamente riferibile a una azione propulsiva, dunque attiva, di selezione, reinterpretazione e trasmissione dei valori custoditi nella storia, delle conoscenze e di un patrimonio che non si può ereditare tranquillamente e passivamente ma, come afferma Thomas Stearns Eliot, deve conquistarsi “con grande fatica”⁹. Un atto essenziale per riconsegnare il passato all’oggi, reinterpretandolo e attualizzandolo, nell’idea che “non esiste mutazione che non debba tener conto degli antecedenti, come evoluzione oppure come reazione a quelli: in altre parole, ogni passo avanti dipende dalla storia che è già stata tracciata e la continua o la svolta”¹⁰. Ma per reinterpretare quindi i valori ereditati dalla storia è necessario innanzitutto stabilire una sostanziale differenza tra loro, che risiede nella materia. Cioè: se proprio l’ineludibilità, in quanto presenza fisica, è la condizione che ne determina il valore e la sua qualificazione come *testimonianza*, è invece più complesso disegnare nitidamente il profilo della *memoria*, valore di cui la materia che lo costituisce appartiene al mondo delle idee, al senso profondo di una materia intangibile che comunque non può essere elusa: la *memoria* è dunque presenza ideale. In questo senso il monumento ha valore di testimonianza ma anche di memoria, perché accanto all’azione retroattiva del ricordare (dal latino *moneo*) che si riferisce al passato, porta con sé una seconda azione, l’ammonire (dal latino *memini*), che esorta al riconoscimento dei

caratteri persistenti, innanzitutto nelle preesistenze¹¹, come principio progettuale e strumento ideativo.

Nel capitolo dedicato a *Le forme nello spirito*¹², Henri Focillon definisce la memoria come luogo di preparazione di una forma intima che è preparazione alla vita nello spazio, nell'estensione, nella materia e nella tecnica, già presenti nel pensiero, e che agisce come educatrice dello spirito mentre al tempo stesso è educata da quest'ultimo, innescando un processo di ricerca interno tra l'uomo che sta nell'artista e l'artista stesso¹³. Attraverso questo processo trascendentale, che eleva l'uomo a uomo superiore, il piano trasla da un fatto personale a un fatto collettivo: diventa cioè un piano riferibile a quello delle *affinità*, delle *famiglie spirituali*; "oltre i tempi, oltre i luoghi"¹⁴. Quel luogo intimo diventa (o forse lo è da sempre) un luogo familiare e la memoria una *memoria collettiva*¹⁵, o *memoria culturale*¹⁶, dove la principale condizione è la riconoscibilità, l'identificazione – per affinità appunto – del suo stesso e di altri valori. Quindi la *memoria* è anche premessa dell'invenzione, di una azione creativa continuamente ripensata e rielaborata¹⁷. La questione perciò non è tanto se essa sia preesistente o progredisca; e nemmeno se questa presenza ideale, questo luogo di preparazione, possa essere uno strumento utile alla pratica architettonica: in questo caso la risposta è certamente positiva, essa è strumento necessario per il progetto. Le questioni, piuttosto, sono tre: in che modo essa si manifesta; come si riduce a traccia resistente di quel luogo intimo o a manifestazione di quello spirito collettivo; e infine come si configura a essere sostanza, pur instabile poiché inafferrabile ma concreta, rispetto all'idea generale di memoria, o a un'idea specifica della cosa in memoria.

La memoria può inoltre intervenire nel processo compositivo attraverso due tempi principali, o due modalità: quello della reminiscenza e quello dell'elaborazione. Da una parte, cioè, è associabile all'*inconscio* di Sigmund Freud come luogo del pensiero latente, nel quale gli oggetti perduti nel mondo delle idee riacquistano un'*implicita memoria*, un senso che permetterebbe loro di significarsi; dall'altra è posta in stretta relazione con la specificità e il riconoscimento dell'*io*, di cui parla Ivan Roitt, che consente l'imprimersi nella mente di idee e principi dai quali non si riesce a prescindere poiché considerati come dei valori intangibili. Tra idea e fenomeno, tra concezioni metafisiche e fenomeniche (non ci è data né ci interessa, al momento, una risposta definitiva sulle origini), si potrebbe fare riferimento anche a una terza via, a Gilles Deleuze, per il quale la memoria, che non coincide con la facoltà di possedere dei ricordi, individua quella "membrana che nei modi più diversi (continuità, discontinuità, avvolgimento) fa corrispondere le falde del passato con gli strati di realtà"¹⁸. Così attraverso la memoria l'architetto e l'artista soddisferebbero una doppia necessità: trovare la giusta corrispondenza tra i contenuti della storia e le aspirazioni del presente e stabilire, implicitamente, un rapporto tra la propria esperienza individuale e le esperienze collettive accettate dalla comunità, condivisibili in quanto condivise.

È chiaro che nel rapporto con l'architettura la memoria non si manifesta attraverso similitudini formali, copie o riproduzioni banali ma, servendosi della mimesi, dell'a(na)mnesi e/o dell'analogia, si riappropria di uno o più principi "dimenticati", modificando l'immagine impressa nella nostra mente e indirizzando così il progetto verso un'operazione di continua reinterpretazione critica di quel determinato principio. Si potrebbero prendere in prestito le parole di Erwin Panofsky¹⁹ (che in verità affida il compito all'artista) per dire che attraverso la memoria si ripongono in valore i principi che si celano tra le apparenze sensibili della natura – e dello spirito – responsabile di errori, conferendogli perfezione e bellezza, che la natura – come lo spirito – non può raggiungere. La memoria perciò è strumento e materia, ma innanzitutto è luogo di preparazione alla modificaione e qualificazione dello spirito e della natura. Non stupisce che Aldo Rossi, nell'*Autobiografia scientifica*, paragoni la *memoria* al metro e che ne distingua l'a-temporalità come sua caratteristica fondamentale, caratteristica che consente di trasmettere dei principi senza per forza precisare una forma. Direttamente collegata all'azione della mente, dell'immaginazione, dello spirito, si può incontrare la sua traccia nello spazio, nel tempo, nella materia, nell'uomo, riconoscendola anche come corrispondenza tra un luogo e chi lo abita, nei quali passato e presente sono fusi in un'unicità quasi metafisica: è possibile perciò percepire la presenza ideale, tra le *forme nella materia* e le *forme nello spirito* della collettività, educatrice dello spirito ed educata da quest'ultimo. Attraverso il progetto è allora necessario trovare la giusta corrispondenza con questa presenza ideale, ponendosi il problema di come essa possa agire sul nuovo e suggerire,

**enrico marani
giorgio quintiliani
roberta esposito**

**rapporti
tra spazio didattico
e spazio urbano.
inquadramento
normativo
per il progetto**

nel caso paradigmatico dell'intervento sul patrimonio antico, specifici modi di ricostruzione, col fine di desumere una conoscenza attiva finalizzata alla continua rielaborazione di azioni creative che, a loro volta, possano nuovamente tradirsi, tradursi²⁰ e plasmarsi, "oltre i tempi, oltre i luoghi"²¹.

Il saggio è stato redatto dai dottorandi nell'ambito del seminario internazionale "Past Forward. Chongqing, Shanghai And Other Italian Urban Stories" curato da Lu Shaoming, Anna Irene Del Monaco, Dina Nencini nel Dottorato di ricerca in Architettura e Costruzione presso la Sapienza Università di Roma.

La normativa edilizia scolastica italiana è rimasta, in larga parte, inattuata e risulta ad oggi immobile. Pur volendo fare una descrizione sommaria delle riforme italiane in materia di edilizia scolastica la questione sarebbe piuttosto complessa; di conseguenza, questo saggio non intende tracciare un percorso di tutte le riforme scolastiche che si sono succedute, ma vuole porre l'attenzione solo su quelle riforme che hanno modificato l'impianto scolastico dal punto di vista formale, che hanno avuto cioè delle ricadute sulla forma dell'edificio della scuola. Si può affermare che il profilo della scuola italiana, a metà del XX secolo, portava ancora con sé tracce delle normative quadro che avevano accompagnato l'unificazione d'Italia come la legge Casati del 1859 e l'avvento del fascismo con la riforma Gentile del 1923 che porteranno poi alla formulazione della Carta della Scuola del 1939.

Nello specifico, la legge Casati delega ai comuni l'organizzazione delle scuole primarie e mantiene invece sotto il controllo dello Stato l'istruzione secondaria. Di qui la separazione tra scuole umanistiche con il latino e l'accesso all'università e scuole tecniche che, al contrario, preparavano direttamente all'impiego professionale. L'Italia comincia a volgere la sua attenzione all'Europa e soprattutto a quei modelli stranieri che apparivano fondamentali per la classe politica del tempo: Prussia, Francia e Inghilterra. L'architettura degli edifici d'istruzione è basata quindi sull'esempio della scuola-caserma di derivazione europea, strutturata secondo l'unità funzionale minima dell'aula-corridoio. Nel 1888 viene pubblicato il primo regolamento tecnico nazionale in materia di edilizia scolastica il quale introdurrà i criteri per il dimensionamento e le distribuzioni interne ed esterne delle parti costituenti gli edifici scolastici.

Nel 1900 la legge n. 260 (proroga della legge dell'8 luglio 1888) sposta l'onere della costruzione, dell'ampliamento e del restauro degli edifici scolastici sulle finanze dello Stato, portando a una razionalizzazione dello spazio e definendo anche, per la prima volta, il concetto di "gruppo scolastico" che si propone di unire nello stesso fabbricato scuole elementari e scuole dell'infanzia. Il decreto regio inoltre invita i progettisti ad usare le planimetrie dei progetti campione elaborati dal Ministero della Pubblica Istruzione limitando però le operazioni progettuali ad aggiustamenti degli schemi proposti.

Si arriva nel 1923 alla riforma Gentile che riorganizza i percorsi didattici istituendo una rigida modalità di accesso ai livelli superiori di istruzione. Il Testo Unico del 1928 apporta una razionalizzazione della scuola, avanzata dalla legge Casati, sottolineando la necessità di delocalizzare fuori dei centri urbani il servizio scolastico al fine di allargare l'utenza; a questo scopo gli articoli del Testo Unico e del regolamento successivo fissano un limite alla dimensione delle aule e stabiliscono le condizioni di prossimità dalla residenza degli allievi (Art. 65 T.U.). Queste premesse normative hanno trovato esito nei quattro tipi di scuola presentati nell'ambito della V Triennale del 1933: scuola urbana, scuola rurale, scuola per piccolo centro di montagna e scuola all'aperto. Il problema della progettazione e della realizzazione degli edifici scolastici assume così caratteri più tecnico-organizzativi invece che rivolgersi a indagini ed elaborazioni in campo architettonico. C'è da dire che, fra il 1923 e il 1939, anno dell'adozione della Carta della Scuola, proposta dal ministro dell'Educazione Giuseppe Bottai e modellata sul modello della

Carta del lavoro del 1927, la riforma Gentile subisce numerosi ritocchi che vanno in un'unica direzione: la fascistizzazione della scuola. La Carta della Scuola mantiene e rinforza la direzione della proposta approvata per il mondo del lavoro, introducendo però la novità della scuola del lavoro.

Dal secondo dopoguerra, nel 1945, i nuovi programmi per la scuola elementare incoraggiano la formazione di una scuola che assume la forma di una comunità-educativa²²; infatti, nel 1949, il concorso per scuole all'aperto, bandito dal Ministero della Pubblica Istruzione, contiene un invito esplicito a non tener conto dei regolamenti sull'edilizia scolastica sino ad allora vigenti. Il vincitore del concorso è l'architetto Ciro Cicconcelli, il quale individua alcuni elementi centrali di questa nuova concezione della scuola intesa come servizio pubblico che deve svolgere un ruolo primario nella formazione dei giovani studenti: il superamento della centralità dell'aula, accompagnato da una predisposizione di spazi attrezzati e specializzati, e la flessibilità degli spazi per adeguarsi al mutare delle strategie di insegnamento. Gli spazi devono risultare adeguati "psicologicamente, oltre che funzionalmente"²³ e si inizia a ragionare sull'edificio scolastico in base anche a considerazioni psico-pedagogiche. I progetti presentati, oltre a tenere in considerazione problematiche relative allo spazio, alla luce, al colore e all'apertura verso la comunità, recepiscono alcune istanze internazionali che si risolvono nel superamento dello *schema corridoio* in favore della logica distributiva organizzata secondo *unità funzionali*.

Nel 1952 il Ministero della Pubblica Istruzione bandisce un Concorso Nazionale per la progettazione di edifici scolastici da 3 a 8 aule, in deroga alle norme allora vigenti per l'edilizia scolastica, utile per iniziare una proficua collaborazione tra architetti ed educatori e che porta, nell'agosto del 1954, all'emissione della legge n. 645.

Nel 1956 la legge n. 782 sancisce principi portatori di assolute novità rispetto ai regolamenti precedenti che erano molto attenti alle norme igieniche e alla funzionalità, ma carenti nelle tematiche psico-pedagogiche: la famiglia entra a pieno titolo tra gli utenti della scuola e l'edificio scolastico ha il ruolo di promuovere questi incontri; si sottolinea l'importanza di spazi che consentano attività di gruppo; si promuove la non esclusività del rapporto maestro-alunno a favore di un modo nuovo di apprendere e formarsi, fondato sull'esperienza e sulla condivisione. Dal punto di vista distributivo il regolamento distingue le tipologie in base al numero di aule, diventa di avere più di due piani di elevazione e prevede l'adeguamento del rapporto di aero-illuminazione.

Negli anni Sessanta l'evoluzione delle scelte tipologiche relative alla scuola ha, inoltre, una notevole spinta propulsiva in seguito alla XII Triennale di Milano del 1960, curata da Gae Aulenti e Luigi Caccia Dominioni e dedicata al tema "La casa e la scuola". Nel 1962 viene istituita la scuola media unica e presentato da Fanfani il Piano decennale per la scuola che, oltre a diventare triennale, è seguito da una serie di provvedimenti per lo sviluppo della scuola.

Nel 1966 per affrontare l'urgenza di realizzare nel più breve tempo possibile quei manufatti scolastici richiesti dalla mutata condizione socio-istituzionale viene promulgata la Circolare n. 2345 del Ministero dei Lavori Pubblici in materia di Edilizia scolastica prefabbricata la quale impone l'uso di sistemi di prefabbricazione.

Sino agli anni Settanta non c'è stato alcun regolamento ufficiale in sostituzione di quello del 1956.

Il 1975 vede l'emissione di nuove norme tecniche – Norme tecniche aggiornate relative all'edilizia scolastica, ivi compresi gli indici minimi di funzionalità didattica, edilizia ed urbanistica, da osservarsi nella esecuzione di opere di edilizia scolastica – che stabiliscono che l'organismo architettonico della scuola deve essere tale da consentire la massima flessibilità dei vari spazi scolastici a cui deve corrispondere una individuazione di parti ben definite e fisse quali ad esempio gli spazi per le attività speciali e laboratoriali (scienze, fisica, chimica) o culturali e collettive (l'auditorium, la palestra). Questa azione di rinnovamento va saldamente connessa alle realizzazioni di edilizia scolastica sperimentale, volute e condotte dal *Centro Studi*, che hanno guidato, verificato e corretto i criteri assunti dalle norme tecniche.

Negli anni successivi i programmi scolastici vedono il realizzarsi di una apertura verso la *scuola di massa*: in particolare, nel 1987, si realizza un apparato normativo a tutela delle persone con disabilità fisiche attraverso l'adeguamento delle strutture e l'abbattimento delle barriere architettoniche.

Nel 1996 la *legge n. 23, Norme per l'edilizia scolastica*, promuove l'adeguamento di tutte le scuole a condizioni di igiene, sicurezza e agibilità e istitui-

sce l'*Anagrafe dell'edilizia scolastica e l'Osservatorio per l'edilizia scolastica*. La lettura degli indicatori dell'anagrafe scolastica, avviata nel 1996 e non ancora completata, lascia chiaramente intendere che la situazione dell'edilizia scolastica nel nostro Paese è in stato di emergenza sul piano della sicurezza, bonifica, manutenzione, riqualificazione e sostenibilità degli istituti.

Il saggio è uno stralcio del lavoro redatto dai dottorandi nell'ambito del seminario: "La trasformazione dell'esistente: Scuole" a cura di Anna Irene Del Monaco, Dina Nencini, Federica Visconti, Maria Rosaria Guarini nel Dottorato di ricerca in Architettura e Costruzione presso la Sapienza Università di Roma.

NOTE

- ¹ R. DE FUSCO, *Cultura del recupero e cultura dell'innovazione*, "L'ingegnere e l'architetto", 7-12, 2005.
- ² Cfr O. PIANIGIANI, *Dizionario etimologico della Lingua Italiana*, consultabile al sito www.etimo.it.
- ³ M. TALAMONA, *Lo scrittore e l'architetto*, in *Adalberto Libera. Opera completa*, Electa, Milano 1989.
- ⁴ *Ibid.*
- ⁵ P. RICOEUR, *La memoria, la storia l'oblio*, Raffaello Cortina, Milano 2013 e lo., *Tempo e Racconto 1*, Jaca Book, Milano 2016.
- ⁶ G. BERTUCCIOLI, F. MASINI, *Italia e Cina*, Laterza, Roma-Bari 1996, p. 253, citano Kang Youwei, Yidali Youji, pp. 71, 73; G. BERTUCCIOLI, *Il "viaggio in Italia di K'ang Yu-wei"*, "Cina", 4, 1958.
- ⁷ E.N. ROGERS, *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino 1958, p. 276.
- ⁸ A. ROSSI, *Che fare delle vecchie città?* [1968], in *Aldo Rossi. Scritti scelti sull'architettura e la città 1956-1972*, a cura di R. Bonicalzi, Clup, Milano 1975, p. 365.
- ⁹ T.S. ELIOT, *Il bosco sacro. Saggi sulla poesia e sulla critica* (1921), trad. it. Mursia, Milano 1971, p. 69.
- ¹⁰ E.N. ROGERS, *Memoria e invenzione nel design*, in lo., *Editoriali di architettura*, Einaudi, Torino 1968, p. 138.
- ¹¹ M. POETE, *Introduction à l'urbanisme: l'évolution des villes, la leçon de l'Antiquité*, Boivin, Paris 1929, trad. it. *Introduzione all'urbanistica*, Einaudi, Torino 1958.
- ¹² H. FOCHILLON, *Vita delle forme*, Einaudi, Milano 1943, pp. 72-73.
- ¹³ *Ivi*, p. 75.
- ¹⁴ *Ivi*, p. 82.
- ¹⁵ M. HALBWACHS, *La memoria collettiva* (1950), trad. it. di P. Jedlowski e T. Grande, Unicopli, Milano 2001, pp. 155-162.
- ¹⁶ J. ASSMANN, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, trad. it. di F. de Angelis, Einaudi, Torino 1997.
- ¹⁷ T. MONESTIROLI, *La logica nella memoria*, Maggioli Editore, Rimini 2010.
- ¹⁸ G. DELEUZE, *L'immagine-tempo. Cinema 2* (1958), trad. it. di L. Rampello, Ubilibri, Milano 1989.
- ¹⁹ E. PANOFSKY, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica* (1924), trad. it. Bollati Boringhieri, Torino 2006, p. 28.
- ²⁰ G. RAKOWITZ, *Tradizione, Traduzione, Tradimento in Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Firenze University Press, Firenze 2015.
- ²¹ H. FOCHILLON, *Vita delle forme*, cit., p. 82.
- ²² D.M. del 9 febbraio 1945 n. 459 e D.L. del 24 maggio 1945 n. 549.
- ²³ P. CARBONARA, *Edifici per l'istruzione*, Vallardi, Milano 1947.

raffaella neri

tre scuole

Vorrei presentare tre progetti di scuole, premettendo qualche considerazione intorno alle questioni che ritengo più importanti nell'affrontare questo tema.

La prima riguarda i luoghi della città. Le scuole sono istituzioni civili, e come tali possono diventare punti di riferimento urbani per consentire la costruzione di nuovi luoghi pubblici. Questo ruolo stabilisce l'ordine dei problemi secondo cui affrontare il progetto della scuola: per prima cosa credo necessario precisare la relazione con i luoghi in cui si colloca e con gli altri elementi della città, il suo principio insediativo. L'architettura è sempre da considerarsi strumento per costruire luoghi, i cui caratteri, nel caso delle scuole, variano notevolmente anche in funzione del loro grado, e quindi della loro possibile apertura alla città.

In questo senso diventa decisiva la seconda questione, quella tipologica: la scuola è un edificio che possiede spazi comuni e spazi riservati a gruppi più ristretti e chiusi, le classi, potremmo dire più privati, proprio come una casa, una casa collettiva. Credo perciò indispensabile definire prima di tutto il luogo centrale che la identifica, il suo spazio comune, quello che con maggiore probabilità stabilirà il rapporto privilegiato con gli spazi urbani esterni a essa; e poi la relazione dello spazio collettivo con le aule di studio, la sua organizzazione interna, da considerare in funzione dell'ordinamento scolastico.

L'ultimo ma decisivo tema è relativo ai modi della costruzione, che dovrà rendere evidenti queste relazioni, se si pensa che la costruzione non sia solo un fatto tecnico ma anche il mezzo espressivo proprio dell'architettura, attraverso cui manifestare l'identità dell'edificio, l'idea stessa della scuola e la qualità dei luoghi che definisce.

I tre progetti sono concorsi per scuole di livello diverso, progettate a distanza di circa dieci-quindici anni una dall'altra, in contesti differenti dal punto di vista urbano e paesaggistico.

309

Il primo progetto, del 1993, è un concorso fatto con Antonio Monestiroli per una scuola superiore a Piedicastello di Trento, in un'area racchiusa fra la costa rocciosa della montagna e il fiume Adige, sulla sponda opposta rispetto al centro della città. Il bando prevedeva l'insediamento di due scuole superiori, insieme a un auditorium e a una mensa di uso collettivo, accessibili alla cittadinanza.

La costruzione della scuola coincide con la costruzione del luogo in cui si insedia, l'idea di scuola con l'idea del suo luogo centrale, un grande prato sul quale affacciare le parti del complesso scolastico e da cui stabilire il rapporto visivo con il fiume, le montagne e la città, che diventano in tal modo elementi di definizione del luogo.

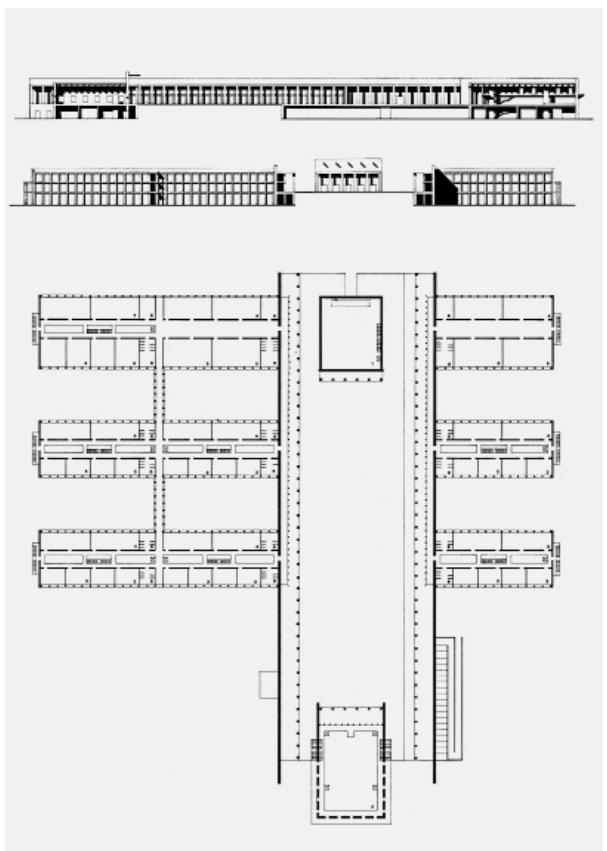
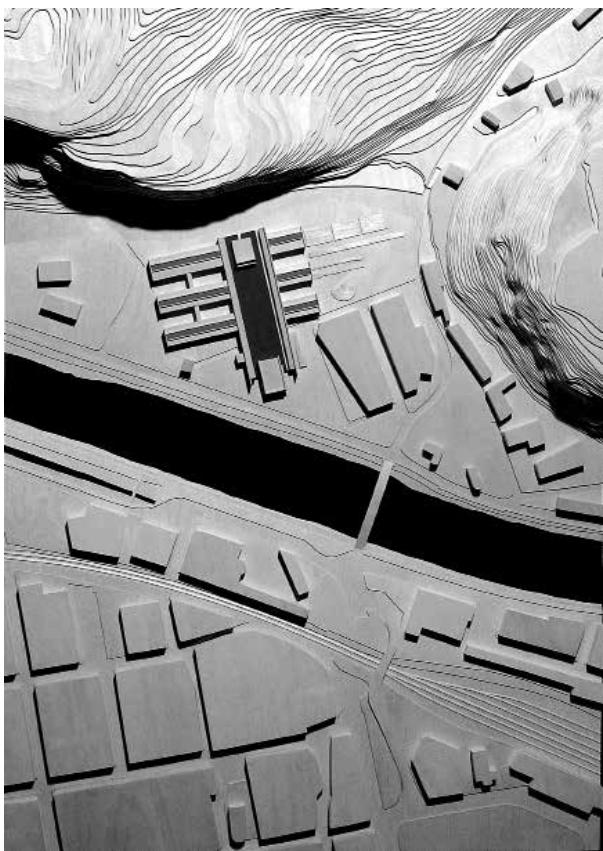
I lati lunghi del grande foro verde di forma rettangolare, perimetrato ma aperto, sono definiti da portici a doppia altezza; i lati corti sono conclusi da due edifici indipendenti che ospitano le attività pubbliche, la mensa e l'auditorium. I portici conducono alle aule di studio attraverso lunghe gallerie perpendicolari a più altezze, illuminate dall'alto. Le aule, che richiedono silenzio e concentrazione, affacciano su altri giardini interni, dedicati e tranquilli.

Gli elementi della costruzione sono semplici e chiaramente distinti, appartengono al sistema murario e al sistema trilitico, e intendono rendere esplicite le relazioni fra le parti. Due lunghi muri alti delimitano il grande foro pubblico; a questi è accostato un ordine doppio di pilastri che costruisce il lungo porticato, aperto sul prato. Sotto al portico, un ordine minore ripetuto su tre piani – due più un terzo a una quota più bassa – costruisce il corpo della distribuzione: il confronto fra gli ordini ritma e misura lo spazio collettivo del foro. Lo stesso ordine di pilastri delimita le aule luminose, rivolte sui cortili verdi interni.

Anche il concorso per Lipomo, un paese vicino a Como posto sugli ultimi rilievi dell'alta Brianza che si fanno più ripidi vicino alle Prealpi, prevedeva la costruzione di due scuole, elementare e media, e di attrezzature collettive a disposizione della città, una palestra e un piccolo auditorium.

Il luogo destinato alla scuola è uno dei rilievi di cui è composto il paese: nel progetto, la sommità di questa altura diviene il luogo che conclude il nuovo insediamento, un punto panoramico che guarda alle montagne e ai castelli, alle ville e alle chiese che punteggiano ancora il paesaggio collinare. Questa è la regola di costruzione di questo territorio, che ha sempre esibito i suoi edifici più importanti dalla cima delle alture, costruendo un paesaggio di punti notevoli che si traghettano a distanza. Castelli, torri, chiese e ville dia-

310



Antonio Monestiroli, Raffaella Neri, Ilario Boniello,
Martina Landsberger, Concorso per un complesso scolastico
a Piedicastello di Trento, 1993:
modello
pianta, prospetti e sezioni.

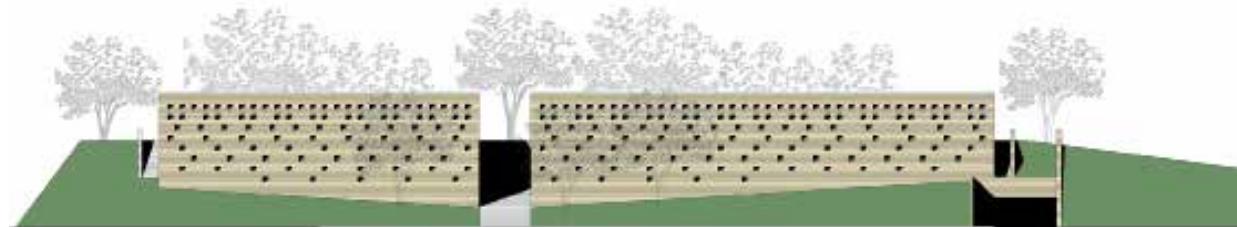
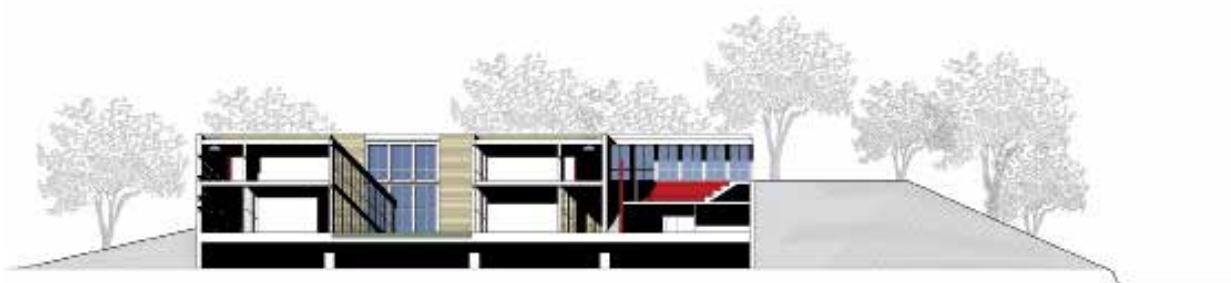
Raffaella Neri, Martina David, Elsa Garavaglia (strutture),
ing. Sergio Croce (questioni energetiche), Claudia Anganaro,
Alessia Cerri, Marvin Cukaj, Alessandro Perego,
Concorso per una nuova scuola dell'infanzia a Lurago d'Erba, 2018:
planivolumetria
vista dallo spazio comune
vista dalle aule.



Raffaella Neri, Martina David, Andrea Davanzo,
Maria Giulia Isella, *Concorso per un complesso scolastico
a Lipomo (CO), 2007:*
pianta piano secondo
planivolumetria
prospetti e sezioni.



311



logano sullo sfondo delle montagne, in un racconto dove il paesaggio, ancora di grande bellezza, è l'indispensabile scena di questa rappresentazione. Abbiamo pensato che fosse ancora possibile, con il tema della scuola e della palestra, due edifici civili, costruire un moderno castello, che dalla cima della collina potesse stabilire relazioni con la chiesa antica e con la villa per formare una sorta di acropoli della città che rendesse riconoscibili i suoi edifici civili, e che guardasse, a più grande distanza, le torri e i castelli della storia.

Abbiamo inteso il nuovo complesso come un edificio analogo a un antico ginnasio composto da scuola e palestra, dove conciliare educazione e svago, concentrazione e contemplazione. La scuola è costituita di parti diverse, collegate in sequenza da una strada pedonale in dolce salita che conduce alla cima della collina e si conclude nel giardino da cui si gode la vista migliore, dove affacciano la palestra e l'auditorium.

Le due scuole sono protette e introverse, racchiuse entro un muro di pietra, affacciate ognuna su un cuore interno, due corti verdi che si traguardano lungo un asse perpendicolare alla strada.

Anche in questo caso due modi elementari della costruzione, i muri in pietra e un ordine trilitico di pilastri in legno sono impiegati per chiarire le relazioni di apertura e di chiusura degli spazi delle scuole al loro interno e verso il paesaggio circostante.

Il terzo progetto riguarda la costruzione di una scuola materna, a fianco di una elementare esistente, a Lurago d'Erba, paese caratterizzato da un paesaggio collinare con dolci pendii e insediamenti antichi con i quali stabilire una relazione di vista.

La orografia del luogo, la bellezza del paesaggio, la disposizione delle case del nucleo esistente e la presenza della scuola adiacente condizionano fortemente il principio insediativo, suggerendo al contempo i caratteri dell'asilo, la sua collocazione e la relazione con l'intorno.

Due recinti murari distinguono gli spazi comunicanti delle due scuole e contengono i salti di quota del terreno. Una terrazza, rivolta alla campagna che digrada verso valle, costituisce il fulcro della scuola d'infanzia, dove affacciano tutti i suoi spazi interni. Questi sono ricavati nel terreno in declivio, fornendo dei terrazzamenti che non precludono la vista alle case soprastanti. Tutti gli spazi guardano all'antica Fabbrica Durini e alle montagne del lago, vero centro del complesso scolastico e dell'insediamento che gli fa da corona. La leonardesca dolcezza del paesaggio pedemontano della Brianza diviene l'elemento di qualità delle scuole.

Più di ogni altra, la scuola materna è una metafora della casa. È il luogo in cui il bambino si sente protetto e sviluppa, giocando, le prime forme di socializzazione e di apprendimento. Come in una grande casa antica, vi si accede attraversando il giardino della scuola, si costeggia il muro del belvedere, si giunge al terrazzo e attraverso il portico, moderna stoà per il gioco e la sosta, si accede nello spazio comune vetrato. Un muro che funge da scena per rappresentazioni e giochi teatrali individua la mensa; arredi mobili lo articolano in modo variabile.

Le sezioni sono organizzate intorno a cinque chiostri che portano luce all'interno. Ognuna si svolge a L intorno al suo patio, luogo più raccolto di gioco all'aperto, traguarda attraverso le pareti vetrate lo spazio comune e, oltre questo, il giardino e le montagne.

Anche in questo caso gli elementi della costruzione sono ridotti a muri e a pilastri: i muri di recinzione e di contenimento del terreno sono rivestiti in pietra, i pilastri che delimitano lo spazio coperto sono in cemento armato, le grandi vetrate hanno telai in legno.

scenari

massimiliano cannata

siamo nel mondo per fare del bene a colloquio con domenico noviello presidente eni foundation

314

L'impresa può essere un motore eccezionale per fare del bene e accendere una luce di speranza per il futuro, anche in quelle regioni della terra che con sprezzante superficialità abbiamo da sempre definito "terzo mondo", per cercare un alibi comodo che potesse sancire un'inferiorità immodificabile, iscritta e pietrificata nel destino di popolazioni che, a dispetto della oggettiva povertà che grida vendetta agli occhi di un distratto "Occidente", possono invece vantare tesori di tradizioni e di civiltà dalle radici millenarie. Domenico Noviello è "orgogliosamente" – cito testualmente – Presidente di Eni Foundation, realtà emanazione dell'Eni che incarna concretamente lo spirito e l'insegnamento di Enrico Mattei, figura emblematica legata alla rinascita post bellica e alla visione di un capitalismo fondato sui valori dell'equità e della giustizia sociale. Scoprire le tante attività che vengono portate avanti dalla Fondazione può dare la carica a tutti noi, ma anche spronare le classi dirigenti a investire di più in settori cruciali come la sanità, l'istruzione e le infrastrutture essenziali, senza le quali non ci può essere né sviluppo, né benessere; con il risultato che a perdere saremo tutti noi, perché "l'umanità tutta ci appartiene", senza né sconti né finzioni di comodo.

Presidente Noviello, Eni Foundation è una realtà che opera dal 2006. Può illustraci gli aspetti essenziali della missione di quella che potremmo definire una grande "impresa sociale"?

"Promuovere la tutela dei diritti dei bambini, che sono più fragili e vulnerabili, con iniziative di solidarietà sociale volte a incoraggiare il loro benessere

e sviluppo in linea con i valori che hanno sempre caratterizzato il lavoro di Eni", è questa la nostra *mission* principale. Attualmente operiamo in Repubblica del Congo, Angola, Mozambico, Ghana, Indonesia e Myanmar, cercando di affrontare le grandi questioni relative alla salvaguardia dei diritti umani fondamentali: la sopravvivenza, lo sviluppo umano, l'istruzione.

Enrico Mattei è stato il precursore di un "capitalismo altruistico" radicato sui valori, un paradigma di certo molto distante da quell'avidità e quell'ignoranza che sta purtroppo segnando il declino dell'Occidente e che rimane la causa principale di una crisi che è prima di tutto morale e poi sociale ed economica. La Fondazione che cosa ha ereditato e che cosa mette quotidianamente in pratica di quel modello di "impresa virtuosa" concepito da Mattei?

Eni Foundation esprime il patrimonio di esperienze e *know-how* sviluppati dal fondatore di Eni, nei diversi contesti sociali e culturali del mondo. Siamo convinti che problemi complessi richiedano un approccio integrato. Per questo la Fondazione è aperta a collaborazioni e partnership, sia nelle fasi progettuali sia di realizzazione, con altre organizzazioni (associazioni non governative, agenzie umanitarie, istituzioni e amministrazioni locali) di provata esperienza ed elevata reputazione.

L'infanzia è al centro delle vostre attenzioni, soprattutto in relazione al diritto alla salute, spesso negato e mortificato. In quali realtà state operando e quali strumenti avete attivato

per aiutare i soggetti e le popolazioni più a rischio?

In questi anni abbiamo visitato molti luoghi del mondo in cerca di persone da aiutare. Abbiamo realizzato molti importanti progetti, abbiamo parlato con loro delle necessità, dei bisogni, del desiderio di migliorare le condizioni di vita. Come in Ghana, nel distretto di Jomoro, dove abbiamo ristrutturato l'ospedale Half Hassini che ora fornisce servizi di degenza e di emergenza nell'assistenza ostrica e neonatale. E nei distretti di Ahanta West ed Ellembele, in cui grazie agli accordi con il ministero della Salute ghanese e il Ghana Health Service abbiamo rafforzato i servizi di medicina primaria infantile e materna creando una rete efficiente quale punto di riferimento per la popolazione. Abbiamo fornito moto, jeep ed anche una barca ambulanza per poter raggiungere ognuno degli abitanti di quelle zone impervie.

Le iniziative non si fermano qui...

Certamente, come dimostra la nostra attività dall'altra parte dell'Africa, nel distretto di Palma in Mozambico, dove stiamo affiancando con sistematicità le autorità locali, mettendo in atto delle iniziative per rafforzare i servizi di emergenza ostetrica e neonatale in modo da ridurre la mortalità neonatale, infantile e materna. Abbiamo fornito materiali, ma soprattutto, come dovunque nelle nostre azioni, ci siamo dedicati alla formazione del personale, migliorato le loro capacità professionali, così da moltiplicare la nostra azione, facendola proseguire nel tempo. Ma la cosa più sorprendente credo l'abbia fatta il "teatro".



315



Anche il teatro rientra nell'ampio universo dei vostri interessi?

Certamente, il "teatro fa bene!", lo hanno ripetuto i nostri attori itineranti nei villaggi, secondo la tradizione e le lingue locali, recitando come bisogna comportarsi nell'igiene e nella nutrizione per insegnare a chi vive in quelle zone ad essere meno vulnerabile rispetto a temibili malattie. Migliori servizi sanitari, igiene, lotta alla malnutrizione sono stati gli obiettivi raggiunti a Kilamba Kaxi in Angola, mentre la volontà di prevenire la trasmissione del terribile virus Hiv da madre a figlio ci ha portati nella Repubblica del Congo, nelle regioni di Kouilou, Niari e Cuvette, dove abbiamo anche migliorato la rete delle strutture sanitarie per l'infanzia. Dall'altra parte del mondo, nel Borneo indonesiano, c'è un ospedale a Tarakan, nel Kalimanta. Nella regione la diffusione di malformazioni congenite, compresa la labiopalatoschisis, è aggravata dalla scarsità di strutture e medici. Qui abbiamo creato un centro di chirurgia plastica che vuole aiutare a risolvere i problemi di questi bambini.

Quali sono le priorità cui vi state rivolgendo?

Le attività che ho cercato di riassumere sono posizionate tutte in cima alla nostra fitta agenda. Il nostro obiettivo è rivolto anche verso il Magway, in Myanmar, un gruppo di villaggi rurali lontani dalla nostra idea di civiltà, privi di acqua e corrente elettrica, dove si coltivano solo arachidi e sesamo.

In queste difficili realtà ci impegniamo a costruire dei pozzi, a rendere l'acqua pulita e disponibile a tutti, a migliorare le coltivazioni e lo stato di salute di donne e bambini.

Il rapporto con i governi locali, i territori, gli altri soggetti interessati, quanto è importante per sviluppare la missione della Fondazione? Possiamo dire che siamo di fronte a una svolta per l'universo delle imprese, che nel passato venivano condannate in quanto "agenti di sfruttamento" e di violazione delle realtà ambientali?

Dovunque operiamo, lo facciamo in accordo con i governi locali, con partner istituzionali e privati, cercando di potenziare la nostra azione con tutte le risorse del luogo disponibili. Come Fondazione che opera per il bene e realizza opere, soprattutto in campo sanitario, siamo molto apprezzati dai governi. A questo proposito va precisato che l'immagine di Eni Foundation non viene mai associata alle criticità o ai problemi che, come precisava lei, vengono collegati alle imprese.

Fare del bene è un mestiere difficile, anche se gratificante. Ci vuole prima di tutto un "grande cuore", certo, ma soprattutto competenza. Come selezionate i professionisti che lavorano con voi, impegnati in ogni angolo del pianeta?

Utilizziamo innanzitutto persone, enti, istituti, università e ONG di comprovata competenza ed esperienza in un determinato settore, che abbiano capacità di operare nei Paesi di nostro

interesse, realizzando progettualità complesse. Per quanto riguarda in particolare le strutture, l'attenzione dei nostri interventi va anche ai criteri di progettazione architettonica, che devono prima di tutto rispettare gli standard del luogo.

In conclusione, una domanda più generale che attiene alla filosofia e ai principi cui si ispira la Eni Foundation. Grandi pensatori da Amartya Sen a Muhammad Yunus hanno offerto una prospettiva diversa rispetto al pensiero dominante, sostenendo la centralità dell'"economia del dono", del capitale sociale. Emerge in questa visione l'importanza dell'etica in quanto "motore positivo del business". Cosa dobbiamo ancora comprendere, e soprattutto mettere in pratica, di questo alto insegnamento?

Eni Foundation è nata con l'obiettivo di dare risposte ai bisogni della società nei Paesi del mondo in cui Eni opera. Il nostro sogno è da sempre migliorare la vita della gente: assistere chi ha bisogno, proteggere la salute, promuovere l'educazione scolastica, favorire la cultura, rispettare l'ambiente, sviluppare la ricerca scientifica e tecnologica. Tutto questo è Eni Foundation, con i suoi medici, studiosi, tecnici e operatori pronti a intervenire nell'interesse delle persone dovunque esse siano, in qualunque condizione vivano, senza distinzione di età, razza, lingua, o religione. Il nostro obiettivo è fare il bene, la nostra missione è farlo nel migliore dei modi.

il futuro degli edifici secondo Siemens: un ecosistema digitale di esperienze, per creare ambienti perfetti

Nell'era della trasformazione digitale, i cittadini del Ventunesimo secolo – a partire da quelli che risiedono nei Paesi più sviluppati del pianeta – stanno sperimentando un nuovo modo di esistere e coesistere all'interno di quella che il filosofo Luciano Floridi ha recentemente denominato “infosfera”: un ambiente costituito dall'insieme delle informazioni classiche e di quelle elaborate e processate dalle più avanzate ICT (Information and Communication Technologies), a partire da Internet e dalle sempre più numerose applicazioni dell'intelligenza artificiale. All'interno dell'infosfera, gli individui si trovano immersi in un flusso continuo di dati, stimoli, notizie, notifiche che rendono sempre più indistinguibile il confine tra vita *online* e *offline*.

In questo mondo sempre più digitalizzato, che entro l'anno prossimo conterà circa 24 miliardi di oggetti connessi alla Rete (fonte: Gartner), gli edifici e le infrastrutture stanno evolvendo da entità passive e statiche ad ambienti intelligenti e attivi, capaci di imparare e dialogare con le persone in uno scambio che ha come obiettivo finale il miglioramento continuo della qualità della vita.

Poiché gli esseri umani trascorrono circa il 90% della propria esistenza negli spazi *indoor*, l'innovazione tecnologica oggi gioca un ruolo fondamentale in tal senso, attraverso la capacità di realizzare edifici sempre più ricettivi, in grado di comunicare con le persone al punto da soddisfare i loro bisogni in modo personalizzato e completo. In questo contesto, pieno di nuove interazioni tra gli edifici e gli esseri umani, assume sempre maggiore rilevanza il concetto di *user experience*. Allo stesso tempo, se integrati in un

unico ecosistema digitale, gli edifici e le infrastrutture possono svolgere un ruolo più attivo nell'affrontare le importanti sfide generate dai *megatrend* del nostro tempo, quali il cambiamento climatico, la crescita demografica, la globalizzazione e l'urbanizzazione.

Alcuni dati evidenziano la portata dei fenomeni in corso, con significativi impatti all'interno delle città che occupano solo il 2% dell'intero pianeta, ma accolgono oltre il 50% della popolazione mondiale; sono responsabili di circa il 75% del consumo di energia globale e dell'80% di tutte le emissioni di anidride carbonica.

Oggi più che mai il mondo necessita di infrastrutture in grado di bilanciare i consumi, ottimizzare e gestire in modo intelligente le risorse nonché incentivare l'uso di energia proveniente da fonti rinnovabili e sostenibili. Infrastrutture capaci di fornire energia affidabile a edifici e siti industriali, rendendoli efficienti, sicuri e soprattutto "sensibili" ai bisogni delle persone.

Il concetto di *smart building* racconta proprio questo: un edificio capace di ascoltare, capire, imparare, interagire e adattarsi nel miglior modo possibile ai bisogni delle persone che ospita. È molto più di quattro mura e un tetto in acciaio, cemento e vetro; molto più di metri quadri di spazio. È un ambiente che mette le persone in una condizione, in uno stato. Uno stato di apprendimento, sicurezza, opportunità, crescita, sviluppo, innovazione, successo e molto altro. L'edificio intelligente è tutto questo grazie alla continua implementazione di soluzioni tecnologiche che garantiscono – in ogni situazione – condizioni ottimali di comfort, sicurezza ed effi-

cienza energetica, gestendo in modo integrato i sistemi di ventilazione, illuminazione, riscaldamento e climatizzazione, acustica e comunicazione. L'edificio è *smart* quando abilita le condizioni ideali per le persone che lo abitano, quando è in grado di evolvere e adattarsi al cambiamento dei bisogni degli individui che lo vivono, reagendo e adattandosi alle nuove esigenze degli occupanti e diventando sempre più autonomo ed efficiente. Questo concetto innovativo di *autonomous building* è stato applicato per la prima volta a Torino in Fondazione Agnelli dallo studio CRA in collaborazione con Siemens.

La tecnologia oggi a disposizione è in grado di rendere reale quello che solo fino a pochi anni fa era ancora un'utopia e l'esperienza presso Fondazione Agnelli rappresenta una prima dimostrazione tangibile delle potenzialità dell'approccio olistico e dei metodi sostenibili di Siemens nel realizzare gli edifici del futuro.

Il sistema di gestione della storica sede torinese, integrato con quello di geo-localizzazione *indoor* a tre assi basato su smartphone e tag personalizzati, riconoscendo (pur senza identificare) chi si muove all'interno dell'edificio, può controllare in modo più efficiente i parametri legati a clima, luci, controllo accessi, TVCC, allarmistica e a tutti gli altri impianti connessi, garantendo in modo flessibile e accurato il massimo comfort agli ospiti della struttura.

Tutto questo avviene grazie all'analisi continua dei dati. L'evoluzione degli edifici, come raccontato da Carlo Ratti in un'intervista (fonte: Siemens), sta avvenendo attraverso un processo incrementale. Facendo un'analogia, ciò

SIEMENS

Ingegno per la vita



318





che sta accadendo agli edifici su scala urbana oggi è simile a quello che è accaduto due decenni fa in Formula Uno. Fino a un certo punto, il successo in pista era dovuto principalmente alla meccanica e alle doti del pilota. Quando, in seguito, la telemetria ha fatto il suo ingresso, le vetture si sono trasformate in computer eccezionali, monitorati in tempo reale da migliaia di sensori. Le Formula Uno sono così diventate più *smart*, capaci di rispondere meglio alle condizioni reali di qualsiasi gara. Allo stesso modo, le tecnologie digitali stanno entrando nei sistemi urbani, realizzando quella che possiamo chiamare la "spina dorsale digitale" in grado di rivoluzionare profondamente il ruolo degli edifici e delle infrastrutture. E quindi delle città nella loro interezza.

I cosiddetti *smart data*, elaborati dai sistemi di gestione, rendono gli edifici ricettivi e collaborativi per le persone che li abitano. Gli spazi diventano flessibili ed efficienti, si ottimizzano in base alle abitudini degli utenti che così beneficiano di un miglioramento della propria esperienza, della loro produttività e del loro benessere. L'hotel intelligente del futuro – per esempio – sarà in grado di riconoscere il cliente e quindi riservare la sua stanza preferita, già impostata con le condizioni ambientali a lui più gradevoli, sulla base delle precedenti esperienze.

Il *machine learning* e l'*Artificial Intelligence* applicati agli edifici e alle infra-

strutture generano infinite applicazioni virtuose, rovesciando anche il paradigma della manutenzione, che da programmata diventa predittiva. L'analisi e l'elaborazione dei *big data* contribuiscono, infatti, a evitare possibili malfunzionamenti o guasti che possono compromettere i grandi impianti così come i piccoli dispositivi installati. Parallelamente, a livello di ecosistema urbano, gli edifici iniziano a dialogare tra loro e con i sistemi di produzione di energia interconnessi, quali, ad esempio, gli impianti fotovoltaici installati sul tetto, imparando a ottimizzare i consumi energetici sempre in relazione ai bisogni contingenti specifici delle persone presenti all'interno. Edificio e individuo diventano insieme *prosumer* (sia produttore sia consumatore di energia) imprescindibilmente connesso a una rete flessibile, efficiente e quindi sostenibile.

In questo fervente scenario, Siemens ha deciso di dare vita a una nuova realtà denominata Smart Infrastructure: una *operating company* con una missione chiara e sfidante che trova la sua sintesi nel claim "Creating environments that care". L'obiettivo è quello di offrire un portfolio di prodotti, soluzioni e tecnologie integrate in grado di aggiungere valore agli edifici e alle infrastrutture affinché diventino "ambienti perfetti" per le persone che li vivono.

La visione di Siemens parte dai bisogni attuali e concreti di sicurezza,

comfort, efficienza energetica, resilienza e sostenibilità degli edifici e delle infrastrutture per poi spingersi oltre, indagando nuove possibili forme di dialogo tra uomo e "macchina/building" al fine di generare esperienze sempre più profonde e appaganti.

In questa direzione si integra la collaborazione recentemente avviata con Carlo Ratti Associati che ha avuto nel progetto realizzato presso Fondazione Agnelli la sua prima applicazione pratica. Si tratta di una collaborazione internazionale – che vede impegnati i team di Marco Maria Pedrazzo, Head of Strategy and Innovation di Carlo Ratti Associati, e Stefano Valdrighi, Vice-President Customer Experience Regional Solutions and Services di Siemens Smart Infrastructure Europe – volta a sperimentare e definire nuovi standards di UX fondendo discipline come architettura, ingegneria, tecnologia digitale e sociologia per dare all'edificio una dimensione più umana con un approccio *Human-centered design*. Una combinazione sempre più forte tra questi aspetti – design, architettura e tecnologia – consente addirittura un adeguamento continuo degli spazi in funzione della loro destinazione d'uso e delle preferenze di chi li vive, rendendo possibili miglioramenti anche dei modelli di business: è il caso ad esempio dei FlexOffice, con la possibile trasformazione di uffici anche in event location.

notizie dalle aziende



GARALIN
RESTAURI - MANUTENZIONE EDIFICI - BONIFICHE


Azienda con sistema di gestione
qualità certificato ISO 9001
EGNA-SOA
Società Difesa e Manutenzione S.p.A.

GARALIN s.r.l.
I Tecnici del Restauro

Grazie a oltre quarant'anni di esperienza nell'arte del restauro, Garalin s.r.l. sa coniugare il rispetto e la preservazione dei beni storico-architettonici con l'impiego di tecnologie di ultima generazione e di personale altamente specializzato.

- Su murature, elementi lignei e lapidei, anche delle architetture più complesse, svolge interventi di consolidamento strutturale performanti, mantenendo spessori e carichi ridotti.
- Affreschi, statue ed elementi decorativi di pregio, come stucchi, rivestimenti e marmi, danneggiati dal tempo, tornano al loro antico splendore per mano dei nostri restauratori.
- Miglioramenti antisismici, con integrazione di sistemi tecnologici sulle strutture dell'edificio, assicurano un'azione di consolidamento dei possibili danni conseguenti a sollecitazioni sismiche.
- Analisi e recupero delle facciate di edifici storici e contemporanei, isolamenti, risanamenti e protezioni decorative.

Garalin s.r.l. interviene su residenze private, edifici di culto e costruzioni del patrimonio pubblico, garantendo professionalità e cura per il dettaglio, con particolare attenzione all'ambiente e alla sicurezza.



GARALIN s.r.l.
via Raffaele Fulgosio, 9 35124 - Padova
www.garalin.it - info@garalin.it
+39 049 88 09 440

Specialisti del Corporate Real Estate.

I partner affidabili per la promozione e lo sviluppo di iniziative immobiliari in ambito Commerciale, Direzionale, Industriale, Logistico e nella riequilibrizzazione di complessi immobiliari dismessi. Competenza, solidità ed esperienza nel Real Estate.



Dal 1930
costruttori
con passione.

La scelta ideale per avere un unico interlocutore qualificato su tre ambiti di intervento:

- Impresa generale di costruzioni
- Produzione di manufatti in calce e c.a.p.
- General Contractor

Lefim

Promotion Real Estate Development

Siamo presenti in:
Veneto, Friuli Venezia Giulia,
Lombardia, Emilia Romagna,
Toscana

Contatti:



0422.299311

info@lefim.it - lefim.it

Basso Cav. Angelo
COSTRUZIONI GENERALI

Imprese di costruzione e manutenzione

Contatti:



0422.299311

www.bassocavangelo.it

info@bassocavangelo.it



finito di stampare nel 2019
per conto della casa editrice il poligrafo srl
presso grafiche callegaro di peraga di vigonza (padova)