

ARCHITETTURA'

architetturacità
rivista semestrale di architettura e cultura urbana
Agorà Edizioni
Via Francesco Crispi, 33
19124 LA SPEZIA

Università degli Studi di Camerino
Archeoclub d'Italia,
Consiglio Nazionale degli Architetti
SACU Seminario di Architettura e Cultura Urbana
Via del Bastione
62032 CAMERINO

direttore
Giovanni Marucci

progetto grafico e impaginazione
Monica Straini

redazione
Monica Straini

in copertina
Albert Robida, *Un quartier embrouillé*, Illustrazione per *La vie électrique*, Parigi 1890

ARCHITETTURA'

Storia e Modernità

Storia e Modernità

Presentazione

Laura Thermes
Una pluralità aleatoria

Punti di vista

Massimo Bilò
Il lungo sonno del progetto

Giovanni Marucci
Storia e modernità

Marco d'Eramo
*Il Novecento si è fermato al semaforo
... per andare al bancomat*

Mario Docci
Storia è modernità

Mara Memo
Architetture visualizers e progetti-esperienza

Jean Marc Lamunière
*Il contemporaneo rispetto all'antico.
La teknè come unica differenza da prolungare*

Giovanbattista Stefinlongo
*I nomi delle cose:cultura urbana e urbanistica.
Spunti di riflessione dal Seminario di Camerino*

Gianni Accasto
I ritorni del Moderno

Maurizio Oddo
*Una città tessuta ad arte:
Le Corbusier e il Muralnomad*

Roberto Maestro
Limite e forma della città contemporanea

Paolo Avarello
*La costruzione del paesaggio urbano:
città, metropoli e villaggi*

Franco Purini
Il paesaggio come destino

Bibi Leone
*Globalizzazione non vuol dire del tutto
delocalizzazione*

Luigi Falco
Ha ancora senso parlare di standard?

Reportages

Luciano Marchetti
*Umbria, problemi di ricostruzione
e salvaguardia del territorio*

Marilù Cantelli
Parigi: il fiume e la città

Paolo Angeletti
I tridente di Ponte

I progetti raccontati dagli autori

Antonino Terranova
*Il progetto di centrostorico, eccentriche
centralità e paesaggi di surrealtà*

Gaia Remiddi
Dove siamo

Roberto A. Cherubini
*L'edificio e il suo doppio.
Se trasformazione è progetto*

Francesco Montuori
Il futuro della città

Lucina Caravaggi
*Interpretazione di paesaggi nel PTC
della Provincia di Macerata*

Giuseppe De Giovanni
Per una valorizzazione dell'architettura ritrovata

Antonio Salvatore Vitale
Storia e modernità tra continuità ed entropia

Giovanni Torretta
*Una ventennale esperienza di progettazione
urbana e architettonica*

Annarita Emili
Nuove geografie dell'abitare

Guendalina Salimei
*Tempi contemporanei.
Paesaggi artificiali stratificati*

Umberto Cao
Infrastruttura, progetto senza maschere

Gianfranco Marrucci
Il Tevere a Roma. Un progetto per il lungofiume

Erich Roberto Trevisiol
*Progettare il ciclo dell'acqua per la città
del terzo millennio*

I laboratori del Seminario

M. Angrilli, A. Bonavita, L. Conte, M. De Mauro,
P. Puma
Nuovi paesaggi urbani

G. Bosco, G. Cerfogli, G. Salimei, V. Vallesi
Mobilità urbana

M. Maltese, M. Oddo, M. Morici, C. Marchese,
B. Frattarelli, D. Ventimiglia
I luoghi di margine

presentazione

Qui comincia l'avventura ...

redazionale

ARCHITETTURA CITTÀ nasce con lo stesso entusiasmo con cui dieci anni fa volontariamente cominciò il Seminario di Architettura e Cultura Urbana, di cui la rivista vuole rappresentare e diffondere il progetto culturale.

Il Seminario ha sede presso l'Università degli Studi di Camerino, città di antica fondazione fra Marche e Umbria ed è promosso, oltre che dalla stessa Università camerte, da Archeoclub d'Italia e dal Consiglio Nazionale degli Architetti. Il Seminario, dunque, è nato per avvicinare mondi e competenze diversi intorno a progetti comuni, per indagare con spirito di reciproco apprendimento in quei luoghi, reali o del pensiero, in cui l'architettura meglio esprime i suoi caratteri di identità, quei luoghi in cui sia più forte la *corrispondenza biunivoca tra forma e significato*, alla ricerca delle ragioni per progetti di città possibili; progetti riconoscibili, consapevoli dei valori in gioco e coinvolgenti per la multiforme società contemporanea. Le parole ARCHITETTURA CITTÀ, intrecciate, esprimono intenzionalmente tale irrinunciabile condizione di *corrispondenza biunivoca* e su tale presupposto la rivista svolgerà con cadenza semestrale i suoi rapporti monografici, con fedeltà e dedizione; sobria e compatta nella forma, con molte pagine

scritte per alimentare dubbi, curiosità, ripensamenti, riflessioni, contraddizioni e incertezze, piuttosto che certezze spesso infondate e nicchie di sapere troppo particolari da occultare i più ampi orizzonti.

A questo primo numero dal titolo "Storia e Modernità", tema trattato nella IX edizione del Seminario camerte, seguirà il secondo numero su "L'architettura delle città fluviali", tema delle giornate di studio svoltesi in giugno a Parigi e promosse dallo stesso Seminario di Architettura e Cultura Urbana in collaborazione con la Facoltà di Architettura di Roma - La Sapienza e le Scuole di Architettura parigine di Paris - Belleville e La Villette.

ARCHITETTURA CITTÀ esce grazie alla intraprendente sensibilità del suo editore, al riferimento scientifico del Seminario di Architettura e Cultura Urbana di Camerino e degli Enti che lo sostengono, al lavoro di quanti in redazione e nel Seminario, con il loro contributo intellettuale, organizzativo e di partecipazione concorrono alla sua esistenza; lavoro reso ancor più prezioso perché volontario, animato da puro amore per l'Architettura e per la Città come figura fisica della società umana.

Giovanni Marucci

Storia e modernità

Il tema “Storia e modernità” rimanda direttamente alla convivenza fra città del passato e città contemporanea; una convivenza difficile, che tende ad annullare i caratteri di entrambe per la diversità delle forme insediative che le caratterizza e della società a cui tali forme alludono.

Ogni città si distingue per il suo paesaggio consolidato e, al tempo stesso, il divenire della storia ne impone il cambiamento, talvolta radicale, per affermare la realtà contemporanea e l'espressione architettonica di tale realtà.

Il problema è particolarmente sentito in Italia, dove le forme insediative del passato sono ampiamente stratificate e di pregevole qualità architettonica, riconosciuta in tutto il mondo. Da tutto il mondo architetti del passato e del presente si sono dichiaratamente formati sulle permanenze architettoniche e paesistiche del nostro Paese.

Tale diffusa presenza sul territorio nazionale, per contro, ha portato, più che in altri Paesi, ad una ossidazione della cultura architettonica contemporanea, divisa fra una rinuncia al nuovo ed una assimilazione acritica di tendenze figurative maturate altrove e, peraltro, rimaste inesprese nel chiuso del circuito universitario, per la oggettiva e ormai endemica difficoltà di realizzare opere innovative nel nostro Paese. I due orientamenti convivono all'interno delle scuole di architettura e di riflesso nella pratica professionale come due mondi separati e contrap-

posti: quello del *restauro conservativo*, integralista e intransigente e quello *compositivo*, aperto verso forme espressive bizzarre, talvolta in contrasto con le stesse leggi della tettonica.

La questione che si pone, quindi, è di indagare su una terza via, che tragga alimento piuttosto che impedimento dalla grande tradizione del passato, per riaffermare una cultura autonoma, radicata e, al tempo stesso, aperta alla contemporaneità, in grado cioè di dialogare sul piano internazionale e di confrontarsi sui grandi temi dell'architettura come la trasformazione del paesaggio, i nuovi insediamenti urbani, la mobilità, l'inquinamento e la dissipazione delle risorse ambientali. Può essere utile osservare, a questo proposito, come certe recenti esperienze di *architettura biologica* traggano ispirazione dalla tradizione costruttiva del passato, opportunamente coniugata a materiali e tecnologie innovative.

La cultura del *restauro*, d'altra parte, deve aprirsi, ove possibile, alle opportunità di trasformazione che evidenzino la storicità delle fabbriche, le loro potenzialità espressive e prestazionali, in alternativa alla decadenza. Esempi come il Palazzo Savelli, costruito sui resti del Teatro di Marcello a Roma o di tante piazze italiane formatesi sul sedime di anfiteatri romani (Lucca) o di campi di fiera (Siena) che oggi ammiriamo, sono rispettivamente il frutto di una stratificazione, di una riappropriazione d'uso di spazi architettonici dismessi e di un lento processo di

trasformazione d'uso conseguente ad un cambiamento di ruolo dei luoghi in rapporto alle trasformazioni della città.

Per tornare alle tendenze figurative che si sono succedute in questi ultimi anni a me sembra che si siano succedute troppo velocemente, così velocemente da non poter attribuire loro una pregnanza e un valore di stile e mi sorge il dubbio che siano una conseguenza della stessa velocità impressa al sistema di produzione dall'entrata in uso delle macchine elettroniche, che si sono rapidamente evolute negli stessi anni. E' una lettura, quella che si propone, certamente parziale ma non secondaria, di parallelismo con il progredire dei mezzi informatici e della loro diffusione applicativa che ha portato spesso ad usi spregiudicati delle loro potenzialità e ad un appiattimento su modalità d'uso "copia e incolla". Da un certo punto di vista in questi ultimi anni si è assistito a tre fasi consequenziali, la prima delle quali di carattere dimostrativo della potenza degli elaboratori elettronici applicati al mondo della progettazione architettonica. In questa fase, a partire dalla fine degli anni Settanta, si è assistito ad una sorta di assemblaggio di apparati iconografici già pronti, a riferimenti eclettici scontati in cui si è consumata anzitempo la tendenza *postmoderna*, malgrado la forte motivazione iniziale di superamento critico del *movimento moderno*. E' accaduto un po' come negli anni in cui si scoprì la plastica, per cui i primi oggetti di plastica si proponevano in forme analoghe a quelle degli equivalenti oggetti fino ad allora costruiti con materiali tradizionali quali il legno, il vetro, l'avorio, la porcellana o la stoffa: le prime radio in bachelite, i primi lampadari, le tabacchiere, le bambole ...

L'innovazione informatica cioè, come per la plastica, inizialmente è stata colta solo in superficie e relativamente alla possibilità di disegnare oggetti di forma analoga ai modelli di riferimento, ma più facilmente e velocemente.

A questa prima fase ne è seguita una seconda ancora dimostrativa delle potenzialità del mezzo elet-

tronico, in cui il perfezionamento strumentale ha spinto al massimo le sue capacità espressive, con la realizzazione di disegni e modelli tridimensionali che fino ad allora era impensabile eseguire con le tecniche tradizionali o che, comunque, avrebbero richiesto tempi lunghissimi e capacità straordinarie oltre che un atteggiamento progettuale *eversivo*. Questa fase ha coinciso con il diffondersi delle teorie *decostruttiviste*, *dislocative* e delle *nuove avanguardie* tendenti ad esaltare la libertà espressiva degli oggetti architettonici nello spazio, di per sé capaci di concentrare nuove polarità urbane, svincolati da ordini compositivi nelle direzioni orizzontale e verticale e, viceversa, liberi di avvitarsi, fluttuare, impennarsi, espandersi e dissolversi nell'aria in tutte le direzioni.

Amo pensare, infine, che siamo alle soglie di una terza fase, in cui si riprende un po' fiato, in cui si va esaurendo lo stupore procurato da tante meraviglie, ci si appropria delle conquiste elettroniche per piegarle alle necessità dell'architettura, in modo consapevole, per verificarne i presupposti ideativi, per limitare gli errori di progetto, per ottimizzare le risorse, per tracciare prima, con sicurezza, le linee del progetto e modellare poi, con precisione, i componenti delle fabbriche.

Anche le tecnologie costruttive hanno seguito di pari passo le vicende descritte: dall'uso poco accorto e, talvolta, spregiudicato di materiali quali la pietra ridotta in lamine sottili ad emulare solidi setti murari o del vetro per facciate continue, cupole e volte trasparenti dall'inevitabile *effetto serra*, si è passati ad una vera e propria spettacolare esibizione di carpenterie sovraddimensionate, talvolta spinte all'eccesso pur di apparire esse stesse. Si comincia, infine, ad assistere al passaggio verso una fase più ragionata e raffinata, in cui le tecnologie si fanno più versatili e precise, le carpenterie meno esibite, l'uso di materiali più attento alle loro caratteristiche.

Si apre una strada da percorrere, questa volta lentamente, con pazienza.

Mario Docci

Storia è Modernità

Premessa

Fin dalla fine del secolo scorso il ruolo della storia dell'architettura, nella formazione degli architetti o nell'elaborazione del progetto, ha oscillato in direzioni spesso agli antipodi tra loro. Il suo ruolo risulta pertanto condizionato dalla cultura della società di quel determinato periodo. L'ecllettismo internazionale diffuso in tutta Europa nel secolo scorso, si caratterizza con il *revival* dei diversi stili del passato, segnando questo periodo per il continuo ritorno a forme stilistiche, che da tempo, avevano concluso il loro ciclo storico.

La storia è piegata ad un ruolo di musa ispiratrice del progettista, funzione che non può avere; essa diviene così fonte di falsificazione e ricettacolo di stili spesso vuoti d'ogni significato.

L'insegnamento della storia è svolto, non per comprendere l'essenza dell'architettura di una determinata epoca, ma per trarne delle forme, spesso comprese solo nel loro aspetto superficiale. La convinzione che la storia possa fornire l'alfabeto e la grammatica per la nuova architettura, determina una delle più profonde crisi, che la nostra disciplina abbia conosciuto in tanti secoli. Questo periodo, che segna il passaggio dall'epoca moderna a quella contemporanea, evidenzia l'incapacità degli architetti a separarsi dalle regole del passato, unitamente ad una profonda crisi del linguaggio.

La posizione di Leonardo Benevolo su quest'epoca

è totalmente condivisibile! *Questa crisi è avvertita non solo dai teorici ma in generale anche dai progettisti, sotto forma di disagio ed insoddisfazione.*

Dal neo-classico in poi una certa cattiva coscienza è sempre percepibile, ma fra l'80 e il '90 è assai più evidente, e si registrano numerose dichiarazioni di architetti che deplorano la confusione del linguaggio e s'aspettano da un momento all'altro la nascita di un nuovo stile originale.

Molti sono gli avvenimenti concorrono ad accelerare la crisi del linguaggio architettonico, che l'ecllettismo aveva diffuso in tutta Europa; in questa sede, è appena il caso di ricordare l'intervento d'Adolf Loos, con il celebre articolo pubblicato nel 1908, *Ornamento è delitto*, dove egli afferma che, l'architettura e le arti applicate, devono fare a meno di qualsiasi ornamento, considerato da Loos, come residuo d'abitudini barbariche.

La storia ignorata

Il razionalismo europeo, nato dall'esperienza della *Bauhaus*, sposta la sua attenzione ponendo l'accento in prevalenza su una delle tre componenti vitruviane, quello della funzione. La funzionalità, costituisce il credo del lavoro dell'architetto e pertanto, il percorso che porta alla sua formazione, si discosta profondamente da quello impartito nelle accademie. Come dirà Gropius, tre sono le caratteristiche di questo nuovo insegnamento: 1) il parallelismo nella

formazione sotto la direzione di due maestri, uno di essi artigiano e l'altro maestro di disegno. 2) Il continuo contatto con la realtà del lavoro. 3) La presenza dei maestri creativi.

Come si può osservare, questa formula basata prevalentemente sulla pratica quotidiana del fare, attraverso un lavoro di gruppo, alla presenza del maestro, ignora la storia ritenendola un'inutile sovrastruttura da lasciare alle accademie. Questa posizione, anche se non esposta esplicitamente, emerge soprattutto dalla lettura dei manifesti che espongono la metodologia da seguire nella nuova scuola d'architettura. Si ritiene che la ricerca in comune tra allievi e maestri sia in grado di risolvere tutti i problemi.

Come afferma Argan: *Vivere civilmente significa vivere razionalmente, ponendo e risolvendo ogni questione in termini dialettici. La razionalità deve inquadrare i grandi ed i piccoli atti della vita, deve essere razionale la città in cui si vive, la casa in cui si abita, il mobile e l'utensile di cui ci si serve, l'abito che si indossa. Un solo metodo di costruzione o, più precisamente, di progettazione, deve determinare la forma razionale di tutto ciò che serve alla vita e la condiziona; e poiché tutto è o sarà prodotto dell'industria, tutto si riduce a progettare per l'industria: il piano regolatore di una grande città è disegno industriale come il progetto di un cucchiaino.*

Purtroppo il passare del tempo ci ha mostrato i limiti di questa tesi, facendoci comprendere che una città razionale o un edificio razionale non sempre sono altrettanto belli. La crisi del razionalismo europeo cominciata intorno agli anni settanta ha riaperto il dibattito, spostando di nuovo l'attenzione sul ruolo della Storia.

La storia come citazione

Nella seconda metà degli anni settanta il movimento moderno evidenzia la sua profonda crisi in un polemico articolo uscito nel 1977 Charles Jencks², afferma la morte del movimento moderno. Il termine

del nuovo movimento, nasce da ricerche sociologiche, di studiosi americani, troppo complesse per essere analizzate in questa sede, posso solo dire che con esso si cerca di dare una finalità al sapere della rivoluzione elettronica.

L'evento che segna la nascita del movimento, nel campo dell'architettura, credo che possa essere individuato nella mostra internazionale della Biennale di Venezia del 1980, il cui titolo *La presenza del passato*, costituisce un chiaro messaggio. Si vuole rianodare il dialogo con il passato riportandolo nel presente, costatate la qualità, la bellezza e l'armonia della città antica. Il lodevole impegno di Portoghesi e d'altri protagonisti, finisce tuttavia per essere frainteso da molti altri architetti, che nella prassi quotidiana finiscono per far naufragare questa esperienza, utilizzando in modo più o meno gratuito la citazione di elementi tratti dal repertorio stilistico del passato. A questo proposito condivido pienamente la posizione di Alessandra Muntoni quando afferma³: *La mossa disorientante di Portoghesi, cioè quella di far apparire nuovo ciò che fino ad allora era considerato vecchio - la storia, gli stili, i metodi costruttivi tradizionali, il gergo, il vernacolo, il contesto - fa sprofondare lontano l'odiato international style. Ma da qui in poi si aprono subito nuovi problemi.*

In altre parole, si può dire che, il postmoderno finisce per orientarsi verso un nuovo neo-classicismo, ricercando le sue tracce in varie esperienze, sopravvissute al ciclone del movimento moderno, come ad esempio le opere di Marcello Piacentini. Questa parentesi di una nuova attenzione per la storia, intesa come repertorio di forme da utilizzare nel progetto, comincia a metà degli anni '80 a mostrare i suoi limiti. Ritengo molto interessante, su questo tema il giudizio di Alessandra Muntoni⁴ quando afferma: *La cosa paradossale è che ben presto il post-moderno, che si era presentato come architettura dell'età elettronica, finisce per essere l'architettura della nostalgia: Nostalgia di quelle grandi narrazioni perdute che Lyotard faceva appartenere al sapere*

premoderno, dunque, presenta presto il suo vero volto. Il suo essere dopo non è tanto essere contro la modernità, ma è essere prima di essa.

Questa sfasatura viene pagata, sul piano del progetto, con una ripetitività sempre più insistente su stilemi metafisici individuati da Aldo Rossi, mentre molti cominciano a prendere le distanze. Isozaki procede per la propria strada, Gehry ne intraprende una tutta nuova basata sul recupero del rifiuto urbano, Hollein riprende ben presto il gusto per la complessità. Lo stesso Portoghesi, riconoscendo che gli epigoni del postmoderno avevano prodotto più etimi che stile e avevano provocato più guai all'architettura rispetto alle soluzioni positive da esso raggiunte ha ripreso, nei suoi ultimi lavori quel fruttuoso incontro tra architettura e natura dal quale era partito il suo lavoro.

La storia è modernità

La consapevolezza dei nostri errori, il percorso seguito con saggezza dai nostri padri, l'utilizzo dei materiali e delle tecniche più idonee per il loro impiego, le forme dell'architettura del passato e le loro regole sintattiche, questi ed altri elementi, sono la base culturale su cui procede, qualche volta anche inconsapevolmente, un architetto dotato di una solida cultura. La consapevolezza della storia, nel senso più ampio del termine, è modernità.

L'esigenza, di una conoscenza profonda della città, delle sue fasi di trasformazione, del rapporto tra la spazialità urbana e lo spazio architettonico, sono la base essenziale, affinché un architetto possa operare con consapevolezza nelle trasformazioni urbane. La cultura storica pone l'architetto nella piena conoscenza del suo ruolo; un gran maestro come Ludovico Quaroni diceva che la storia dell'architettura è necessaria, anche se non è sufficiente per creare un buon architetto.

Il pensiero di Quaroni⁵, sul ruolo della Storia dell'architettura nella formazione degli architetti, è ancora pienamente condivisibile, egli sosteneva: *Solo una*

cultura storica può formare, infatti, per induzione, nell'apprendista architetto, la comprensione dei fini e degli obiettivi che nei vari tempi e nei vari luoghi committenza ed architetto s'erano proposti di raggiungere: fini in stretta relazione armonica colla civiltà, anche cattiva, del momento e del luogo: quindi cultura specifica del passato capace di generare nel presente cultura generica, civile, sociale, buona o cattiva, che sia... Sia ben chiaro: la storia dell'architettura non va presa come un repertorio di elementi semplici o complessi di cui far uso, come appunto cogli ingredienti nel preparare una vivanda o un cocktail: le citazioni che sono andate di moda qualche anno fa sono proprio la dimostrazione di una non raggiunta coscienza storica da parte dei nostri contemporanei. La storia dell'architettura va presa come va presa la storia tout-court, di cui è parte integrante e tale, anzi, che non è possibile la comprensione se non con diretto riferimento alle dimensioni più ampie, che comandano, della storia civile, la quale ovviamente non è solo quella dei grandi fatti militari e di governo, ma quella di un popolo fra i popoli, nelle sue vicende e trasformazioni culturali. Una cultura storica dovrebbe chiarire come sia avvenuto il processo progettuale in un certo tempo luogo, e come in un altro tempo luogo, dopodiché l'accumularsi dell'esperienza dovrebbe generare nell'architetto, colla dimostrazione nei fatti specifici di quanto abbiamo genericamente detto, l'idea concreta del processo progettuale, e quindi la possibilità di utilizzarlo personalmente per il proprio tempo, per il proprio luogo, per la propria particolare situazione culturale.

Queste illuminate parole, mi confortano nella convinzione che la storia è modernità, almeno quando è intesa come conoscenza delle trasformazioni culturali di un popolo.

La storia per ritrovare l'equilibrio perduto

La storia può anche renderci consapevoli, che le risorse del nostro pianeta non sono infinite e che an-

che gli architetti debbono porsi questo problema, con consapevolezza.

Oggi ci rendiamo conto che la risoluzione dei problemi dell'architettura, va ricercata altrove; l'enorme espansione delle città, l'occupazione sistematica delle aree di terreno ancora libero sta rendendo impossibile la vita agli uomini. Oggi si pone con gran forza il problema della compatibilità dell'architettura con il nostro ambiente; in passato il rapporto tra architettura e natura, era alla base stessa dell'arte del costruire. Questo fenomeno, è visibile in tutti i paesi del mondo. In particolare in quelli più industrializzati, esso è più evidente nelle periferie delle nostre città, dove una volta vi era la campagna oggi vi sono grandi edifici, l'aria comincia ad essere inquinata e la qualità della vita comincia a risentirne.

L'uomo sembra aver smarrito la propria strada, è venuto pertanto il momento di mettere in atto una profonda riflessione sull'architettura; come ritrovare un giusto equilibrio con la natura?

Credo che una nuova strada, debba essere ritrovata partendo dal fondamento stesso dell'architettura, che è, o meglio dovrebbe essere, il soddisfacimento delle esigenze primarie dell'uomo. Come sappiamo, tra le nostre esigenze, oggi aspiriamo a vivere in armonia con l'ambiente, da qui scaturisce la necessità di un'architettura per l'uomo in armonia con l'ambiente. Si deve in altre parole trovare un giusto equilibrio, tra le esigenze di sviluppo della società e la conservazione delle nostre risorse naturali.

Ad esempio, perché costruire un edificio con le facciate in vetro, se come sappiamo, occorre una quantità enorme d'energia per riscaldarlo d'inverno e per raffreddarlo d'estate. I nostri progenitori costruivano le case e le città tenendo conto di questi problemi, creando spazi raccolti con muri capaci di isolare l'edificio, le aperture erano disposte in modo tale da creare una ventilazione naturale capace di creare ambienti confortevoli.

Voglio precisare che quanto da me affermato, non è un invito a costruire le città secondo i canoni del

passato, oggi le esigenze della vita moderna sono cambiate, possediamo le automobili, gli aerei ecc. Voglio tuttavia affermare che dobbiamo tenere conto di queste esigenze, ma al tempo stesso, dobbiamo costruire edifici e città che non richiedono quantità d'energia incompatibile con le risorse attualmente disponibili, che il linguaggio dell'architettura non può essere cosa a se stante dall'essenza stessa dell'architettura. La risposta può essere trovata in estrema sintesi, realizzando una città bassa, ma al contempo con alto indice di fabbricabilità questa scelta permette di avere una buona compatibilità con le scarse risorse ancora a disposizione.

Dobbiamo pertanto ripensare profondamente al disastro che abbiamo compiuto, prima di occupare nuove superfici di territorio, dobbiamo tenere conto che in molti casi è preferibile recuperare vecchi edifici, risanare quartieri degradati, piuttosto che realizzare nuove espansioni delle città.

La nuova sfida dell'architettura dell'anno duemila si combatterà su questi temi, ripensare all'essenza stessa dell'architettura, trovare una compatibilità con l'ambiente, ricercare una consapevole riduzione dei consumi energetici. Partendo da questi presupposti, potremo pervenire anche ad un nuovo linguaggio architettonico, che non sarà il frutto di vuoti canoni estetici o ritrovati nel passato, ma discenderà direttamente dal nuovo modo di fare architettura; dal suo interno potrà scaturire un nuovo linguaggio, che esprimerà i valori dell'architettura del duemila. Un'architettura, in cui tutte le componenti, da quelle estetiche a quelle costruttive, dal rapporto con l'ambiente, alle esigenze di una migliore qualità della vita, siano presenti in pari modo.

L'unica possibilità, affinché l'architettura possa ritrovare la giusta via, consiste a mio avviso, nel far ritornare l'architettura, arte del luogo, in modo che essa possa ricollegarsi ai caratteri del luogo, che anche se non avvertiti esplicitamente, permangono nel sentimento dei cittadini.

Con questo non voglio affermare che l'architettura

deve assumere funzioni mimetiche rispetto ai caratteri del luogo, sostengo viceversa che l'organizzazione spaziale, deve assumere forme e figure che si rapportino tra loro, sottolineando e confermando il *Genius Loci*, modificandosi nel tempo, ma al tempo stesso rimanendo coerenti ai valori espressi da esso. L'architettura con le sue opere può marcare un centro, indicare una direzione, accentuare una chiusura o un'apertura, creare un ritmo, valorizzare un'apertura o una chiusura, in altre parole sottolineare o negare strutture preesistenti, ma sempre correlandosi con i caratteri del luogo.

Molte città storiche italiane, pur modificandosi nel tempo, hanno mantenuto uno stretto riferimento topologico con il luogo, mantenendo le loro identità, si pensi a Roma, Firenze, ma anche nelle piccole città di provincia, troviamo questa coerenza. Purtroppo non altrettanto può dirsi per le nuove espansioni urbane, costruite a partire dai primi anni di questo secolo; queste ultime sono tutte identiche, sia nel linguaggio che nelle aggregazioni spaziali. Le osservazioni fin qui elaborate, ci mostrano come si può essere *lo stesso senza essere uguali*.

Invece il movimento moderno ha progettato edifici e città tutte uguali in ogni parte della terra, con la con-

seguente perdita del luogo. La perdita del luogo è la costante di tutto il movimento moderno, fin dal suo nascere. L'incapacità di cogliere i caratteri di un luogo e ad intervenire modificando le città, in base alle esigenze della società contemporanea, hanno determinato un'architettura non radicata nella realtà, analoga in ogni luogo, che ha reso gli spazi urbani lontani dal comune sentire.

Oggi si fa sempre più pressante l'esigenza di fornire ai giovani architetti, una preparazione che tenga conto dei problemi delle compatibilità ambientali e pertanto sull'utilizzo di tecnologie a basso impiego di risorse energetiche.

Credo fermamente che le nostre scuole d'Architettura, debbano rivedere i loro piani di studio se vogliono formare degli architetti capaci d'interpretare le nuove richieste della nostra società.

1. Cfr. Leonardo Benevolo, *Storia dell'Architettura Moderna*, editori Laterza.
2. Charles Jencks, *The language of post-modern architecture*, Londra 1977-78, p. 9.
3. Alessandra Muntoni, *Lineamenti di storia dell'architettura contemporanea*, Laterza editori.
4. Cfr. precedente nota 3.

Jean-Marc Lamunière

Il contemporaneo rispetto all'antico-moderno come al moderno-antico

La teknè come unica differenza da prolungare

Differenti ideologie ricoprono sia la parola "antico" sia la parola "moderno" che, in qualche modo, emergono dalla propria cultura come dei luoghi vissuti. Come dice Franco Purini "l'antico" ha una specificità ideologica ed è un luogo mentale dal quale si parte. Ma forse è anche vero per "il moderno".

Antico

Per me è chiaro che esisteva sempre una Roma antica che da bambino, poi da studente, ho visitato come una fonte così profonda da farmi scendere, o risalire negli abissi delle genesi urbane e architettoniche. So che la mia mente applicherà sempre il vocabolo di antico a queste antichità locali. Proverò sempre una difficoltà maggiore ad estendere il senso della parola ad altri luoghi unici come Ginevra e Filadelfia. E come se la mia educazione mi portasse a racchiudere l'antico in una sfera precisa, esemplificata da Roma anche se allungata a periodi rinascimentali e barocchi. Roma, per me, in una lezione unica (come dice Paolo Portoghesi) mi apre il paradigma "antico" senza che io possa allacciarci qualche rudere medievale ginevrino o qualche fabbrica settecentesca filadelfiana.

Moderno

Provo lo stesso sentimento per il paradigma "moderno". Esso rimane per me recinto nel cerchio dei luoghi prediletti dal momento più incandescente del

cosiddetto movimento moderno e dove appaiono i suoi frammenti più significativi come a Francoforte, a Stoccarda, a Rotterdam, a Chicago etc.

Continuità storica fra antico e moderno

In questo senso questo "mio antico" mi appare quasi più moderno del moderno come il "mio moderno" è memorizzato come la genesi primaria della nostra contemporaneità e perciò raggiunge l'universo di una antichità remota.

Penso ad ambedue i paradigmi "in absentia" (per usare l'espressione saussuriana) come le sorgenti non dette di ogni sviluppo ulteriore, come l'ante-rem di Schopenhauer o il precursore dell'ombra di Delenze.

La stessa storicità ormai dei due paradigmi suscita non tanto l'uso del verbo passato ma sottende, in noi architetti, il futuro anteriore, "futuro risucchiato da un rimpianto, speranza fagocitata dall'attimo presente ..." come dice Arduino Cantafora. In fondo il mio antico come il mio moderno sono come sottoposti a quel silenzio del quale parla Louis Kahn come di "un desiderio di essere, di esprimere che non si può misurare ...". Tutti e due hanno quasi smesso di parlare al di là delle opere stesse.

Mentre il presente, cioè il contemporaneo, è loquace, direi quasi rumoroso, e deve esserlo.

Certo le rotture fra i due ci sono state ma sono avvenute più che altro da flussi formali alimentati da

una critica che periodicamente si riferisce a una storia dei periodi, cioè a evoluzioni misurabili in termini linguistici, contenutisti e contestuali.

Ora la famosa rottura fra antico e moderno non c'è stata, ma è derivata dalle deviazioni dei loro modelli iniziali presi e interpretati come archetipi e non come tipi. Sappiamo che grandi architetti del nostro secolo si sono immersi nell'antico come ritorno ai fondamenti arcaici della tettonica. Basta pensare a Le Corbusier, a Mies van der Rohe e a Kahn e alle loro ricerche della capanna primitiva (maison Domino, padiglione di Barcellona e di Trenton).

Oggi l'antico e il moderno, come ideologie e vissuti, sono connessi più che mai e sono ormai come tipizzati perché, come dice Bertold Brecht, sono storici.

Contemporaneità

Un giorno uno dei miei figli, video-artist, mi ha descritto un grande amico mio, pittore italiano astratto dal dopo-guerra fino ad oggi e che sempre dipinge su tela, come di un personaggio "storico" (e probabilmente pensava anche a me). Questa dichiarazione mi ha molto colpito; non perché poteva evocare, per il mio amico come per me, lo sgradevole sentimento di essere anziani e forse sorpassati, ma perché l'universo moderno nel quale ci muoviamo ancora appartiene, come quello antico, alla storia. Mentre l'arte contemporanea fa la storia. Anche se l'opera o il suo artista sono giovani o recenti, dobbiamo accettare questa loro inevitabile condizione di essere nel medesimo tempo riconoscenti, accettati e perciò storici.

Mentre la contemporaneità è fuggente. Il suo statuto è fragile e incerto, almeno nelle sue manifestazioni più attraenti perché è ancora nel campo della stranezza e della sorpresa.

Certo essa prova a progettare una traiettoria storica ma deve correre il rischio, sia per poco tempo sia più a lungo, di non essere riconosciuta, accettata e di essere magari scordata dalla storia. La mia condizione è di potere o dovere sparire o ancora di rima-

nere sulle soglie della marginalità o del disincanto. Ora mi sembra di avere indugiato troppo a lungo. Come mi succede spesso non sono andato direttamente al soggetto proposto. Ma forse il mio proposito era di indirizzarmi ai giovani più per cercare di indovinare quale fosse non soltanto il senso ma la pratica cognitiva che hanno in mente di fronte ai termini scelti di antico e di moderno. Può darsi che non era inutile ipotizzare lo spostamento dei fondamenti del movimento moderno verso le radici dell'antico come di riattualizzare l'antico come compagno del moderno. Penso che per i giovani studenti di architettura ambedue appartengono oggi alla medesima narrazione storica della tettonica.

Discontinuità della Teknè

La linea evolutiva che segna i riallacciamenti e gli intrecci dei successivi linguaggi tettonici è dovuta principalmente alla tecnica. Anche se essa non si stacca da condizioni contestuali, sociali ed economiche. Il suo ruolo è proprio di assumere le possibilità fisiche di un determinato "progetto di vita", come lo chiama José Ortega y Gasset, in un articolo del 1939, appunto intitolato *Tharshts on Technology*.

Mi sembra che il tema fosse di intravedere i modi urbanistici e architettonici di accostare il moderno, inteso come un fare presente, con l'antico come fatto compiuto. Ma abbiamo visto che il moderno anch'esso è un fatto compiuto. Rimane il contemporaneo.

Se la mia impostazione e le mie premesse fossero accettate, il cosiddetto confronto, o meglio "lo stare accanto", come lo chiama con eleganza Paolo Angeletti potrebbe essere compiuto con più chiarezza se si iscrivesse con più coscienza nella narrazione della tettonica. Il fare oggi, cioè il contemporaneo, dovrebbe perciò assumere la sua "teknè" propria attualizzando il progetto di vita come si profila nel nostro vissuto presente.

I contrasti come elementi essenziali di composizione dell'"accostamento" saranno sempre più adeguati quando prenderanno in conto l'evoluzione tecnolo-

gica che ne dà le chiavi più di qualsiasi esplorazione puramente formale. Per essere più concreti possiamo riferirci ai cinque punti di Le Corbusier: lo scheletro versus la muratura, la finestra orizzontale versus la finestra verticale etc.

La Teknè assente e la Teknè come risposta

Ma è anche vero che la tecnica che introduce nuovi materiali, nuovi strumenti di messa in opera, nuovi equipaggiamenti sanitari, termici, elettrici etc. non trova sempre una sua espressione linguistica da parte degli architetti. Come pure i linguaggi di altre arti possono agire e proseguire il loro percorso quasi senza tenere conto di invenzioni tecniche anche se nuovi strumenti tecnici diventano influenti oggi soprattutto nel campo della loro diffusione. E' anche verificato che l'architettura è rimasta più volte chiusa alle innovazioni tecniche mentre s'apriva a ricerche formali innovatrici ma mascherando il lavoro dell'ingegnere. Infine non tutte le invenzioni tecniche hanno dato luogo ad applicazioni. Molte sono state scartate, altre sottomesse a giudizi negativi, altre ancora rimandate a date ulteriori. La tecnologia ha perfino conosciuto tempi di regressione.

Oggi

Bisognerebbe concludere in qualche maniera il discorso che ho cercato di introdurre ma è sempre difficile dare risposte concrete a delle interrogazioni astratte che abbiamo noi stessi suscitate. Oggi il nostro fare architettonico si riferisce per forza a tutto lo spettro della storia dell'architettura e non più a qualche riscoperta di un passato particolare. Sono alla portata di tutti esplorazioni archeologiche, "voyages d'orient" e pellegrinaggi nelle tracce di inventari come quello del Sartoris.

Ormai sono accessibili tutte le documentazioni relative a quello che chiamiamo l'antico fino a quello che chiamiamo moderno e quello che illustra una contemporaneità riconosciuta come studi e analisi precise che li accompagnano. In un certo senso tutto

questo panorama è storicizzato. Perfino registrazioni e diffusioni, attraverso strumenti quali Internet, ci fanno viaggiare nel tempo e attraverso il mondo.

Sembra chiaro allora che un'opera architettonica contemporanea non possa distaccarsi, anche se ingenuamente, da una quantità di informazioni ormai conosciute da tutti e non si avvicini ad un nuovo eclettismo meno selettivo, meno autonomo e meno ideologico e più complesso, più pragmatico e più contestuale. La storia come compagna di gioco.

Il problema di affiancare un'opera contemporanea ad un contesto urbanistico o architettonico esistente non va più considerato sotto l'unico punto di vista di una valutazione o di una svalutazione di opere "antiche" ma più largamente da un angolo più aperto, ossia la rivalutazione di opere esistenti, sia pure "moderne" e recenti. In questo senso la distanza storica, cioè la lunghezza del tempo che ci separa dal "già fatto" ingrandisce o diminuisce lo spettro delle ricerche architettoniche. La sua dimensione va osservata e analizzata non tanto a livello delle differenze di contenuto o di significato ma sul piano delle espressioni significanti dalle differenze tecniche. Sono loro che dimostrano nella nuova opera da progettare la distanza o la vicinanza storica.

Tipologia e tecnologia producono un reciproco processo compositivo e le loro comuni variazioni (evoluzioni e regressioni) sono i testimoni dell'ideologia del tempo: inventiva, rispettosa o spregiudicata e di un progetto di vita che ambedue assumono, differiscono o respingono.

Certo l'evoluzione tipologica sembra più lenta perché le pratiche sociali e i tipi che la sottendono rimangono più permanenti.

Mentre la dinamica tecnologica è più rapida e più travolgente soprattutto quando gli si dà occasione di esprimersi.

Perciò mi pare che è proprio la rifondazione tecnologica del presente a rivalutare il passato, permettendo di accostarsi ad esso senza pregiudizi stilistici e rendendo omaggio alla storia della tettonica.

Gianni Accasto

I ritorni del Moderno

Storia e Modernità svolgono le loro relazioni riguardo all'architettura tra la dialettica, la contrapposizione, l'estraneità totale, la convivenza precaria.

In questo momento assistiamo, almeno in architettura, come ad una riemersione della modernità, solo poco tempo fa apparentemente scomparsa; da quando frequento l'architettura e le scuole, ho potuto riconoscere, forse come unico elemento costante, qualcosa che potremmo definire come il percorso carsico di temi e poetiche; in queste carsicità si nascondono per riemergere, a volte apparentemente uguali, a volte diversi al punto che un osservatore non avvertito può scambiare la riemersione per la sorgente.

Nella riemersione che stiamo attraversando, storia e modernità si manifestano come antitetici, e può essere interessante ricordare la posizione inconsciamente paradossale di Fukuyama, che individua nel nostro tempo una modernità che termina la storia.

C'è, in questa posizione, un elemento da considerare: la presenza dall'origine nelle ideologie e nelle teorie del moderno di una contrapposizione preliminare a processualità e a determinismi storicistici.

E qui va fatta una considerazione preliminare sul significato in architettura del termine Moderno: non è aggettivo di tempo, è un aggettivo di sentimento, di atteggiamento nei riguardi del mondo, che ha assunto nell'ultimo secolo una successione di aspetti. Esempificando, ma non eccessivamente, si può di-

re che nella versione attuale del moderno sia centrale l'idea che il nuovo sia comunque un valore. Va osservato che non sempre, e non generalmente, è stato così.

Uguualmente, nel dibattito sul progetto, il termine storia è spesso usato in modo improprio: viene per lo più chiamato uso o richiamo alla storia quello che è l'uso, il riferimento, il colloquio coi materiali accumulati dell'architettura.

La storia infatti, come ogni esperienza di conoscenza, ordina e seleziona i materiali che studia secondo regole sue proprie; i materiali, anche gli stessi, nell'esperienza del progetto di architettura, sono invece ordinati con le regole, appunto, del fare architettura. Proprio l'opposizione all'uso di regole "storiche" caratterizza il moderno, che si oppone all'organizzazione storicistica del fare architettura. Possiamo a questo punto dire che lo svolgersi della storia sembra essere un ostacolo alla modernità; sino al punto che la pratica della modernità non tollera neanche la sua stessa storia.

Questa avversione del moderno per la storia si manifesta in due modi.

Il moderno, anche il moderno italiano, prima che nel crogiuolo dell'inizio del secolo, nasce con l'illuminismo (basti qui ricordare il razionalismo dell'Algarotti), e tuttavia il riconoscimento di quest'origine è controverso: paradossalmente implica una "storia del moderno", con un suo svolgimento, e non la ricerca

di antecedenti (o di pionieri) all'attuale, finalmente raggiunto, moderno realizzato; infatti un critico radicale come Persico reagisce duramente, eccessivamente, alla pubblicazione del saggio di Kaufman dove per la prima volta sono esposte queste tesi.

Tesi che di fronte alla condizione dell'architettura, che da chi vi opera è sempre sentita condizione di crisi, propongono come uscita una uscita di razionalità, l'abbandono cioè di consuetudini e processi del costruire, ritenuti deviati, incrostati delle scorie della storia del costruire, a favore di una razionalità totale, che è anche però astratta da quelli che sono la storia, il linguaggio, il corpo dell'architettura. E questa tesi viene spostata di centocinquanta anni su un moderno che non vuole debiti e maestri.

Ma nel moderno l'uscita dalla processualità si manifesta (e nella storia dell'architettura lo fa a più riprese) in due modi, alternativi e insieme compresenti: da un lato, il ricorso a categorie razionali generali (come il "punto ed a capo" di Persico) dall'altro, la fondazione delle verità dell'architettura fuori dalla corruzione delle architetture presenti, in verità sovrastoriche, originarie (si pensi per tutti a Laugier). Per inciso, può essere strano pensare all'impatto dirompente che l'evoluzionismo ha invece avuto in altre discipline, nella definizione della loro modernità. E a questo punto credo sia il caso di ricordare l'opera teorica e didattica di Saverio Muratori che, a partire da una insoddisfazione soprattutto morale per gli sviluppi del moderno, ha elaborato sin dagli anni '50 le sue teorie sulla processualità della costruzione della città e sul fare architettura inteso come coscienza critica.

Nei suoi testi, "Architettura e civiltà in crisi" e "Studi per una operante storia urbana di Venezia", e poi "di Roma", contrappone al costruire personalistico e privo di motivazioni determinato dal moderno la necessità di un recupero di razionalità collettiva, attraverso una coscienza critica capace di sostituirsi ad una coscienza spontanea scomparsa appunto con il moderno: anche qui un punto ed a capo, ma anche

altri temi che vengono direttamente dai momenti fondativi del moderno italiano, come vedremo. Non a caso Muratori, che ha avuto scarsissima fortuna in vita, è ora considerato il principale iniziatore della scuola tipologica e uno dei padri della tendenza.

Per l'architettura comunque le due posizioni fuori dalla storia che abbiamo definito, le possiamo ritrovare più di 100 anni dopo, nel luogo mitico di fondazione del moderno, il Bauhaus. Anche qui abbiamo da un lato il razionalismo "razionale", quello della funzione, del processo di costruzione, della normazione, della definizione dei requisiti, quello degli standards, dell'existenz-minimum; dall'altro lato abbiamo anche in questo caso una ricerca di verità originarie e eterne, precedenti la storia: abbiamo il folklore, l'artigianato, abbiamo i corsi di base di Johannes Itten, abbiamo la sedia ungherese di Breuer.

Questa contrapposizione la troviamo con la stessa chiarezza anche in Italia. Da noi il moderno nasce, convenzionalmente ma con buona attendibilità, con uno scritto del Gruppo 7 sulla rivista Rassegna, in cui compaiono, chiaramente o in nuce, alcuni dei temi che saranno fondamentali per il dibattito successivo: citiamo anzitutto l'arte anonima e la mediterraneità. Immediatamente, proprio da parte degli architetti del Gruppo 7, vengono introdotte queste categorie che avranno fortuna non soltanto da noi, che non sono cioè soltanto legate alla condizione politica del nostro paese, ma su cui si fonda buona parte della successiva architettura degli anni '30.

Dovrò a questo punto introdurre un altro elemento: il moderno non fa parte soltanto dell'architettura, modernità è una categoria generale, e anche limitando il discorso, vanno tenuti in conto alcuni risvolti legati all'architettura e insieme al contesto che l'ha determinata.

Il moderno in Italia è legato in modo generale, e anche nel caso specifico, alla concezione dello stato. E questo precede il momento d'inizio che abbiamo convenuto, ed ha antecedenti diretti nel momento della fondazione dello stato unitario. Uno dei proble-

mi architettonici più rilevanti del periodo è infatti lo stile nazionale; qui, stranamente, nel tema del Moderno, che pure anche in questo caso si pone sia come discorso di razionalità che per i suoi legami con i problemi della modernizzazione, si inseriscono tutta una serie di elementi di retorica linguistica e di contaminazione tra poetica e politica. Nasce per esempio in quegli anni, sul tema dell'Unità d'Italia, il riferimento all'architettura medievale come architettura della libertà; si tratta di una versione particolare del revival; questo traversa in molti modi l'Europa in quegli anni, ed è un'altra versione di uscita dalla storia, come sarà ad esempio l'artigianato nel Bauhaus; non è un caso che una delle principali correnti di revival si occupi soprattutto del lavoro artigiano, né è casuale il ruolo determinante per la formazione del razionalismo italiano (e anche per gli sviluppi successivi della nostra architettura) di studi come quelli sull'"Architettura minore a Roma".

Qui occorre fare un inciso interessante: l'architettura dei Liberi Comuni, primo modello per l'architettura dell'Italia nazione, teorizzata da Pietro Selvatico e Camillo Boito, avrà anche l'avventura di essere usata da un giovane critico, in uno dei primi littoriali, contro l'architettura razionalista. Come ci ricorda Zangrandi nel suo bellissimo libro "Il lungo viaggio attraverso il fascismo" questo giovane critico, Bruno Zevi, contro l'architettura razionalista dei Terragni e dei BBPR propugna il ritorno all'architettura dei Liberi Comuni.

In questa proposta apparentemente paradossale c'è una importante e non facile intuizione di Zevi, l'intuizione che la Modernità italiana tra gli anni venti e trenta nasce viziata, perché il nostro stato, come stato Moderno, nasce con la "modernizzazione reazionaria" del fascismo. Quindi nasce con questo peccato originale; peccato originale peraltro ampiamente accettato, non percepito come tale, in quasi tutta la cultura, non solo italiana, dell'epoca.

Il peccato originale del moderno è peraltro tema di buona parte del lavoro di Thomas Mann, dalle espli-

cite allusioni ai totalitarismi di "Mario e il Mago", all'angoscia del "Doctor Faustus", ma purtroppo la generazione cui è diretto, dopo il contagio, dovrà, per capire, affrontare fatiche terribili.

Nascono quindi, il nostro stato moderno e la nostra architettura del moderno, segnati dal fascismo. Questo crea gravi problemi all'Italia del dopoguerra, che nell'architettura cominciano a manifestarsi sin dalla fine degli anni '30, cercando una via d'uscita nel riferimento sempre più marcato all'architettura popolare e un marcato allontanamento dal razionalismo aulico. Facciamo tre esempi: il fotolibro di Pagano sull'"Architettura popolare Italiana" e la mostra alla Triennale, la collana del CNR sull'"Architettura rurale italiana" e l'opera di Mario Ridolfi, dall'azienda agricola a S. Elia Fiumerapido in poi.

Dalla capacità del fascismo di imporsi ed essere riconosciuto, almeno per un periodo, come spazio per il dibattito sulla modernizzazione della nazione, derivano nel dopoguerra, e nella successiva modernizzazione del "miracolo economico" una serie di problemi, fraintendimenti, difficoltà.

La politicizzazione del dibattito, il privilegio del politico, divengono un dato essenziale, ma portano a riduzioni forse necessarie, ma oggi non comprensibili; di più, lo stile squadrista e violento che era uno dei pochi tratti comuni tra fascismo e futurismo continua a caratterizzare il dibattito, col suo bisogno, la sua costruzione, di nemici, la sua intolleranza, la sua faziosità; chi ci è passato, e per i giovani era inevitabile e ovviamente attraente, oggi trova difficile giustificarsi e giustificarlo; il problema è però liberarsene e capire, anche gli elementi positivi, necessari, che ne definiscono la contraddittorietà.

Come risultato, sul piano del dibattito di architettura, molti architetti che continuavano a praticare un'architettura coerentemente moderna negli anni '60, pensiamo in primo luogo a Moretti e Ponti, per lungo tempo sono stati praticamente emarginati dal dibattito culturale, nonostante la loro attività pubblicistica di assoluto rilievo. E per tutto il periodo, la divisione

tra ruralisti e industrialisti, o tra vernacolari e tecnici, sarà caratterizzata da dogmatismi e censure ingiustificabili, che determinarono un impoverimento del dibattito che ha prodotto guasti mai superati.

Una prima divisione, infatti, traversava i modernisti, tra progressisti e reazionari o non impegnati; le riviste di architettura più autorevoli erano schierate per una tetragona ortodossia CIAM (il cui risultato più clamoroso, dopo aver già detto di Muratori, fu l'incredibile censura a Gabetti e Isola) o per un modernismo "antifascista" che riproponeva protervamente, fuori da qualsiasi giustificazione, la mitologia fuorviante delle "difficoltà politiche" della Veronesi.

Una seconda divisione, conseguenza della situazione politica (con l'industrializzazione, l'abbandono delle campagne e le massicce emigrazioni interne) e delle divisioni politiche della sinistra fra comunisti e "occidentali", determinò schieramenti, censure, separazioni dolorose o violente, e l'emarginazione di molti architetti, critici "da sinistra" del moderno dalle riviste, dal dibattito, dalla scuola: valga per tutti il caso di Mario Ridolfi, e si ricordi la sua intervista sugli architetti delle periferie.

Unica oasi, Ivrea, dove Adriano Olivetti portava avanti con coerenza e testardaggine il suo Weissenhof pedemontano, proseguendo lucidamente il discorso sociale iniziato proprio nelle compromissioni, ma anche nelle utopie e negli studi senza pregiudizi, sulla città corporativa.

Da tutto questo, a partire dall'equazione di Metron e dell'APAO tra razionalismo e fascismo, vera e propria uscita di insicurezza dai problemi effettivi e dalle eredità difficili, maturarono anche altri fatti pesantemente negativi.

Sopra tutti, si trovarono qui le motivazioni per un distacco definitivo tra la classe politica italiana e gli architetti: per cui una classe politica che perseguisse la modernizzazione del paese, trovava tutte le giustificazioni per non ritenere affidabili tecnici, o intellettuali, compromessi con il regime. Date una serie di continuità e di complicità effettivamente imbaraz-

zanti, e data l'origine fascista di buona parte delle strutture dello stato la cosa appare, appena si rifletta, comica; ma i politici italiani hanno trovato qui anche una giustificazione al fastidio per l'arte moderna in generale, che caratterizza purtroppo in generale la cultura del nostro paese. E che ha, come conseguenza continuata, il fatto che, quando, anche andando contro i propri sentimenti, i politici ritengano di aver una necessità, non importa se più o meno strumentale, del moderno, si faccia ricorso a depositari non compromessi del moderno, che non possono che essere stranieri, o al massimo emigranti. Certo un Montalban italiano non potrebbe scrivere della "assoluta fiducia di una classe politica nei suoi architetti". Potrebbe però raccontare del corpo santo di un Kenzo Tange ormai vegliardo condotto in processione da Bologna a Napoli per risolvere tutte le situazioni che gli architetti italiani non erano capaci di risolvere, per una conoscenza e attenzione ai dettagli della realtà che i committenti non potevano non ritenere irriguardose delle loro prerogative.

Si assiste purtroppo, per tutti gli anni del "miracolo", ad una diminuzione continua della percentuale, sempre bassa, di costruito affidata ad architetti; e occorre anche rimpiangere i Piacentini o i Foschini, uomini di potere e architetti comunque attenti alla gestione di un settore che consideravano vitale per il paese: sono stati sostituiti nei tempi successivi da cortigiani, portati a confondere la crisi o la salute dell'architettura con quella del loro studio, magari lamentandosene sui giornali.

Tutto questo ha determinato un paradosso amaro: dalla metà degli anni '70 l'architettura italiana acquista un'autorevolezza internazionale nuova, accompagnata da una crisi interna senza precedenti.

Ma questa architettura, l'architettura della tendenza, purtroppo ha avuto il tragico difetto di incontrarsi con uno dei periodi peggiori della storia del nostro paese. Gli architetti della tendenza in Italia hanno costruito pochissimo, in un periodo in cui peraltro si è costruito anche molto, perché l'ultimo nostro modo di aspi-

rare al Moderno, è stato quello della Modernità craxista.

Gli ideali di questa modernità, dagli anni '80 in poi, e stiamo purtroppo assistendo a un protervo ritorno, sono stati gli ideali rampanti della Milano da bere, dei nani e delle ballerine, del lavoro di gruppo usato per coprire la spartizione clientelare degli incarichi e degli affari, dell'emarginazione infastidita dei non acquiescenti; un tè del cappellaio matto per tutto il paese, di cui tocca a noi lavare le tazze.

Periodo disastroso per il paese, è stato un pessimo periodo anche per la nostra architettura, un pessimo periodo che ha prodotto pochissimi edifici, mitizzati o demonizzati, e molti progetti, molti libri: senza ironia, un'architettura che non ha avuto, purtroppo, quasi nessuna occasione di arrivare a trasformarsi in pietra, è stata accusata di essere architettura di carta.

Qualche tempo fa, dopo una mostra doverosa dedicatagli dall'Accademia di San Luca, sono tornato ad occuparmi di Maurizio Sacripanti, forse il più coerente, tra gli architetti del Moderno italiano, nella Roma degli anni '60 e '70.

In quell'occasione (e penso alla miseria strumentale dei dibattiti sull'opprimente egemonia della sinistra marxista sulla cultura italiana) venivano ricordate, da suoi amici, le accuse a Sacripanti di essere comunista.

Mi è venuto di pensare a quando militavo in quel partito, e mi trovavo con grande disagio a dover registrare, anche al suo interno, tutta una serie di insoddisfazioni per le posizioni di quello che ritengo sia stato uno dei più grandi politici del nostro paese, Enrico Berlinguer; non soltanto un grande politico, soprattutto un grande italiano, che proprio di fronte al modernismo rampante di quegli anni ricordava, agli infastiditi fans dei Mackie Messer col garofano, la priorità irrinunciabile della questione morale.

Berlinguer parlava della impossibilità di progettare e costruire (i termini non valgono solo per l'architettura, ma la riguardano) senza un riferimento prioritario

alla questione morale. Può darsi - per molti aspetti è sicuramente vero - che non fosse "moderno". Ma ricordiamo quali erano le icone del moderno in quegli anni in Italia (e purtroppo anche nell'idea dell'Italia che aveva corso fuori del paese, basti pensare alla Francia): da un lato il craxismo, con il suo vitalismo cinico, dall'altro il terrorismo, con il suo sangue.

Questo ha prodotto nella nostra idea di modernità una tabe, ed è certo una giustificazione alla diffusa abitudine, per operare nel moderno, di fare riferimento altrove.

Penso che sia abbastanza chiaro, a chi frequenta le facoltà di architettura in questo momento, il poco appeal che hanno gli architetti italiani presso gli studenti e di quanto invece abbiano successo una serie di riferimenti esotici. Come prima cosa, non lo hanno solo presso gli studenti: lo abbiamo detto, lo hanno anche presso la classe colta e la classe politica italiana; classe colta capace di cogliere del moderno solo gli aspetti "artistici", e classe politica da questo punto di vista assolutamente minore, incapace purtroppo sia di crescere che di volare come Peter Pan.

Questi sono i motivi per cui l'architettura che ci troviamo di fronte mi lascia molto a disagio; dal Moderno in cui lavoravamo, un Moderno che trovava le sue motivazioni nella necessità dell'innovazione si è passati ad moderno con la novità come coazione, un po' come scriveva Roland Barthes del sistema della moda.

Ma, a differenza del sistema della moda, i riferimenti delle "creazioni" in questo modo di fare architettura, vengono taciuti (è il caso di ricordare quel grande moderno di Buñuel, che diceva che tutto ciò che non è citazione è plagio) e ci troviamo ad assistere ad una sempre più accelerata pratica del revival, raccontato però come nuova nascita, senza radici. Anche lo star-system degli architetti si sta molto avvicinando al mondo dell'haute-couture, (purtroppo più a quello di Trussardi che a quello di Paul Poiret) non c'è niente di male, anzi, spero che Altman, do-

po Haute-Couture, faccia un film sul sistema della moda chez les architectes: sarebbe molto divertente, anche più della Fonte Meravigliosa.

Potremmo dire, con un calembour, che siamo andati dalla ricostruzione alla decostruzione, (tra l'altro è abbastanza divertente considerare che tutti i nomi, o stili, o mode, dell'architettura, hanno come padre un grande vecchio americano, meno evanescente di quello delle BR, ma tutto sommato con un analogo ruolo di giustificazione a posteriori): dall'International Style alla Decostruzione troviamo sempre l'ombra di Philip Johnson. Che ha avuto la capacità di inventare il primo di questi nomi, e poi quello del Post-Moderno (periodo di cui ormai non si parla più, la debole postmodernità è stata abbandonata, è tornata la Modernità con tutta la sua volontà di forza), ed è stato anche tra gli inventori della decostruzione. A proposito di decostruzione, le riviste di cucina e di bien vivre sono da qualche tempo prodighe di elogi per il miglior cuoco del mondo (titolo la cui durata è obbligatoriamente breve, e la caduta in genere così rovinosa da trasformare il destino del Colosso d'Argilla in una pensione d'oro) un catalano che, inutile dirlo, propone piatti decostruiti; fortuna che almeno Raspelli faccia notare come in questa decostruzione la prima cosa a sparire sia la consistenza, e a questo punto potremmo tornare a paragoni con l'architettura.

In ogni caso la postmodernità ha una caratteristica: anche a distanza di poco tempo, è difficile definire l'origine del termine. All'inizio si faceva risalire, si collegava, alla riscoperta, soprattutto in Inghilterra, di alcuni architetti sovietici, primo tra tutti Chernickof, per anni poco considerato; poi si è cominciato ad utilizzarla nella versione francese e filosofica di Derri-da. Questo vizio filosofico, per inciso, è quello che caratterizza soprattutto Eisenman, passato impavido in brevi anni dal formalismo neorazionalista al post-moderno della Via Novissima alla Decostruzione. Questo percorso non ci interessa più di tanto, se non per il fatto che il passaggio dagli antecedenti ar-

chitettonici ai fondamenti filosofici è anche un modo per far perdere le tracce.

Vengono infatti riproposti disegni, modi di rappresentare, modi di gestire lo spazio con la prospettiva e l'assonometria che erano propri degli architetti delle avanguardie senza neanche l'imbarazzo della citazione.

Ma questo non riguarda solo la decostruzione; anche nell'High-Tech e paraggi è tutto un oblio.

Abbiamo visto un architetto come Jean Nouvel, dopo l'edificio Cartier, ed altri edifici in cui la facciata diventa luogo della pubblicità, raccontarci di questa sua invenzione, determinata da esigenze del presente, e scordarsi di Paul Nitzcke, che già aveva fatto una cosa del genere a Parigi negli anni '30, appunto la casa della pubblicità, scordarsi anche del piano di Berlino di Martin Wagner in cui era previsto che in alcune strade le case avessero appunto delle facciate-pubblicità.

E, come ho già detto, ci si scorda di Sacripanti, e del suo magnifico progetto per il grattacielo Peugeot, di cui si favoleggia che la prospettiva fosse di pugno di Mafai, dove la facciata è una facciata di campi pubblicitari; ci si scorda naturalmente (ma questo è un'amnesia generale, anche dei cultori del razionalismo algido) che la facciata della Casa del Fascio era prevista per essere schermo di proiezioni cinematografiche e di affiches.

Credo ci sia, in questo momento, un senso di Moderno come mancanza di radici, come coazione al nuovo inteso come unico valore; per cercare di sdrammatizzare una situazione pesante, mi viene in mente un film di Verdone, (speriamo, con tutto l'apprezzamento per il regista, di dover solo scherzare sul verdonismo architettonico) "Viaggi di nozze", dove una coppia periferica, appunto in viaggio di nozze, chiude una serata dicendo "famolo strano", aspirazione che sembra diventata il principale tema di lavoro dell'attuale momento architettonico.

Questo individualismo esasperato, cinico, ha un altro risvolto; non è un caso che abbia corso in questo

momento, contribuendo ad un coro sopra le righe di individualismo conformista; né è un caso che continui ad essere usato uno stile di demonizzazione, di creazione dei nemici, transitato dal futurismo al fascismo al liberismo (o libertarismo; di recente le parole in qualche modo legate alla libertà diventano sempre più impervie, improbabili, e costrittive). E' il caso di ricordare una vecchia intervista di De Chirico: "ai futuristi piaceva la guerra, e il futurismo è un po' come la guerra: è passato, e speriamo non torni" almeno, diciamo, in questi suoi aspetti....

La matrice civile, illuminista, del Moderno è stata totalmente abbandonata; l'aspirazione ad un'arte anonima, collettiva, civile prima ancora che sociale è stata messa in ombra con tutti i fastidi della socialità dal sole (ingannatore?) della deregulation, anche formale.

Anche il tema alto dell'arte anonima, "dell'edificio che è come se fosse sempre stato lì" che lega la tendenza a Muratori, continuità e debito con l'architettura civile dell'illuminismo neoclassico, è cacciato, come la moneta buona dalla cattiva, dalla fiera delle vanità dei figli incoscienti dei Vignoli di Terepattola gaddiani che non allietano solo le prealpi brianzole, o il mitico Serruchon, ma colano per tutta l'Italia, universali e infestanti e omologanti (cerchiamo di ricordare un insegnamento poco ascoltato di Gianfranco Caniggia, che ci spiegava come, quando tutto è diverso da tutto, è come se tutto fosse uguale). E tuttavia, proprio nell'estremo sud d'Italia, aggredito dall'ennesima di queste colate di insanità, nell'antica piana di Sibari, ho potuto vedere uno dei più intensi edifici di quell'architettura civile di cui ho detto, transitata dall'illuminismo al genio militare borbonico, al genio civile del Regno: il grande mercato di Schiavonea, il Quadrato. Esempio poco noto di quegli edifici dalla cui chiarezza e semplicità, come dice anche Hoffmastahl, promana l'alta virtù del mistero. Citare a questo punto De Chirico, e il tono pacato dell'architettura della tendenza insieme all'inquietudine poetica di Aldo Rossi, è inevitabile; ma è inevi-

tabile fare qualche altra considerazione, per fermare il discorso.

In questo momento, la supposta invenzione dell'avanspettacolo architettonico (la "vecchia novità" della canzone di Paolo Conte) sembra fare aggio sulla ricerca paziente di quanto contribuisce a definire l'ambito complesso in cui operiamo, e in cui inevitabilmente, e fortunatamente, coesistono e interagiscono diverse idee del costruire; sembra smarrirsi il filo dei molteplici significati dell'architettura, quasi come una parafrasi di altre xenofobie; e si dissolve la capacità dell'architettura di crescere su se stessa, di relazionarsi con i suoi materiali; in una pulsione monomaniaca che riduce la dialettica tra i diversi modi di fare architettura ad intolleranza, ad ottusa balcanizzazione.

Le origini di questo stato delle cose, in Italia, sono state in una certa critica, che si chiama da sé critica anti-classica, per cui appunto l'architettura deve essere anti, contro qualcosa, come se il costruire potesse essere un atto ostile, "contro", addirittura non potesse avvenire senza la preventiva individuazione o costruzione di un nemico, come il bimbo sacrificato nelle fondazioni del Giuseppe di Mann, o Ifigenia davanti alle navi.

Pure, non sarebbe difficile capire quanto poco sia sostenibile questa posizione: basterebbe leggere una novella di Borges, in cui si parla di Giuda, e si dice del suo essere parte indispensabile della salvezza, si dice che anche lui è sacrificato.

Bisogna infatti avere ben chiaro che ci sarà sempre una architettura nuova, che è inevitabile, anche perché nessuna cosa può ripetersi; ma che per darle corpo deve sacrificarsi proprio chi la vuole fare; che è del tutto inutile che spera di sostituire questa fatica e questo dolore col sacrificio di qualcun altro: quello che occorre fare è solo portare avanti, con pazienza, con calma, con modestia, il costruire, e questa è già una cosa terribile. In ogni caso, considerata la genia attuale degli apostoli del moderno, acquista nuovo fascino la parte di Giuda.

Roberto Maestro

Limite e forma della città contemporanea

“Intenderei trattare della linea di confine tra il vecchio e il nuovo; oggi si chiama *interfaccia* (o no?); insomma di tutto quello che in qualche modo tenta di delimitare e nello stesso tempo dialogare tra quello che sta al di qua con quello che sta al di là di una linea, di una parete, di un confine.

E tra storia e modernità (prodotti della storia e prodotti della modernità) è possibile dialogare? E' possibile dare una forma alla città moderna senza ingessarla? Crescere comporta obbligatoriamente perdita di forma?”.

Non esporrò le conclusioni di un lungo ragionamento ma piuttosto alcune riflessioni sulla città, neanche molto originali: sono convinto che chiunque abbia lavorato come architetto all'interno di una città si sia prima o poi chiesto il senso di certe scelte relative alla misura e alla dimensione della nuova architettura, o in altri termini sul senso di “chiuso e di aperto”, di “limitato e illimitato”. Quand'è che una piazza smette di essere tale per divenire uno slargo informe, quando e perché si può parlare di fuori - scala, e così via.

Ma soprattutto una città “no limits”, una città senza confini è ancora una città?

E' tempo per distinguere tra mito e realtà, spesso squallida, della città territorio. L'identità del cittadino si realizza nella identificazione di un luogo con il suo abitante, ma se il luogo non è identificato né identi-

ficabile per mezzo di un limite che stabilisca un di qua “dentro il luogo” da un al di là “fuori dal luogo”, tutto si confonde.

Nella città antica, intendendo per antica quella che abbiamo ereditato dal secolo scorso, questo limite era rappresentato fisicamente dalle mura che difendevano la città. Le mura furono abbattute ma anche quando non lo furono, la città traboccò all'esterno come il latte sul fuoco.

E così le cose non furono più così chiare. Non è più esistita una linea di demarcazione fisica tra quello che stava dentro (il cittadino) e quello che stava fuori (il burino). “Perché non vai ad abitare ai Castelli?” Sugerivo a un amico che si lamentava di Roma. “Perché ai Castelli ce stanno i burini”. Mi spiegava che per secoli chi aveva un minimo d'intelligenza si spostava in città e così ai Castelli c'erano rimasti i “coatti” alla Verdone, col cappotto di finto leopardo.

A guardare le cose con attenzione, la fuga dalla città, l'inversione del movimento, se non a Roma, c'era già stato nel Settecento con le “smanie per la villeggiatura” e in certe regioni come la Toscana anche un secolo prima. Chi aveva soldi si comprava una fattoria fuori città e ci passava metà del tempo, da giugno a ottobre inoltrato. Ma la città rimaneva città e la campagna si popolava di gentiluomini che ci portavano soldi, cultura, capacità imprenditoriale.

Nel Rinascimento invece chi era costretto a vivere fuori città si sentiva spedito al confino, emarginato fuori dal consorzio umano. Machiavelli nelle sue lettere esprime tutta la sua malinconia per essere stato esiliato in un posto che a noi appare delizioso (che ancora si chiama "l'albergaccio"), tra gli olivi e le viti di S. Andrea in Percussina. Un posto incantevole ma lui "s'ingaggiolfava" a giocare a Tric Trac con i burini e sognava di tornare a respirare lo smog di Firenze.

Oggi la città è dilagata oltre i suoi confini dieci, venti volte la sua dimensione originaria in luoghi che non hanno più un nome, o anche quando ce l'hanno, nessuno se ne ricorda l'origine. Da noi in Toscana esiste una California e un Paperino. La prima è una distesa di villette lungo l'Aurelia costruite in stile californiano da un emigrante rientrato appunto dalla California. Paperino invece è un nome antico ("Paparinus") ma è anche un modo di dire: a "Est e a Ovest di Paperino" per dire la piana tra Firenze Prato e Pistoia. Paperino è un paesuccio che sta lì nel mezzo. Qualcuno ha cercato di dare un nome a queste piagge desolate (a questi Osmannori) e ha provato con Pistenze o Pratoia.

Luoghi abitati da gente stranita (alla Benigni per intenderci) che urla sempre perché resa sorda dal rumore dei telai. Ma non per questo peggiore di noi imbalsamati abitanti di Centri Storici.

Città senza un limite. Non città. Una città altra che ci ripugna di prendere in considerazione anche perché ci abbiamo buttato tutto quello che ci dava fastidio (città spazzatura) pensando così di salvare i nostri cari vecchi Centri Storici dall'invasione degli alieni. Operazione che non è riuscita per niente, come ben si sa. Le più celebri piazze d'Italia si son riempite di balordi e di cani mordaci (gli squatters altrimenti detti Punkabbestia).

Per uno come me dotato di poca memoria c'è il ri-

schio di ripetere cose già dette, alle stesse persone. Perché "ripetente" non è lo studente zuccone ma il professore che non si ricorda di aver già detto le stesse cose un anno prima.

Cercando di evitare l'inconveniente mi sono riletto quello che dicemmo l'anno scorso. In uno scatto di utopico ottimismo facemmo finta (finzione retorica) che il problema fosse quello di come progettare città nuove e non quello di rabberciare alla meglio quelle "sgarruppate" nelle quali ci ritroviamo a vivere.

Un terremoto disastroso aveva portato la distruzione nell'area umbro-marchigiana e pertanto non volevamo aggiungere malinconie parlando dei disastri della città nuova, quella che sta crescendo sotto i nostri occhi.

Oggi parliamo di qualcosa di più concreto: di "disegni e materiali per l'architettura delle città" (lascio perdere "la tecnologia e la storia" perché son cose che pratico poco). A me è capitato in questi anni di occuparmi, come disegnatore e come architetto architetante, di occuparmi di alcune cose che di "materiale", per la verità, avevano solo la carta sulla quale erano state disegnate. Queste cose sono solo quattro:

1 - Il Muro, come espressione di un limite, fisico e non.

2 - La Porta, come passaggio che serve a superare un limite tra una condizione e l'altra.

3 - I Vuoti, ossia gli spazi, le discontinuità del costruito, (piazze, chiostri, cortili) che sono parte non trascurabile del contesto urbano.

4 - I Monumenti, intendendo tutti quei manufatti (non necessariamente architetture) che stanno a ricordare un fatto, indicare un posto importante e che si pongono come un segno riconoscibile da tutti.

Su questi quattro argomenti vorrei portare il frutto della mia esperienza diretta di architetto che ha disegnato tanto e realizzato poco. Un discorso alla buona adatto a un'ora tarda, molto lontano da quei discorsi filosofici che sono cari ai prof in carriera.

L'imperatore Vespasiano va ricordato non solo per la storia delle fogne e quindi dei gabinetti che presero il suo nome, ma soprattutto per aver cacciato i filosofi dalle scuole dei romani (gente seria).

Il muro. E' destino che la mia vita professionale sia segnata da questo tema. Muro, linea da scavalcare, linea che distingue, muro metafora di altre e più serie divisioni. Vivo in una città che ha perso le sue mura ma che rimane per molti versi una città murata ("arcigna" la definisce qualcuno).

Quest'anno ho difeso il muro di una vecchia prigione, ma che era un convento, muro che tutti volevano abbattere. E quando alla fine l'ho avuta vinta, mi sono battuto perché quel muro non fosse dipinto da due artisti del Bronx, come avrebbe voluto il Sindaco e uno di questi stilisti che imperversano da un po' di anni a Firenze.

Di un muro assai più importante, mi sono interessato quando progettai la piazza davanti al muro del Pianto a Gerusalemme.

Infine mi sono interessato di muri che non ci son più: quello di Fossoli abbattuto dai ragazzi di Nomadelfia e quello di Berlino, quello che fu abbattuto a "furor di popolo" ma del quale si vuol conservare la memoria. Un muro che sparisce resta speso come assenza e viene sostituito da una presenza invisibile che ancora separa. Ho lavorato a questa idea ma non son riuscito a cavarci un progetto. Da tutti questi rimuginamenti ci ho tirato fuori un libro.

La porta. Le porte insieme alle mura stavano a segnare il confine delle città e, come ho già detto, a distinguere chi stava dentro da chi stava di fuori. L'abbattimento delle mura di una città era il massimo degli insulti, un attentato all'identità del cittadino (quasi come le nuove targhe automobilistiche). Ma la città nuova ha una porta che indica al viandante che sta entrando nella sua cerchia urbana? C'è quella tecnologica delle autostrade.

Anche in questo caso si paga un pedaggio, ma son

tutte uguali, salvo la scritta (FI-Sud, FI-Nord).

Su invito di Carlo Cresti mi son provato a disegnare quella di Arezzo: una grande A in acciaio. A come Arezzo, A come Aurea, A unica lettera in prospettiva, per ricordare Piero.

Per Fossoli ho disegnato una porta monumentale finta, ripresa da quella della Cancelleria del Terzo Reich. La porta è murata, l'ingresso è un altro e porta a quello che resta del campo di concentramento.

I vuoti. Ossia le piazze, i cortili, i chiostri e tutto questo genere di spazi delimitati da architetture. Me ne sono occupato da progettista dopo che il Comune di Roma ha bandito un concorso per Cento Piazze da realizzare per il Giubileo del 2000. (Cento che poi si son ridotte a cinquanta, venti e infine a diciannove messe a concorso).

Mi aspettavo che una città come Roma si proponesse di costruire piazze moderne che stessero allo stesso livello delle piazze che ha già (piazza Navona, piazza di Spagna, etc). Invece la città eterna ha scelto una strada minimalista, proponendo di risolvere tutto con l'arredo urbano, la segnaletica e le pensiline per gli autobus ed altre diavolerie tecnologiche. E io che avevo pensato a una piazza dedicata a Fellini con una grande donna alta come una casa di dieci piani.

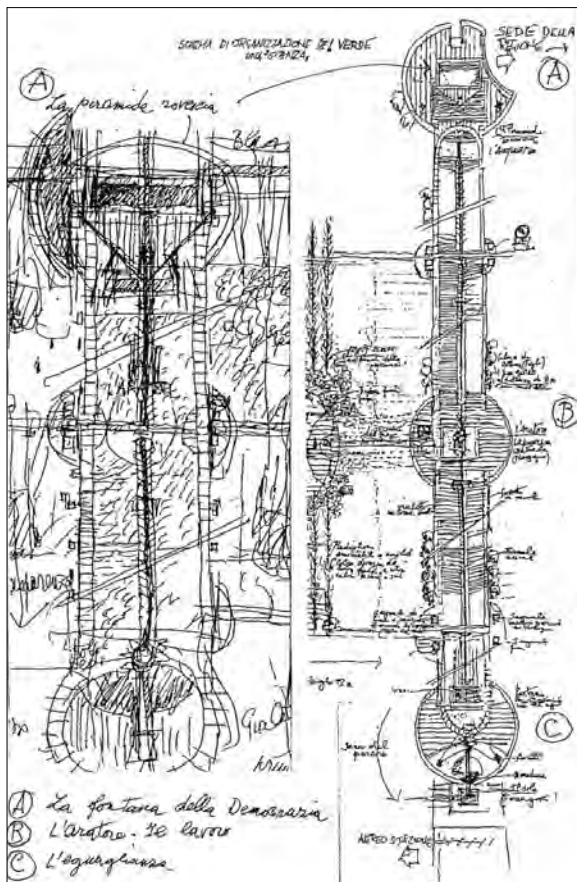
Un monumento omaggio a Roma, alla grande madre italica, che nella fattispecie poteva anche essere svedese. Comunque madre di tutti noi, romani e non, figli di molti padri ma della stessa madre latina (Alma Mater).

Forse, a ripensarci, per il Giubileo non andava. E così ho pensato di dedicare una piazza all'Articolo 1 della Costituzione Italiana (proprio nel momento che si propongono di cambiarla): quello che dice che il popolo è sovrano, che la repubblica è fondata sul lavoro e che tutti sono uguali di fronte alla legge.

Ma siccome delle idee, se son buone, non si butta via nulla, ho riciclato quelle che avevo avuto per Roma (madre matrigna), per un parco nell'area fioren-

tina, ai confini comunali. L'idea era di fare un parco che fosse una pista per viaggiare nel tempo, messo proprio accanto alla pista dell'aeroporto di Peretola. Ci ho messo anche il monumento all'Articolo Uno della Costituzione Italiana. Il giardino è diviso in dodici "stanze", secondo i me-

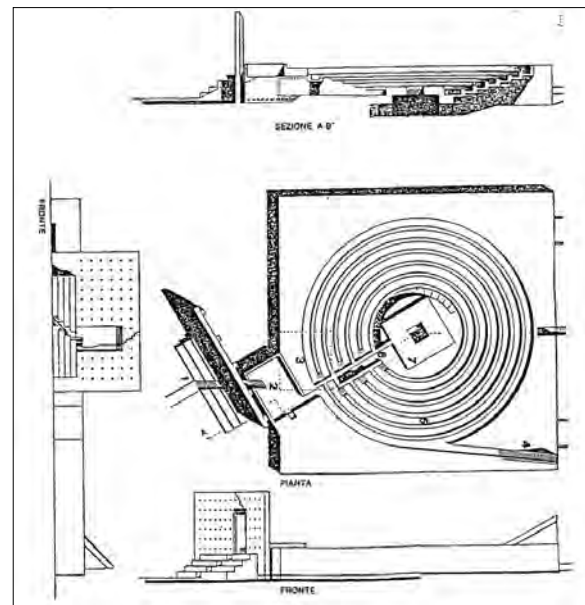
si dell'anno e lo si percorre secondo un anello ritmato da una fila di alberi, uno per ogni giorno dell'anno. Mi sarebbe piaciuto che iniziasse a funzionare con l'anno 2000, ma il Sindaco, al quale piaceva l'idea, è cambiato. E così se ne riparerà con il prossimo Giubileo, o con le prossime elezioni.



La piramide rovesciata.

Progetto del Parco di Castello a Firenze.

Il tema centrale del parco è ispirato al contenuto dell'articolo 1 della Costituzione Italiana



Il muro, la porta, il vuoto al centro nel progetto per il campo di Fossoli

Franco Purini

Il paesaggio come destino

All'inizio del terzo millennio l'architettura si trova alle prese con la nuova dimensione della globalizzazione. Va subito chiarito che non è certo la prima volta che si verifica una situazione nella quale all'architettura si dispiega uno spazio di azione talmente vasto da oltrepassare i confini di singole culture, con l'effetto di ampie trasmigrazioni di stili, di contenuti, di processi progettuali. Stili, contenuti e processi i quali, spostandosi da un'area geografica all'altra, hanno visto spesso cambiare radicalmente il loro significato. Tuttavia se non è la prima volta che l'architettura vive una situazione simile - basti pensare alla circolazione di temi islamici nel mondo cristiano a seguito delle crociate, alla diffusione del gotico in Europa e del palladianesimo in Inghilterra e negli Stati Uniti - è senz'altro nuova la scala planetaria del fenomeno, nonché l'istantaneità con la quale viaggiano le informazioni su quanto avviene nei punti più lontani del pianeta. Informazioni peraltro molto circostanziate, estese e reiterate. La globalizzazione produce alcuni effetti importanti. Omologa prima di tutto i linguaggi, conferisce loro un carattere *generico* e riduttivo, impone parole forti in enunciazioni molto simili a slogan pubblicitari. Tali trasformazioni sono proiettate inoltre sullo scenario oggi prevalente, quello mediatico. Tutto ciò che ha difficoltà a passare nei canali comunicativi di massa è rifiutato, con il risultato che si affermano espressioni semplificate, a volte potentemente, messaggi il cui contenuto è

concentrato in pochissimi segni, clamorosamente evidenti.

Se è vero che la globalizzazione è diffusione in tutto l'occidente, soprattutto, di una grande quantità di flussi informativi, di merci e di manufatti, è anche vero che essa non ha la stessa intensità in ogni parte del mondo. C'è infatti una *gradazione* di globalizzazione. Gli Stati Uniti sono i leader di questa nuova condizione alla quale partecipano, quasi alla pari, paesi come il Giappone, l'Inghilterra, l'Olanda. Altri contesti come quello italiano o greco sono meno coinvolti. La Francia, pur essendo fortemente inserita nei circuiti globali se ne difende, nell'intenzione di conservare i propri caratteri identitari. Altre parti del pianeta, come il *cono sud* dell'America, risultano tangenti alle traiettorie dei grandi movimenti produttivi e culturali indotti dalla globalizzazione, per non parlare dell'Africa, forse l'unico continente non ancora toccato da questo fenomeno. Un discorso a parte meriterebbe l'Asia, che a zone fortemente interessate da questo processo affianca regioni del tutto tagliate fuori da esso.

La conseguenza più importante della globalizzazione è la *deterritorializzazione* del mondo. Con questa parola va intesa la perdita totale di *fisicità* dei luoghi terrestri, i quali vengono proiettati su un piano astratto, che li avvicina sostanzialmente ai punti *im-*

materiali della geografia cyberspaziale. La *rete* è oggi non solo lo spazio della comunicazione digitale, ma è anche la più potente metafora della attuale natura incorporea del pianeta e dei suoi distretti. Tale situazione è strutturalmente ambivalente. Per un verso è infatti fonte di smarrimento e di disagio - un disagio concettuale che può farsi drammatico e che neanche la dialettica globale/locale è in grado di alleviare - per l'altro sprigiona indubbiamente una forte suggestione. Dal punto di vista teorico ma anche da quello operativo, questa ambivalenza non è stata ancora compiutamente esplorata. Ciò che si può comunque affermare è che al suo interno si è già consolidata una nuova visione dello spazio e del tempo. Lo spazio si è *defisicizzato*, diventando ubiquo e pervasivo, assumendo la figura del fluido gassoso o quella di una fittissima disseminazione pulviscolare. In esso l'idea di distanza ha perduto gran parte del suo valore, così come la categoria della topologia una volta centrale, oggi di fatto esautorata. Parallelamente anche il tempo si è fatto molteplice. In "Last highways" di David Lynch, o in "Underworld", di Don De Lillo, esso si duplica dando luogo successivamente a svariate ramificazioni. Con un andamento a spirale ciò che è accaduto sta accanto a ciò che accadrà, mentre il passato e il futuro si schiacciano su una pluralità di *presenti* paralleli e diversi.

La deterritorializzazione agisce su un contesto di realtà insediative che hanno perduto da tempo coerenza e continuità. Le grandi megalopoli planetarie come Buenos Aires, San Paolo, Città del Messico, Los Angeles, New York, Londra, Lagos, Calcutta, Pechino, Manila, Tokio, tanto per citare le più note, conservano della città solo il nome ingigantito, configurandosi come fenomeni che sfuggono a qualsiasi strategia progettuale e a ogni tentativo di comprenderne veramente la struttura. Per contro soprattutto in Europa esistono ancora numerosi centri che hanno conservato gran parte della loro identità sto-

rica, entità urbane inserite comunque nel continuum omologante della cosiddetta *città diffusa*, dissolvenza incrociata tra città e campagna. Tale disarticolazione dell'idea stessa di città è esasperata dall'attuale contrasto tra l'avvenirismo delle capitali della globalizzazione e l'arcaicità di un numero elevatissimo di insediamenti soprattutto africani e asiatici, rimasti finora fuori da qualsiasi sviluppo, dopo essere passati attraverso le stagioni del colonialismo e quelle ancora più difficili seguite al suo dissolvimento. Rappresentazioni estreme del futuro si affiancano allora ad autentici anacronismi in una paradossale combinazione che non testimonia tanto di uno squilibrio economico e sociale tra diverse aree del mondo quanto dalla stupefacente capacità del mondo stesso di allineare in una coinvolgente simultaneità tutti i segni umani della sua storia, resi reciprocamente contemporanei.

A partire dall'ultimo ventennio l'architettura appare completamente soggetta al dominio del *visivo*. Tutto è immagine e l'immagine, proprio perché *superficiale*, nasconde vertigini di profondità. Inoltre non appare più prioritario costruire un edificio perché questo accolga una funzione, quanto far sì che la costruzione stessa produca una immagine capace di inserirsi nel circuito mediatico. Questo inserimento è il vero obiettivo dell'azione edificatrice. L'essere l'architettura la propria immagine comporta una conseguenza determinante, ovvero la trasformazione della fisicità del manufatto in *segno* di questa stessa fisicità, nel senso che gli elementi componenti la cosa architettonica si fanno emblemi di un proprio consistere *differito* e traslato, se non del tutto negato. Un altro aspetto della architettura della globalizzazione consiste nel suo essere interamente pervasa dalla coppia autentico, riprodotta, reale/simulato. Ciò che è replica e simulacro, appare in qualche modo più coinvolgente del suo corrispettivo concreto. Il simulacro in effetti contiene un riferimento al vero e insieme a una sua ripetizione che, come tutte le ripe-

tizioni, introduce una diversione del senso, quindi un plusvalore semantico. Tale plusvalore fa slittare la simulazione verso le regioni di una eccitata reverie, una deriva fantastica che deforma caratteri e dimensioni dell'oggetto reale. Il complesso Venezia/New York/Parigi di Las Vegas, amplificazione e variante dell'effetto *Disneyland*, lungi dall'essere una parodia delle città originali ne rappresenta la sintesi, la concrezione residuale, il distillato. Depurate dal loro corpo queste città fanno sfoggio, senza più i limiti derivanti dal loro essere veri insediamenti, della propria identità, che si presenta adesso sublimata, assoluta, astratta. Non più ingombrate da tessuti o distretti edilizi le architetture simbolo di questa città si radunano in ranghi composti attorno alla più rappresentativa tra di esse, in un *gruppo di famiglia* che acquista l'icasticità di una immagine pubblicitaria. Iconologicamente questi convegni di architetture rimandano alla figura della città medioevale turrata, fatta di edifici appoggiati gli uni agli altri, in una concitazione formale che mentre ne esalta per contrasto la individualità li comprime in un blocco compatto e unitario.

Nel periodo appena ricordato l'architettura ha modificato radicalmente anche il proprio immaginario. Per quasi tutto il secolo questo era stato plasmato prevalentemente sull'universo meccanico, in una accentuata mimesi del carattere additivo in esso dominante. Il *corpo meccanico*, in cui si riconosceva l'edificio moderno, un modello conformativo che aveva sostituito il precedente *corpo organico*, ha ceduto il passo al *corpo immateriale*, ossimoro che illustra il concetto di un manufatto intermedio tra la sua secondaria appartenenza al mondo fisico e la sua principale esistenza nell'universo mediatico. Parallelamente a questa trasformazione di portata letteralmente rivoluzionaria si sono affermati nella cultura di progetto nuovi orizzonti di riferimento. La botanica, la biologia, l'astronomia, il mondo minerale offrono profonde suggestioni formali; le teorie sulla ca-

tastrofe, sui frattali, sulla complessità, forniscono a questo nuovo mondo visivo, che si alimenta di inedite *associazioni mentali*, il necessario supporto scientifico. Inoltre l'architettura si è rivolta alla filosofia, come insegna la vicenda del decostruttivismo, sottoponendo gli statuti ereditati dalla tradizione moderna a una revisione radicale, che è tesa a eliminare da essi ogni convenzione consolidata. Il risultato è che l'architettura è così diventata qualcosa che richiede un *progetto di riconoscimento*, dal momento che i suoi codici sono stati radicalmente negati o completamente stravolti.

Sul piano delle direzioni di ricerca la scena appena descritta si articola in tre vie. La prima è quella dell'architettura che intende l'innovazione in chiave prevalentemente tecnologica. La relativizzazione di ogni certezza - una condizione che in qualche modo finisce con il delegittimare le scelte dell'architetto - impedisce soprattutto di far sì che sia misurabile l'incremento prodotto nell'ambito estetico. Il lavoro sulla bellezza è come se fosse *invisibile*. Ciò che è invece riconosciuto è l'avanzamento tecnologico e funzionale, in quanto oggettivamente quantificabile sul piano di prestazioni in qualche modo incontestabili. Da qui il successo planetario dell'*hitech*, un'area del progetto contemporaneo oggi vastissima e diversificata, che va dal *controllo dell'ambiente* al disegno di sofisticati dettagli architettonici. Si tratta di una cultura progettuale inarrestabile e vincente attraversata da una serie di ambiguità. Ancora ottocentesca nella sua fiducia in un progresso tecnico, essa mostra una preoccupante ambivalenza: l'edificio non deve infatti costituire un rischio per l'ambiente, ma nello stesso tempo il suo configurarsi come un dispositivo che non scambia con l'esterno rivela una paura di fondo nei confronti della natura. Inoltre il manufatto vuole essere il campo di una *interattività estesa*, per cui l'utente modifica il proprio spazio esistenziale o lavorativo. Nello stesso tempo, però, questi gradi di libertà sono prescritti in modo

ferreo, con il risultato di una accentuata *ritualizzazione* dei comportamenti collettivi. Infine la volontà di plasmare un habitat *antiautoritario*, basato sulle idee di flessibilità funzionale, di forma architettonica in grado di evolvere metabolicamente come un sistema aperto, di costruzione intesa come un insieme metaforico, mutevole, disponibile all'inclusione di nuovi componenti si inverte nel carattere totalizzante di un approccio disciplinare che vuole controllare con spirito demiurgico ogni aspetto del territorio e della città.

La seconda via è quella della identificazione delle prospettive dell'architettura con quelle dell'arte. Nei paesi del ricco occidente l'architettura ha da tempo cessato di rivestire un ruolo primario. Le esigenze essenziali sono state infatti completamente risolte. Non c'è più una vera *questione delle abitazioni*, anzi c'è una sovrabbondanza di case. Non mancano gli ospedali, i musei, le chiese. Intere aree della città, soprattutto quelle industriali, sono abbandonate. L'architettura si scopre *superflua* e si rivolge allora al superfluo per eccellenza e cioè all'arte. Ecco dunque l'architetto trasformarsi in un artista *tout court*, in un *performer*, nell'autore di vere e proprie *installazioni*, nel progettista di opere di *arte ambientale* che assumono la forma come a Bilbao, di gigantesche e pubblicitarie *sculture abitabili*. Estremamente diffuso nei paesi più opulenti questo fenomeno si rivela come il segnale di un mutamento apparentemente irreversibile dei contenuti e delle finalità dell'architettura in questo scorcio terminale del secolo. Un'architettura che rinuncia al suo linguaggio appropriandosi di lessici paralleli e lontani in una provocazione semantica che sarebbe espressione di un positivo vitalismo se non facesse trasparire una vena di trattenuta angoscia, come se nascondesse un annuncio millenaristico.

La terza via, quella in cui si riconosce chi scrive, si definisce come una strategia di interpretazione pro-

gettuale dell'*esistente*, considerato come qualcosa che non si risolve nella sua pura consistenza fisica ma che si propone come un sistema di entità che solo per mezzo dell'architettura diventano veramente visibili. Il progetto architettonico *rinomina* l'esistente, ponendosi in una contraddizione, che può essere drammatica, con l'*anonimato* che caratterizza la città contemporanea. Esso rivela un ordine delle cose che è implicito o negato, facendo reagire ciò che ha un valore non riconosciuto con ciò che non ha un valore, ma che è al contrario riconosciuto come portatore di una pluralità di contenuti premiati da un consenso generalizzato.

Nel panorama appena tratteggiato l'architettura italiana occupa un posto del tutto singolare. L'Italia è pervenuta alla rivoluzione industriale quando paesi come l'Inghilterra e la Francia avevano già una lunga tradizione di questioni cruciali affrontate e risolte, come l'abnorme crescita delle città provocata da massicce emigrazioni interne ed esterne, il problema della residenza di massa, il traffico caotico, l'approvvigionamento energetico, l'inquinamento. Inoltre l'Italia è divenuta una nazione solo poco più di un secolo fa, con il risultato che a tutt'oggi non si è ancora compiuta una unificazione reale di temi e di motivi. Gli altri paesi avevano da tempo elaborato un *linguaggio architettonico omogeneo* quando l'Italia si articolava ancora in realtà regionali spesso in contrasto tra di loro. Questa condizione, che oggi è paradossalmente una risorsa, ha indubbiamente impedito che si creasse in Italia se non uno *stile nazionale* almeno un sentire comune sull'architettura. Durante il ventennio fascista fu fatto in realtà, un tentativo in questa direzione i cui risultati, nonostante le riserve estetiche, culturali, e politiche che si possono avanzare, furono notevoli.

Fu una certa miopia della sinistra a considerare nel dopoguerra ogni parziale intervento *rappresentativo* come un fatto antidemocratico. Ne è risultato un abbandono sostanziale di qualsiasi azione complessi-

va, orientata a conferire alle città una tonalità architettonica riconoscibile ed estesa, capace di creare un consenso vasto e durevole.

Ma questo discorso deve arrestarsi qui per questioni di spazio.

Oggi la situazione - saltando ovviamente un'analisi puntuale delle fasi evolutive che si sono susseguite in questo secolo - è ancora critica. L'Italia non ha compiuto interamente la sua conversione alle tecnologie telematiche, entrando in modo largamente incompleto nell'*età degli immateriali*. Essa è sempre più divisa tra un nord nel quale sono localizzate alcune tra le aree produttive più avanzate d'Europa e un mezzogiorno segnato dall'abbandono dell'agricoltura, da una industrializzazione interrotta e comunque priva di legami organici con le risorse autentiche del territorio, da una degenerazione insediativa alimentata da un abusivismo colpevolmente tollerato dai governi degli ultimi trent'anni, un'edificazione senza legge né misura che ha oscurato in modo quasi definitivo alcuni tra gli scorci più suggestivi del *bel paese*. Un paese nel quale si è peraltro diffusa una situazione di profonda e immotivata sfiducia nei confronti dell'architettura che si costruisce oggi. Questa non è infatti considerata come un'arte, nella sua contemporaneità. Solo quando sono passati alcuni decenni il suo valore, se esiste, viene infatti riconosciuto. In una cultura dominata da una subordinazione totale alla storia - dei due eventi culturali di livello mondiale prodotti dall'Italia, il futurismo e la metafisica, è questa che è prevalsa, per la dimensione di assorta contemplazione del passato in cui si risolveva un passato immerso nel mito - sembra esserci spazio solo per la *conservazione*. L'urgenza incontestabile del restauro e della conservazione del patrimonio storico è divenuta in Italia un fattore totalizzante che esclude qualsiasi interesse per il nuovo. C'è da aggiungere a questo contesto già difficile che le amministrazioni non sono mai riuscite a gestire i complessi processi di costruzione

del territorio. Dopo un ventennio segnato da dieci anni di terrorismo e altrettanti di tangentopoli questo limite endemico si è aggravato. Resta la speranza che l'annunciato e realizzato *ingresso in Europa* costringa il Paese a intraprendere finalmente, dopo tanti errori e tante dimenticanze, una strada nuova.

Per quanto detto l'Italia è un Paese in ritardo, dalla modernizzazione imperfetta e discontinua. In ritardo e strutturalmente *marginale*. Deve rifornirsi all'estero di materie prime che poi trasforma in prodotti ad alto valore aggiunto. La sua economia si basa quasi esclusivamente sulla esportazione di merci pregiate, ma questa dipende dalla disponibilità dei mercati esteri ad acquistarle, e non può essere prevista con la sicurezza che si vorrebbe. Il territorio italiano è difficile, in gran parte collinare e montuoso. Ne risulta un'agricoltura che non può dare i raccolti che offrono ambienti geograficamente più favoriti. Le città sono numerose ma nessuna di esse è un vero *nodo* di livello mondiale, come ad esempio Parigi, Londra, New York, Los Angeles, Tokio, Berlino. Ciò dipende da vari motivi, alcuni dei quali sono funzione della posizione stessa della penisola, mentre altri dipendono dal ruolo dell'Italia nel contesto economico e culturale del pianeta. Se non fosse per il patrimonio culturale e per il turismo che esso attira queste località prestigiose sarebbero completamente escluse dai circuiti più transitati. In effetti, nonostante i molti visitatori, la stessa Roma continua a mantenere un suo ruolo universale soprattutto perché centro della cristianità. Le altre città occupano posizioni appartate, spesso con effetti positivi. E' il caso di città come Ferrara, Urbino, Pisa, Siena, poste fuori dai grandi flussi di traffico e che per questo hanno potuto conservare pressoché intatto quel carattere per cui sono giustamente note.

Pur nelle accentuate diversità delle sue declinazioni regionali l'architettura italiana contemporanea presenta alcune invarianti. Essendo un'architettura con-

sapevole della propria condizione marginale - che non è di per sé un limite - si è sempre aperta a tutti gli influssi. Gli architetti del Gruppo 7 guardavano all'inizio degli anni trenta a Le Corbusier e al razionalismo tedesco; qualche anno dopo i giovani romani tra i quali Saverio Muratori e Ludovico Quaroni, furono in modo decisivo influenzati dal classicismo modernista dell'architettura asplundiana; nel dopoguerra furono Frank Loyd Wright e Alvar Aalto a fornire modelli ampiamente imitati; fu poi la volta di Kenzo Tange e di Louis Isadore Kahn. Dopo una parentesi di qualche anno, in cui i riferimenti sono stati questa volta architetti italiani come Aldo Rossi e Vittorio Gregotti, si riscontra oggi un diffuso interesse per il panorama progettuale offerto dai paesi come gli Stati Uniti, l'Olanda, il Giappone. La condizione complessa in cui l'architettura italiana agisce - si ricordi il disinteresse sostanziale del paese nei confronti del poco da esso prodotto - fa sì che sia sempre stato estremamente vivo il desiderio da parte degli architetti più sensibili di approfondire le cause di una situazione difficile fino all'ostilità. Aggiunta alla storica tradizione trattatistica questa necessità è alla base di una costante produzione teorica che mette l'Italia all'avanguardia nella riflessione sui contenuti e sulle finalità dell'architettura. Come spesso accade tale virtù si trasforma facilmente in un difetto, nel senso che il gusto per la speculazione teorica si fa sovente astratto e accademico, svincolandosi dai temi concreti. Tra gli elementi identitari dell'architettura italiana c'è poi un'attitudine che è espressa soltanto dalla cultura progettuale della penisola. L'architettura italiana - che ha il *paesaggio come destino* - è l'unica che contratti volta per volta la sua adesione alla modernità. Se per un architetto olandese o francese appartenere alla modernità è un quesito sul quale non solo non si discute ma che neanche si pone, in Italia invece partecipare alla modernità avviene solo a patto che questa venga *corretta*. Negli anni trenta Edoardo Persico contrattò questa appartenenza sulla base di una revisione

spiritualistica del meccanicismo funzionalista; nell'immediato secondo dopoguerra Bruno Zevi la negoziò di nuovo sulla base dell'organicismo wrightiano; Saverio Muratori ed Ernesto Rogers posero il problema del rapporto tra esistente e nuovo come una relazione fondamentale, non tanto in termini di antecedenze e prosecuzioni, ma di integrazioni creative; negli anni sessanta Giulio Carlo Argan si adoperò in scritti memorabili perché tale adesione avvenisse su corrette e avanzate basi teoriche, rivedute alla base di un profondo umanesimo che conferiva alla razionalità un valore più aperto e complesso. Manfredo Tafuri, seguendo la lezione arganiana, cercò di stipulare un nuovo *patto* definito da una intransigenza ideologica votata alla negazione di qualsiasi aspetto sovrastrutturale dell'architettura, vista come un'entità divisa per sua natura tra realismo e utopia, tra una prosa necessaria ma inerte e una poesia rarefatta ma autistica. Paolo Portoghesi, nella sua Biennale del 1980 contrattò di nuovo l'appartenenza italiana alla scena della postmodernità sulla base di una piena rivalutazione della storia. E' recente il tentativo gregottiano di riformulare il ruolo del progetto italiano all'interno di quello internazionale nella chiave della *modificazione*, concetto che ripropone la lezione rogersiana, aggiornandola alla condizione attuale del territorio e della città.

La relazione tra tradizione e innovazione, espressa da un colloquio stretto tra preesistente e nuovi interventi - un colloquio che spesso è stato troppo complice del passato - è il luogo centrale dell'architettura italiana e insieme il suo limite. Aiutato dall'indifferenza del paese per l'architettura contemporanea questa invariante si è rivelata alla lunga un elemento negativo, aumentando la marginalità italiana fino a farla divenire una vera e propria esclusione. A questa situazione si risponde sostanzialmente in tre modi. Alcuni, come i critici e gli architetti vicini a Bruno Zevi, ma anche molti giovani, prima orientati su fronti opposti rispetto a quelli presidiati dal critico ro-

mano, intendono senza troppe esitazioni e abbracciando le più ardite prospettive sperimentali, *rifiutare la marginalità*, metabolizzando velocemente contenuti e procedure, temi e stili, tecnologie e programmi provenienti dalle aree più dinamiche, senza tenere conto che una certa architettura è sempre più legata ai luoghi che l'hanno vista nascere di quanto la globalizzazione, con la sua atipica omologazione, non faccia pensare. La seconda risposta consiste nell'*estetizzare la marginalità*. Si tratta di una scelta abbastanza diffusa che si esprime in una attenta e colta rivisitazione del patrimonio costruttivo e lessicale storico, nel tentativo di collocarsi in una continuità ideale con i luoghi. La terza potrebbe essere definita con lo slogan *utilizzare creativamente la marginalità*. All'interno di questa posizione il problema dell'innovazione è visto in modo selettivo, mentre il ritardo è utilizzato criticamente come una risorsa che consente di rifarsi ai contributi provenienti da fuori quando questi hanno rivelato tutti i loro limiti, e possono quindi essere utilizzati in modo più consapevole. Tale strategia si esercita sull'*esistente*, inteso come campo nel quale il nuovo non è fine a se stesso, ma si rivela come lo strumento più idoneo per suscitare dal paesaggio italiano - un paesaggio oggi imperfetto, rispetto a quello idealizzato del Grand Tour - quelle virtualità in esso presenti, ma ancora nascoste.

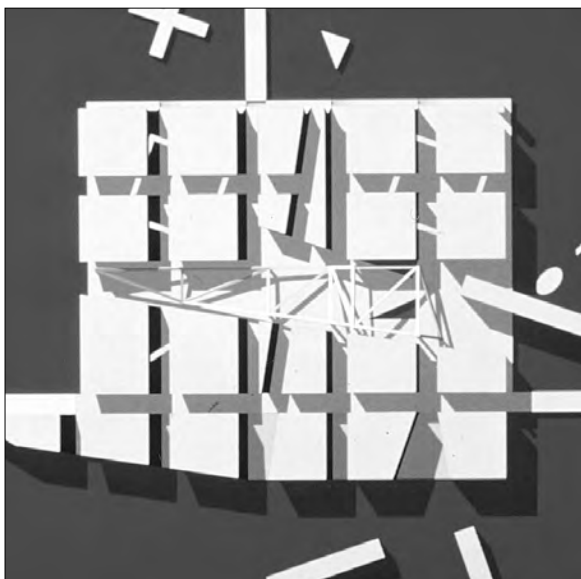
Il ruolo che la scena italiana assume nel quadro descritto nella prima parte di questo testo è un ruolo incerto e sospeso. In realtà il suo isolamento è anche una forma di *resistenza* - forse inutile ma comunque sincera e argomentata - alle derive di una cultura internazionale votata al consumo febbrile delle mode, in una condizione che vede spesso uno

spreco generalizzato di risorse creative ed economiche contrapporsi a un esteso e crescente impoverimento culturale e fisico di ampie zone del mondo.

Ovviamente tale scena presenta anche aspetti negativi, le cui cause non sono ancora state indagate appieno. Sono ancora misteriose, ad esempio, le ragioni del *collo* della cultura tecnica avvenuto agli inizi degli anni sessanta, qualche anno prima di quel 1966 con il quale Francesco Dal Co fa iniziare il declino dell'ultimo trentennio. Come se tutte le energie fossero state bruciate nella ricostruzione postbellica, la carica innovativa che aveva sostenuto le invenzioni tecnologiche di Pier Luigi Nervi, di Riccardo Morandi, di Silvano Zorzi, si spegne improvvisamente.

Dopo di allora solo la ricerca compositiva e quella storica continueranno a dare frutti significativi. Non è chiaro, ancora, il ruolo della pianificazione come disciplina avanzata, luogo di un dibattito senza dubbio importante, ma sovente esitante tra un aggressivo interventismo e un'inquietata attesa, in un paese segnato da una estesa anarchia insediativa ed edilizia. Probabilmente va riformulata in termini più aggiornati la questione dell'innovazione, da ripensare in una relazione con l'esistente che non sia di mera compresenza, di semplice successione o di alternativa meccanica. La strada da seguire sembra quella di una architettura di *nuove tracce* che incorpori nei suoi segni una necessità primaria, e quindi sostanzialmente *astorica*, anche se nutrita di acuta sensibilità per i contesti.

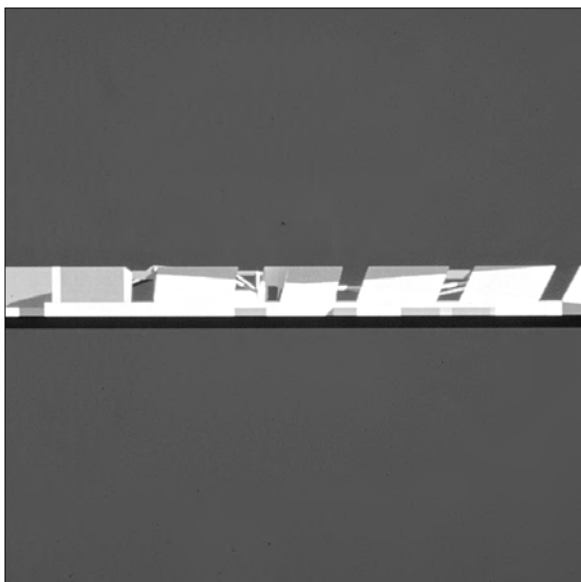
Un'architettura che sappia disseminare su una terra divenuta anonima nuovi nomi, in grado di ridescrivere una mappa delle identità che superi, nel suo produrre differenza, l'antica e autoritaria differenza tra ciò che c'è stato e ciò che ci sarà.



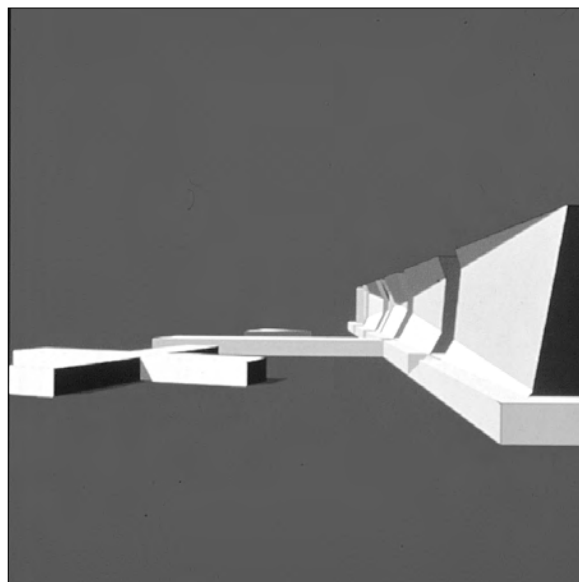
Planimetria

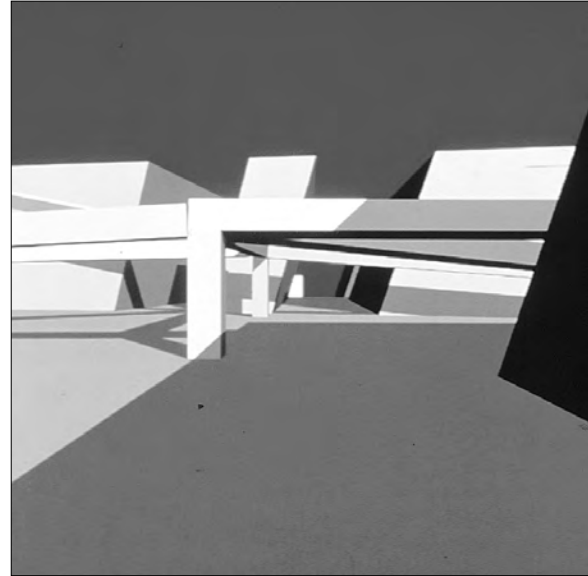
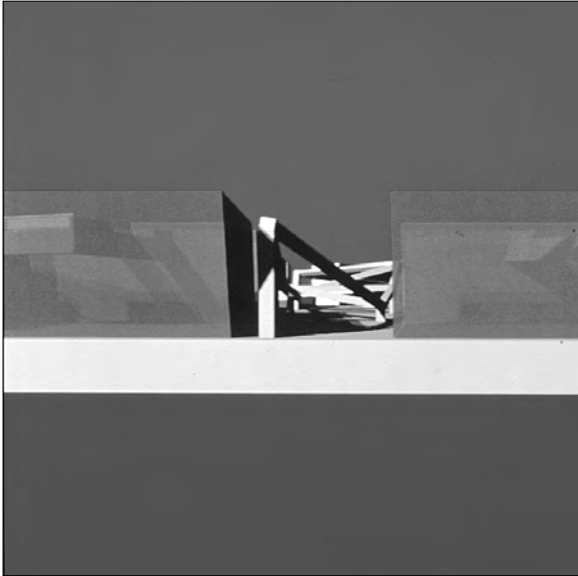


Veduta aerea del centro direzionale

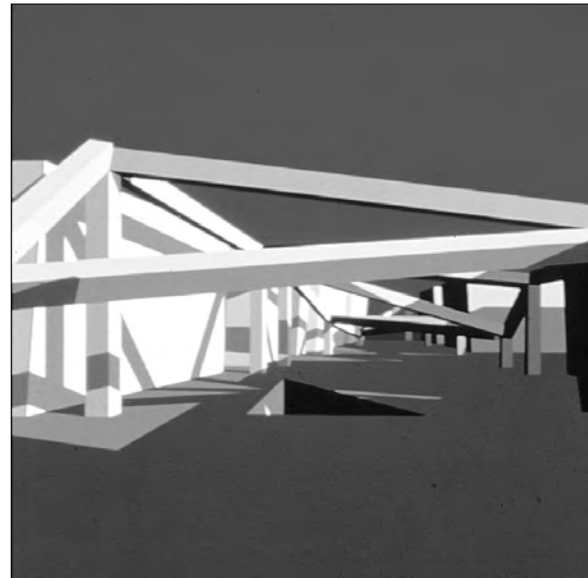


Viste esterne del centro direzionale





Viste interne del centro direzionale



Bibi Leone

Globalizzazione non vuol dire del tutto delocalizzazione

*Il carattere precipuo dell'architettura
sta nel suo agire con un vocabolario tridimensionale che include l'uomo.*
Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, 1948

L'internazionalismo dei flussi immateriali dell'economia, dell'informazione tecnica, scientifica e della comunicazione di massa, hanno determinato una globalizzazione delle leggi di comportamento e di consumo.

Esiste, quindi, una sorta di "costume culturale globale" che si ripete identico nelle diverse aree geografiche avanzate e che si manifesta nelle proiezioni della moda, nelle dinamiche sociali, nei ritmi di vita e nella strutturazione delle forme architettoniche ed infrastrutturali che realizzano lo spazio fisico in cui i flussi immateriali si concretizzano in attività.

Si tratta di uno spazio fisico fruibile, costruito soprattutto da edifici ed infrastrutture che ricoprono i territori della diffusione urbana; sono i capannoni industriali, gli ipermercati, gli autoporti e gli aeroporti, gli autogrill, le linee autostradali e ferroviarie, le stazioni commerciali, ecc., ma anche le strutture insediative della città compatta, come le banche, la borsa, gli uffici, i negozi, le metropolitane e i banalissimi nodi urbano-residenziali diventati cornice delle dinamiche di aggregazione giovanile.

Tutti questi involucri volumetrici propongono solitamente modelli figurativi asettici, gestiti soprattutto da ferree leggi distributive interne e da altrettanto ferree leggi di investimento e profitto, il cui unico scopo è quello di assolvere al meglio la funzione a cui sono preposti, escludendo volutamente ogni forma di compromissione regionalistica e contestuale.

Le architetture atopiche sembrano così codificare le forme costruite della globalizzazione, proponendo iconografie identiche per aree geografiche differenti. In realtà la globalizzazione, così come l'atopia, non può escludere del tutto l'atto della localizzazione in situ, poiché è impossibile estromettere la variabile fisica del luogo che si manifesta, nelle sue forme più riconoscibili, proprio nel disegno geografico e territoriale, nel supporto geologico e nel clima.

Ciò significa che ogni sistema architettonico, concretizzatosi in istanza costruita, si fonda su un suolo che esiste ed è realmente corrugato da materia naturale ed artificio antropico.

Il progetto, che volutamente si manifesta come una celibe macchina funzionale, può anche non tenere culturalmente conto della variabile contestuale ma è obbligatoriamente connesso alla sua esistenza. Esiste, allora, un punto di tangenza o di conflitto, ossia una forma d'urto tra geometria dell'artificio e geografia della localizzazione, tra cultura della globalizzazione e cultura dell'appartenenza che si rivela, soprattutto, nel disegno di suolo che regola il rapporto tra la macchina architettonica, le trame delle vie di comunicazione nel territorio, l'onda orografica e le aree di accoglienza e di sosta che filtrano il percorso di avvicinamento all'edificio.

Una manifestazione di questa imprescindibile sinergia tra globalizzazione e localizzazione è leggibile nell'excurus produttivo, pubblicitario e consumisti-

co della coca-cola. Le fabbriche, in cui il composto chimico viene lavorato per produrre la bibita, sono pressoché identiche, pur fondandosi in localizzazioni e aree completamente differenti del nuovo e del vecchio continente, così il legame tra edificio produttivo “globale” e contesto locale diventa obbligatorio. Il prodotto viene poi venduto ovunque ed il pacchetto pubblicitario è lo stesso in ogni parte del mondo capitalistico.

Lo spot generalmente propone situazioni edulcorate della vita metropolitana, vacanziera e di socializzazione, strutturate in scenografie appartenenti al “costume culturale globale”. Il consumatore, allora, pur bevendo la coca-cola all’interno di uno specifico contesto regionalistico, quale potrebbe essere un litorale siciliano, può inconsciamente avere una traslazione virtuale verso un’ipotetica spiaggia “mondana” di carattere internazionale, sentendosi, in quel momento, pienamente appartenente al villaggio globale, lo stesso ovviamente non avviene se il consumatore beve un bicchiere di *acqua e Zammù*, tipica bevanda locale.

E’ necessario riavere “occhi nuovi per la città” se vogliamo comprendere i fenomeni abitativi. Eppure la metropoli continua ad essere al centro degli interessi di una ricerca che si sforza “di verificare il contributo del progetto di architettura nei processi di trasformazione della città”.

Una città che è in primo luogo affascinante, ma problematica ed inquietante, con presenza di eventi differenti e talvolta distanti. Complesso insieme di bagliori di intensa luce solare, di luccichii, di agrumeti, di cupi profili di gruppi di palazzoni residenziali, di chiacchierici di case di vecchie borgate o di antichi insediamenti, di complessi di villette isolate nel verde degli oliveti. Una città che è anche luogo del traffico caotico, di un tessuto viario che diventa labirintico e spesso irrazionale, di aree vuote e prive di significato, di spazi di risulta, di tanti luoghi ove è negata ogni possibilità di una vita di relazione.

Di una città che, d’altro canto, sempre più convive

con il sistema “astratto” dei luoghi di relazione offerti dalle nuove potenzialità delle reti di comunicazione, con le loro rappresentazioni virtuali, con le immagini della televisione che, nel vissuto quotidiano, compenetra esperienze vicine ad esperienze lontane.

Una città che è espressione di una società che è in continuo cambiamento, che continuamente cambia il centro dei suoi interessi, che continuamente ridisegna il significato dei siti. Di una società titubante, indecisa, tra il recupero della memoria, della tradizione, del carattere dei luoghi e i cambiamenti del moderno, i nuovi sistemi di valori, nuovi modi di abitare. Una discrasia tra opposte posizioni che è anche dicotomia di comportamenti e di situazioni, tensioni tra eventi distanti.

Per rivedere questo stato di cose si può tentare la strada del logos, sull’identità dei luoghi, che può dirci qualcosa anche dal punto di vista della psiche dell’abitare, intervenire..., parlare anche dentro questo dibattito. Lo spostarsi, il camminare, il guardare in questo senso la città ci aiuta probabilmente a capire molto di più di quello che sono diventate e quello che diventeranno le eventuali maniere in cui ci si vuole appropriare di alcuni spazi di queste città, molto di più di quanto non ci aiuti a fare l’urbanistica che ha sostanzialmente fallito sotto questo aspetto. La natura di questi fenomeni dovrebbe essere congenita alla nozione di “onfalo” che è sinonimo di ombelico, cuore, centro, mezzo, interno. Centro, ma quale centro? Il centro delle nostre pulsioni logico-emotive o il centro come equilibrio delle pulsioni logico-emotive di una comunità; il centro geografico della terra che notoriamente ha una superficie sferica priva di un unico centro; il centro come incrocio di due assi, ma quali assi, quelli della navata e del transetto del mondo cattolico, quelli del cahàrbagh del mondo islamico, o quelli del cardo e decumano del mondo laico.

Il centro è molteplice e non è mai univoco e ce ne siamo accorti per la prima volta quando, scomparse le colonne d’Ercole l’oracolo di Delfi è morto.

Eppure i corsi e i ricorsi della storia sono contrassegnati da centri "unici" portatori di "uniche" verità ai quali ci siamo ostinatamente aggrappati come feti ignavi all'ombelico della madre. Ci creiamo un mondo di certezze, un liquido amniotico da cui dipendere ma che finisce sempre col diventare un alimento insufficiente per l'accrescimento delle nostre esperienze, ed allora il travaglio del parto, la rottura del cordone ombelicale, la morte del centro. Ma le madri sono ingombranti e ce le portiamo appresso per tutta la vita. La madre è la nostra cultura, il nostro regionalismo atavico, è la catena delle tradizioni, dei modi, del costume e delle dominazioni, è il filtro inconscio attraverso cui leggiamo le esperienze del mondo e attraverso cui le rielaboriamo e le riproponiamo al mondo.

La facilità di trasmissione delle conoscenze e l'immediatezza dello scambio delle informazioni, che sono due espressioni tipiche della contemporaneità, hanno prodotto attraverso internet, il satellitare e la mobilità, un'apparente omologazione delle culture per cui ogni luogo fisico e mentale perde il suo peculiare ruolo di "centro" per assumere quello di stazione di transito che riceve e trasmette ciò che ha acquisito. Ma l'acquisizione non è mai asettica, è filtrata dalla madre di appartenenza e in questo senso l'omologazione è apparente poiché si manifesta solo nel livellamento di alcuni ritmi di vita, ma non nei modi di interpretazione e assimilazione di una cultura da parte di un'altra cultura che, grazie alla sua specifica lettura della realtà, riacquista il suo ruolo di "centro". Così i due soggetti tradizionalmente diversi, pur allineandosi apparentemente all'andamento delle esperienze contemporanee è raro che acquistino lo stesso approccio logico-emotivo nell'interpretazione delle manifestazioni delle stesse.

Allora ogni luogo fisico e mentale può diventare un centro nella misura in cui reinterpreta ciò che assimila ma nessun luogo fisico e mentale è il centro per eccellenza.

Si dice che al di là di Delfi, oggi New York è "l'ombe-

lico del mondo" e questo è vero non perché la città è portatrice di un messaggio vitale qualitativamente migliore rispetto a quello trasmesso da altre realtà ma perché in uno spazio relativamente piccolo, se paragonato all'intera superficie geografica dell'hinterland newyorchese, convivono una molteplicità di etnie e culture, le quali, pur adeguandosi ai ritmi imposti dalla metropoli, cercano di mantenere salda la loro tradizione di appartenenza contribuendo ad un prolifico scambio del repertorio delle conoscenze. In questo senso New York è "l'ombelico del mondo" non perché essa è il "centro" di tutte le cose ma perché in essa convive la più grande varietà di tradizioni culturali notoriamente localizzate in più siti di un unico sistema urbano; non esiste infatti una cultura peculiare newyorchese ma una policultura che si manifesta nella specificità di ogni quartiere.

E' questo il significato che dobbiamo dare all'onfalo, ed è anche il riferimento di un'ottica cosmopolita per affermare il carattere policentrico della cultura contemporanea mantenendo però la consapevolezza che ogni lettura di appartenenza offre un taglio diverso nell'interpretazione dell'esperienza.

Interrogandoci su quali potrebbero essere le modalità e la qualità della modernizzazione della città, potremmo aprire delle questioni circa il senso della comprensione di alcune espressioni come: stanziamento e mobilità, appartenenza e dimensione geografica, e tutto ciò nell'ambito della nostra disciplina, rendendoci conto che il perno attorno a cui ruotano tali vocaboli è l'essere umano fornito di percezioni sensuali, intellettualmente cosciente della plurimodalità del vivere contemporaneo. Intendendo per plurimodalità del vivere contemporaneo la dimensione di appartenenza al luogo di stanziamento e la dimensione di appartenenza alla "casa geografica mondiale" con tutto il repertorio delle esperienze che ne derivano. Dimensione di appartenenza che si rivela non solo attraverso l'acquisizione delle conoscenze via etere, ma anche attraverso il vissuto dello spazio fisico di altri luoghi antropogeografici.

L'accelerazione della mobilità e la "velocizzazione" degli spostamenti consente una facilitazione della comprensione della cultura della modernità, che è contemporaneamente mantenimento degli input inviati dai luoghi di appartenenza e consapevolezza di una dimensione culturale e geografica che va oltre i siti del nostro stanziamento.

Ogni luogo è quindi una sorta di "zattera geografica" che, pur essendo attaccata al suolo delle abitudini locali, deve fornire la possibilità di navigare sul mondo, non solo attraverso internet ma anche fisicamente, attraverso l'incremento delle infrastrutture del movimento che consentono, a noi esseri umani - strutturati da esperienza pensante, ma anche da esperienze percettive e sensoriali legate indissolubilmente allo spazio tridimensionale, temporale e geografico - di introdurre la nostra presenza fisica nel vissuto reale dell'esperienza della contemporaneità.

L'incremento della mobilità va quindi perseguito non solo a livello urbano ma anche a livello geografico e può fornire un'occasione per sperimentare un'ipotesi di ricerca progettuale che può essere applicata a qualsiasi scala metropolitana. Bisogna perciò considerare la rifunzionalizzazione della città sinergicamente alla logica dell'accelerazione del movimento al fine di comprimere le distanze spazio-temporali e ampliare gli orizzonti della mente.

In conclusione, se abitare un ambiente significa appropriarsi dell'identità fisica delle cose che qualificano l'immagine iconografica di quell'ambiente, significa anche considerare le cose come presenze dotate di un valore che noi attribuiamo al di là della forma stessa e significa, oltre tutto, stabilire un rapporto intimo con lo spazio fisico che le raccoglie considerando lo spazio abitativo non un vuoto tra "quattro

pareti" ma una scultura cava modellata da un rapporto con il paesaggio, dal varco di accesso, dalle aperture verso la luce e dagli oggetti stessi che noi introduciamo per esprimere il nostro personale modo di abitarlo.

Cose e spazio rappresentano la proiezione del reale della nostra esistenza. Da questo punto di vista non si può pensare una sapienza del progettare senza una coscienza dell'abitare.

In questo senso l'attività progettuale si accompagnerà alla lettura del reale, perché dal reale, dalle sue valenze, dalle sue potenzialità e dai suoi difetti traggono origine le ragioni e le motivazioni del progetto.

"[...] La parola abitare evoca, tra le altre cose e forse anzitutto, l'idea di consuetudine, di "habitus" come disposizione costante a certi comportamenti, come familiarità non tematizzata ma continua con un certo mondo. La nostra abitazione per eccellenza è il mondo, almeno nel senso filosofico della parola improntato soprattutto da Heidegger: essere-nel-mondo, che è il tratto caratteristico dell'esistenza dell'uomo (a differenza dell'animale, che non ha mondo, ma solo un ambiente entro cui stare), è essere familiari con un insieme di significati di rimandi; anche il fatto che il mondo sia costituito anzitutto di cose prima che di significati non deve trarre in inganno: le cose non sono, nella nostra esperienza quotidiana, anzitutto oggetti neutri, sono strumenti, presenze dotate di un senso (servono a..., minacciano..., promettono..., rinviano...), perché altrimenti non le costateremmo nemmeno come semplici presenze [...]"

Così Gianni Vattimo traduce l'esperienza dell'abitare nel saggio "La biblioteca di Babele", edito nel catalogo della Triennale di Milano del 1994.

Laura Thermes

Una pluralità aleatoria

Il progetto urbano ha subito negli ultimi anni una serie di importanti trasformazioni che ne hanno sensibilmente cambiato i temi, gli strumenti, le finalità. Si tratta di profonde mutazioni teoriche e di variazioni procedurali determinanti che hanno prodotto un nuovo scenario per l'architettura e per la città.

Limitando questa riflessione all'Europa centrale, si sono succedute con frequenze sempre più ravvicinate alcune esperienze fondamentali che hanno riguardato città come Parigi, Berlino, Londra, Barcellona, Napoli, Roma, Milano. Per non parlare dell'Olanda, che sembra essere oggi il luogo nel quale è dato verificare le esperienze progettuali più avanzate, forse a causa del suo essere la più strutturata *città regione* del continente, una realtà urbana che coincide con lo stesso perimetro del paese.

Nella capitale francese si è sperimentato il ruolo universale di un'architettura mediatica modellata sui paradigmi dell'*immateriale*; a Berlino è stato realizzato un gigantesco piano di ricostruzione della città, intermedio tra la riproposizione del principio insediativo dell'isolato e il suo proscioglimento in scritte urbane più libere e articolate; a Londra l'indurimento della cimoso affacciata sul Tamigi rovescia la città sull'acqua in una catena di assemblaggi polimerici nei quali la residenza si somma al terziario in stratificazioni informali; la Barcellona olimpica si è data una struttura parallela a quella ereditata dal Plan Cerdà, una struttura costruita su interventi pun-

tiformi, apparentemente privi di una riconoscibile coesione morfologica; Napoli ha visto realizzarsi un imponente ridisegno della sua periferia, sostenuto dalle tracce degli antichi casali che costellavano il territorio, segni dell'antica trama agricola riassunti nella discontinuità della *città diffusa*; Roma ha avviato con il "Piano delle certezze" una strategia mediana che cerca di conciliare le esigenze di un rinnovamento radicale della città con la salvaguardia dei residui frammenti di una Campagna Romana ormai assediata dall'edilizia; a Milano la Bicocca gregottiana si presenta come una delle più vaste e complesse operazioni urbane aventi come oggetto un'area dismessa, oggi divenuta un polo funzionale e rappresentativo capace di riorganizzare una vasta zona metropolitana.

Ma c'è da ricordare anche Euralille, il grande intervento coordinato da Rem Koolhaas, centro ideale di una comunità transnazionale di circa trenta milioni di persone che vede gravitare attorno a sé la Francia settentrionale, il Belgio, la parte nordoccidentale della Germania, il sud dell'Inghilterra fino a Londra, l'Olanda. Quanto a questa la sua scelta per la densità del costruito e per una forte accelerazione linguistica ne fanno il teatro privilegiato nel quale il progetto urbano recita attualmente i suoi ruoli più impegnativi.

Una situazione di grande vitalità, unita ad una certa

incertezza, caratterizza il momento che il progetto urbano sta vivendo. Più che il numero consistente degli interventi - considerevole in ogni paese europeo tranne che in Italia - è la loro complessità tematica e operativa che costituisce materia di una riflessione urgente.

Emergono intanto ad una prima lettura alcune invarianti.

Il progetto urbano attuale è prima di tutto *a grande scala*. Come a Milano o a Lille la dimensione coinvolta dalla trasformazione è molto più ampia che nelle realizzazioni dell'immediato passato. Tutta la città è rimessa in discussione da operazioni che richiedono un dispiegamento talmente vasto di risorse da aver creato nuove competenze tecniche, da una ingegneria finanziaria che si configura oggi come una componente essenziale del progetto urbano a una scienza della gestione del cantiere chiamata ad amministrare con estrema esattezza mezzi fisici, fasi temporali, ruoli specifici. L'architetto sembra in qualche modo esautorato nel suo compito di coordinatore, mentre si richiede al progetto una forte attitudine sintetica, un'energia in grado di permeare tutti i livelli dell'operazione trasformativa. Segue poi la positività ambientale dell'intervento. Sotto la spinta dei movimenti ecologisti, che hanno saputo guadagnarsi un consenso generalizzato, qualsiasi operazione urbana non solo non può costituire più un pericolo - sono molte le gravi conseguenze di previsioni non accurate, che hanno complicato situazioni già a rischio - ma deve costituire un fattore di miglioramento delle condizioni di vita negli insediamenti urbani.

Un'altra invariante è la *spettacolarità*. Dal progetto urbano si esige infatti la proposta di immagini dotate di una immediata riconoscibilità, immagini clamorose che sappiano creare un indiscutibile e risonante consenso di massa. La vicenda del Museo Guggenheim costruito da Frank O. Gehry a Bilbao è da questo punto di vista esemplare.

La terza invariante è la *dissonanza*. Il progetto urba-

no non cerca più l'accordo con i contesti che si appresta a coinvolgere, ma al contrario intende con ogni mezzo opporre ad essi un elemento che ne perturbi irrimediabilmente la condizione precedente. Eretico e dirompente - tanto per usare termini cari a Bruno Zevi - il progetto urbano si pone come l'esito di un gesto libero fino alla protesta anarchica, un gesto che sovverte qualsiasi assetto stabile alla ricerca di un disordine ritenuto più vitale, di un disequilibrio considerato più adatto ad esprimere la condizione transitoria e metamorfica di questo scorcio terminale del secolo.

Un'ulteriore invariante, immediatamente collegata alla precedente, consiste nell'*aleatorietà*. La consequenzialità delle scelte, da compiere all'interno di un accentuato rigore logico e processuale - una consequenzialità che ha contraddistinto la modernità architettonica rappresentandone uno dei caratteri emergenti - viene abbandonata a favore di scritture architettoniche nelle quali il caotico e l'arbitrario, il relativo e il casuale prendono il posto dell'ordinato e del necessario, dell'oggettivo e del preordinato.

L'ultima variante è la *matrice infrastrutturale* dell'intervento. Quasi in un tentativo di emulare la natura l'infrastruttura si fa geografia artificiale, si fa paesaggio di manufatti dall'apparenza terrestre che stabilisce un nuovo piano di riferimento, un orizzonte totalmente ricostruito che nella sua novità sottrae alle operazioni successive qualsiasi autonomia temporale, soverchiata dalla immobilità espressiva di svincoli, ponti, cavalcavia, terrapieni, parcheggi.

Tali invarianti sono accompagnate da altri significativi caratteri, emersi con sempre maggiore evidenza in tutte le recenti esperienze urbane. Il primo è il *rilancio dell'innovazione*. Ogni progetto si presenta infatti come un sistema di previsioni orientate nettamente alla produzione di un plusvalore inventivo, sia tecnologico sia iconico, che si intende mettere subito a disposizione dei destinatari dell'intervento. Si crea così una sorta di mitologia del futuro, sulla qua-

le il consenso mediatico, già perseguito attraverso la spettacolarità dell'immagine, si colora di risonanze emotivamente più profonde e durature.

Il secondo carattere può essere riconosciuto nell'accettazione del *trauma urbano* visto in positivo come un elemento propulsivo della vita della comunità interessata alla trasformazione. Qualsiasi grande trasformazione della città è causa infatti di una vera e propria catastrofe, anche se temporanea e reversibile.

Tale evento, che può portare alla sospensione o al collasso di attività e di ritualità d'uso consolidate, non è più vissuto come un temuto periodo di sospensione della vita urbana nelle zone della città coinvolte dal progetto: al contrario l'evento traumatico è visto come un fenomeno di per se stesso rivitalizzante, che non aspetta il suo esito per rigenerare il tono della parte della città che è teatro della modificazione prevista e realizzata.

Il terzo carattere è l'*eclisse della tradizione*. Il progetto urbano non cerca più un accordo con le tracce storiche, con la materia tipologica e monumentale della città, ma sembra ricavare una rilevante percentuale della sua validità a partire da una premeditata amnesia nei confronti dell'esistente. Ne consegue un sensibile *isolamento* dell'intervento, che si risolve alla fine in una accentuazione dei suoi aspetti architettonici. Nel progetto urbano l'architettura rivendica infatti con la sua presenza lo spazio una volta occupato da quel tessuto implicito di relazioni spaziali e di sottese tonalità espressive, che si interponeva tra il livello del piano e quello del linguaggio. Quest'ultimo oggi è lasciato solo nel suo fronteggiare, con le sue esclusive possibilità di generare icate presenze formali, l'intera città.

Il quadro appena descritto, dominato dalla circostanza dell'*emergenza* come condizione senza la quale qualsiasi trasformazione della città non può darsi, ha bisogno di alcune ulteriori brevi notazioni al margine.

Da quanto detto finora, nel complesso delle sue manifestazioni il progetto urbano sembra assumersi oggi il compito di decostruire la città, più che costruirla. I nessi urbani sono rescissi, i valori contestuali ribaltati o negati, il concerto delle architetture storiche, accordate nel tempo in una intensità comune, viene contraddetto da inserzioni violente ed estranee.

Gli edifici previsti dal progetto urbano tendono all'installazione, ad un effimero provocatorio e destabilizzante. Al contempo gli edifici si allontanano dai temi convenzionalmente associati al costruire per farsi strumenti di comunicazione, veicoli di slogan acuminati e risonanti da consumare in sequenze accelerate e ravvicinate. La congruenza tettonica è ripetutamente smentita. La tecnica si assume il compito di sostenere qualsiasi costruzione, al di là di quella coerenza tra architettura e costruzione che Mario Perini individua come discriminante tra *organico* e *disorganico* nell'arte edilizia.

Contraddittoriamente, però, attraverso tale decostruzione si fa strada una ricostruzione diversa e divergente dell'esistente, che acquista un nuovo assetto, se pure dinamico e mobile, che fa affidamento sulla capacità di allineare mnemonicamente, in una serie di istantanei *flash back*, visioni parziali, scritture appena intercettate, dettagli messi in primo piano. Regola questo nuovo assetto ciò che Franco Purini ha definito lo *sguardo ravvicinato*, ossia una modalità di osservazione del mondo fisico che esclude l'intorno isolando le parti in una fissità analitica che ricorda l'*atto di vedere* di Wem Wenders o l'occhio ossessionato di David Lynch.

A questo panorama delle trasformazioni recentemente subite dal progetto urbano occorre avvicinare, per una maggiore comprensione dei fenomeni elencati, una veloce rassegna di alcune categorie generali da qualche tempo alla base delle prospettive che ad esso si stanno aprendo. Si tratta prima di tutto della condizione della *globalizzazione*, vale a

dire quella situazione che mette in tensione dialettica due opposte concezioni dell'idea di valore, la prima che si riferisce ad un contenuto generico, che tende ad una comprensione universale basata su una media sovraculturale di temi e di linguaggi, una sorta di media statistica; la seconda che mette al proprio centro le qualità identitarie di un discorso e del luogo che l'ha visto manifestarsi.

Sarebbe sbagliato pensare che il significato globale non sia un vero significato. In realtà esso si costruisce attraverso una forma di sincretismo che si esprime nel montaggio di brani astratti dal loro contesto nativo, dando vita ad una comunicazione estesa che se è tutta risolta sul piano della superficie, non per questo non è efficace. Al contrario il significato locale ha bisogno di una conoscenza preventiva delle chiavi adatte a schiudere un contenuto nascosto. La discriminante è il concetto di origine. Il significato globale non è legato ad alcun momento originario, quello locale è sostanzialmente declinazione di un apparire dipendente da un luogo. Entra in gioco allora l'unicità, categoria dalla quale la comunicazione globalizzata prescinde totalmente.

La seconda categoria che partecipa di questo nuovo scenario potrebbe essere definita come la *totalità artistica*. L'arte è oggi la nuova metafisica, secondo Franco Rella, o ciò che ha sostituito la fede, come sostiene il musicista e performer americano David Byrne. Dalla società *estetica* si è passati ad una società *artistica* integralmente pervasa da una ricerca della bellezza come finalità assoluta, società nella quale non c'è alternativa che moltiplicare l'ansiosa rincorsa all'inedito, al sorprendente, al bizzarro. Le funambolie spaziali dell'ultimo Peter Eisenman, le distorsioni di Coop Himmelblau, le configurazioni porose e fluide di Frank O. Gehry, ma anche le nervose articolazioni volumetriche di Vittorio Gregotti, nelle quali l'ortodossia modernista si attualizza in una consapevole volontà di anonimato, spostano più avanti la soglia di riconoscibilità dell'architettura, obbligando i suoi destinatari a riformularne il senso in

un giuoco interattivo costantemente rilanciato. L'effetto è quello di una incessante competizione tra gli architetti e il loro pubblico, la cui posta è il potere di nominare la natura, gli elementi e le finalità stesse dell'architettura.

Tale ricerca ha come effetto una certa deresponsabilizzazione dell'architetto, al quale la tradizione modernista aveva consegnato il dovere di un impegno assoluto di matrice sostanzialmente politica, come insegna la lettura che Leonardo Benevolo ha fatto dell'architettura moderna.

Sollevato sul piano delle strategie dagli obblighi più direttamente politici, all'architetto viene riconsegnata l'unica responsabilità che gli compete veramente, quella della forma. Per contro la prevalenza dell'economia e la pressione dei media insidiano la sua vocazione autografica, spinta verso lo stereotipo, la ripetizione di moduli espressivi collaudati e condivisi. La terza e più importante categoria tra quelle che oggi segnano come traguardi ideali il terreno del progetto urbano è quella della *deteritorializzazione*. Al di là dell'assunzione come elementi fondanti una nuova economia dello spazio i *non luoghi*, nozione troppo carica della valenza antropologica tipica dell'autore che l'ha coniata, il francese Marc Augè, occorre riconoscere che si assiste oggi a una autentica e irreversibile desertificazione del mondo, drammaticamente espropriato della sua struttura discorsiva, fondata sulle differenze. Abrasa ogni specificità narrativa emerge una estensione priva di misura, una espansione illimitata fatta di entità insediative del tutto invisibili, paradossalmente rese in qualche modo presenti solo dal loro uso, che introduce ad un neofunzionalismo imperfetto, fondamentalmente topologico, ovvero basato su relazioni di contiguità e di interrelazione. Emerge una mappa ideale dell'ambiente urbano attraversata da nodi e da interconnessioni, riduzione meccanicista di una precedente complessità territoriale, definitivamente cancellata. In extremis la profezia moderna della *tabula rasa*, che Le Corbusier nel Plan Voisin aveva restituito in

forme poeticamente elevate, si è del tutto compiuta. Oggi la città è una città della vastità che non pretende specificazioni né scansioni. E' una vastità incomensurabile che però, proprio per questo, rischia di rivelarsi irrilevante e deludente. La deterritorializzazione comporta una sospensione dello spazio e del tempo, congelati in cronotopie arretrate, appiattite sul presente. L'atopia che sovrintende ai paesaggi metropolitani favorisce l'utopia di un grado zero del linguaggio, uno spogliarsi di qualsiasi senso che per assurdo restituisce al linguaggio un suo primato. Cancellate le differenze indotte dai luoghi solo la singola vista mantiene una residua realtà, una presenza che si dà, anche in assenza dell'osservatore, sottoforma di singole inquadrature autonome, stanze urbane diluite in un intreccio sempre più differito e decentrato.

Il progetto urbano è un'arte della distanza. Ad esso è richiesto non più di conferire un ordine all'abitare, né in fondo gli viene domandato di decostruirlo, operazione verso la quale, come si è già detto, si è comunque orientato da tempo. Ciò che ci si aspetta dal progetto urbano è di rendersi necessario a se stesso nel suo valore residuale, quello di rappresentare un comportamento attraverso una collocazione relativistica, nella distanza, di oggetti fortemente ipotetici. In altre parole il progetto urbano si presenta oggi come la raffigurazione tridimensionale della nuova ritualità legata a quel procedere erratico che è tipico dei deserti metropolitani indagati con lucida partecipazione da Massimo Ilardi. Un procedere nomadistico e meticcio che vive di contaminazioni, una pratica dell'*attraversamento* nella quale solo ciò che è mutevole e incerto fa scattare per confronto e per opposizione l'esigenza dell'identità.

Il progetto urbano perde in questo andamento irrequieto e antipolare la sua unitarietà, facendosi contraddittorio e plurale. In qualche modo esso è se stesso ma anche la propria alternativa o la propria variante. Oscillante e cangiante si fa versatile, flessi-

bile, disponibile a più interpretazioni operative. Considerando l'esistente come un *hardware* il progetto urbano si presenta come il dispositivo che ne regola l'uso, che ne dosa nel tempo i significati al modo di un sofisticato *software* la cui logica è però occultata nella stessa complessità delle sue procedure.

Sono tre le modalità nelle quali la situazione fin qui esposta si specifica nei termini delle scelte di progetto. La prima deriva da quella *deterritorializzazione* introdotta precedentemente in questo testo e si risolve ovviamente in una *delocalizzazione* che investe il senso stesso del radicamento di un edificio. I manufatti perdono il loro fondarsi esclusivo nel suolo e fanno vibrare, per così dire, la loro posizione nel contesto. Ne deriva un senso di estrema provvisorietà, che toglie legittimità al linguaggio architettonico, il quale si fa per questo accidentale e interscambiabile. Nello stesso tempo la sostanza tettonica della costruzione cede gran parte della sua realtà ponendosi come resto, come detrito di un edificare non più sincronizzato con il momento che la città sta vivendo. Il manufatto si veste allora, invertendo ma anche confermando la lezione di Gottfried Semper, di scritte, di luci, di schermi colorati e di segnali che attraverso l'informazione lo datano iscrivendolo in una contemporaneità sentita come difficile, problematica, interrotta. In tal modo l'edificio si trasforma di nuovo in un testo, risalendo quella vicenda che all'inizio della stampa lo aveva destituito, secondo Victor Hugo, delle sue vocazioni narrative. Un testo critico, che tenta di riaffermare la propria necessità non più sul senso di appartenenza, ma su una calcolata estraneità. Estraneità, differenze, discontinuità si costituiscono come motivi di una attualità stringente e imminente.

Lungi dall'essere un elemento negativo la delocalizzazione, che corrisponde di fatto con la vitale *non qualità* della città senza luoghi di Massimo Ilardi, una componente particolarmente evidente nei nuovi protagonisti dei paesaggi metropolitani come i cen-

tri commerciali, le stazioni, gli spazi per le fiere e i congressi, può al contrario fornire essenziali motivi alla composizione architettonica e urbana.

Tuttavia la delocalizzazione è una pratica ambigua. Nel momento in cui nega ai *luoghi*, ma anche ai *non luoghi* una vera presenza, una capacità di strutturare il mondo fisico essa favorisce la nascita di nuove centralità aleatorie e mobili, aree di influenza nodale intransitive e transitorie che affidano il loro valore ad una intensità artificiale, un'intensità di sintesi immediatamente degradabile, percepita come un effetto marginale.

La seconda modalità è l'*ibridazione*. Sistemi insediativi e manufatti entrano in quella dimensione transtipologica che chi scrive ha avuto modo di approfondire in un testo qualche anno addietro. Gli statuti tipologici vengono mescolati in combinazioni inedite che rompono con il carattere programmatico e preventivo delle configurazioni edilizie canoniche. Si afferma nella *collage city* contemporanea - si citano qui Colin Rowe e Fred Koetter - un collage di elementi, di parti e di sistemi tipologici unitari, ricomposti secondo logiche deboli, che lasciano comunque ampi spazi all'enfasi con la quale certi segni sono trattati. La strada coperta, lo shopping mall, la strada mercato, il grande interno delle attrezzature pubbliche (spazi espositivi, edifici postali, centri congressi, luoghi del transito etc.) si presentano come montaggi quasi cinematografici di sequenze autonome, messe in successione secondo progressioni inconsuete, sovrapposte, dinamiche, nelle quali trova posto sia la suggestione antica delle fughe piranesiane, sia la premonizione di ambienti che alludono a fantascientifici scenari interplanetari. A Euralille, ad esempio, la narrazione spaziale allinea brani diversi in una trama rapsodica e accelerata; nella Bicocca gregottiana i manufatti si posizionano su più ordini scalari contemporaneamente, con il risultato di una compresenza allarmata di registri dimensionali; a Napoli i vari e diversi interventi periferici de-

clinano nei complessi abitativi un linguaggio definitivamente postresidenziale che incorpora vibrazioni monumentali e risonanze contestuali in composizioni dalle quali ogni venatura ideologica, obbligatoria per decenni quando si è trattato dell'abitazione, è ormai scomparsa.

La terza modalità è quella del *frammento*. Il progetto urbano della delocalizzazione e dell'ibridazione si realizza tramite un convergere compositivo, spesso discorde e concitato, di parti sopravvissute a un irreversibile definitivo smembramento. Il frammento non assume in questo contesto il valore estetizzante di prezioso reperto, di reliquia di un percorso conoscitivo ormai esausto, né si pone come esito della rinuncia, apparentemente coraggiosa, di confrontarsi con una totalità ritenuta al di fuori della propria portata: esso viene considerato come l'effetto di un incidente analitico, di una rottura dell'unità che è necessaria per poter pensare ancora l'unità stessa, se non come possibilità concreta almeno come progetto futuro.

Ambiguo nella sua esasperata eloquenza il frammento oppone la sua carica testimoniale all'intera città, di cui ha l'ambizione di considerarsi un'alternativa logicamente perentoria, strategicamente prorogabile, poeticamente inevitabile.

Il paesaggio teorico ed operativo oggetto di queste note è in rapida evoluzione. Esso riflette per molti versi la perdita da parte dell'architettura di compiti primari. La riscoperta dello spazio pubblico, la rivalutazione di temi celebrativi, anche se non riferiti più agli orizzonti dell'accademia ma ai distretti immaginifici dell'atopia, l'attitudine per una ornamentazione urbana fatta di effetti speciali e di iperboli tecnologiche, una pratica sostanzialmente decorativa quasi sempre polarizzata verso l'esteriorità, anche se premiata da un successo mediatico, descrivono una situazione nuova e per certi versi preoccupante, che vede l'architettura divenire in qualche modo super-

flua. Si tratta di una situazione per più di un verso inaspettata, che si apre dopo che l'architettura moderna ha esaurito il suo ruolo, portando a compimento gli obiettivi che si era scelti all'inizio del secolo. Tale situazione non emargina gli architetti, né rende il loro lavoro più semplice, sebbene siano molti tra di essi coloro i quali interpretano la superfluità, in una equazione troppo sbrigativa, come una categoria che accomuna la loro attività a quella degli artisti, dal momento che l'arte è il superfluo per eccellenza. In realtà il problema della costruzione di un significato urbano che sappia tradursi in un'architettura

degnata di attenzione, anche se non più votata alla lunga durata e obbligata a un confronto detotalizzante con il più esteso relativismo, si presenta ancora più complesso di prima, dal momento che le variabili sono aumentate in modo esponenziale. In altre parole il progetto deve oggi progettare prima di tutto se stesso, dandosi una *geometria variabile* che renda ipotetici i suoi stessi strumenti, la sua meta e forse il suo stesso nome. Rappresentandosi come un'anamorfose esso sembra cercare nella propria imprevedibile mutazione una via di fuga dalla sua molteplice, discorde attualità.

Massimo Bilò

Il lungo sonno del progetto

L'intento che mi prefiggo è quello di svolgere una riflessione sullo stato del progetto in Italia e sui suoi deludenti esiti, in ragione dei quali viene imputata agli architetti l'inaccettabile qualità delle città e dei singoli oggetti che le costituiscono.

Un dato di fatto mi sembra inoppugnabile: nel nostro Paese alberga da tempo una torpida e diffusa indifferenza verso il progetto o, meglio, verso tutto ciò che direttamente o indirettamente si iscrive nell'area della pre-visione, dalla programmazione economica al progetto più marginale.

Viene il dubbio che l'Italia sia colpita da una crisi collettiva di sfiducia in sé stessa, che soffra per un resuscitato pessimismo di fine millennio nei confronti del futuro.

Nella nostra disciplina questo pessimismo potrebbe giustificare la fuga verso il passato, verso una conservazione del passato ossessiva e - soprattutto - onnicomprensiva.

L'onnicomprendività della conservazione, infatti, si costituisce come vera e propria terapia antagonista alla sfiducia e al pessimismo perché è molto rassicurante, nel senso che ci esime, ad un tempo, da ogni responsabilità di giudizio sul passato e da ogni dovere verso la contemporaneità. Ma considero la terapia più dannosa della malattia perché deprime una condizione fondamentale del progresso, la progettualità, e riduce il progetto a mero costruito di tecnicismi, praticismi e formalità procedurali.

In altre parole, il progetto, una volta costretto nella sfera della conservazione intransigente, rischia di diventare lo strumento di una piatta azione manutentiva. Ritengo che in Italia lo sia già diventato.

Sono queste le tesi di fondo di questo testo.

Come ho detto, il disinteresse per la progettualità colpisce tutti i settori e tutti i livelli; ma il mio intento è ben lontano dal proporvi una analisi a tutto campo, che sarebbe necessariamente di natura politica; il mio intento si limita al nostro settore (e già questo mi sembra arduo e presuntuoso).

Tornando alla cattiva qualità delle città e dell'architettura, della quale vengono imputati gli architetti, è il caso di meditare sulle effettive responsabilità.

Mi consta, a questo proposito, che uno studio di fonte autorevole valuti nel 4% del totale la quota di costruito attribuibile agli architetti dal dopoguerra ad oggi; cifra sorprendente ma nient'affatto incredibile, se esaminiamo i fatturati. Chi, dunque, ha realizzato la restante percentuale e, soprattutto, chi ha assegnato i relativi incarichi e come?

Ecco allora che il giudizio di responsabilità deve coinvolgere altri soggetti, come gli amministratori e i politici: in altre parole, i ceti dirigenti del Paese.

Questa diluizione delle responsabilità, tuttavia, non deve bastarci; per porre rimedi efficaci, dobbiamo chiederci "in che senso e in che misura" quei soggetti siano responsabili dell'insoddisfacente qualità

che connota l'architettura e la città contemporanee. Ritengo che la risposta al quesito stia in generale nel basso livello culturale di quei ceti (ai quali, peraltro, noi apparteniamo, seppure in posizione molto marginale); ritengo inoltre che la risposta possa scaturire dall'esame di alcune circostanze storiche che hanno costituito e costituiscono tuttora altrettante cause di ristagno culturale. Ne ricordo sinteticamente alcune che ho argomentato diffusamente in altre occasioni.

Innanzitutto l'indigenza conseguente alla seconda guerra mondiale, aggravata dall'arretratezza sociale del Paese. A questo aggiungerei gli esiti del pensiero antifascista che ha volutamente demolito il significato rappresentativo e simbolico dell'architettura, usata nel ventennio come strumento di propaganda politica e celebrazione del regime.

Altra causa è costituita da quell'evento diffuso che ricordiamo come "le mani sulla città" e che ha originato la tardiva stagione di Tangentopoli. Anche il fallimento delle strategie pianificatorie che hanno caratterizzato il piano funzionalista ha avuto i suoi effetti negativi.

Ma la causa che ritengo più determinante è lo storicismo, che ha dato nuovi alibi ad un'antica incapacità d'intendere e gestire la modernizzazione. Si è proceduto guardando all'indietro, evitando le responsabilità del presente ed ignorando il suo diritto di esprimersi; si è proceduto spacciando per merito il rifiuto di prevedere, programmare, progettare; tutte azioni, queste, invise ai ceti dirigenti in quanto limitative dell'arbitrio estemporaneo, della "flessibilità decisionale", dell'opportunismo con i quali essi hanno gestito al meglio i loro affari. "Antico è bello" e, aggiungerei, comodo.

Sullo storicismo si è poi innestato l'ambientalismo. Ma non un ambientalismo inteso come moderno vangelo interpretativo della realtà - quindi problematico, attento alle esigenze reali, basato su valutazioni oggettive, bensì come patrimonio di partiti minoritari che ne hanno fatto strumento di contrattazione fon-

data su un intransigente ideologismo moralistico, strumento di lotta politica basata sul veto ricattatorio. La coazione di queste cause ha prodotto rilevanti effetti: la perdita del ruolo simbolico e comunicativo dell'architettura, la propensione per il minimalismo, la fuga dal nuovo verso il passato, la preferenza per il risparmio economico anziché per la qualità; ha prodotto una patologica crescita della quota di recupero a danno della nuova edificazione o della riedificazione e, infine, la progressiva dequalificazione dei professionisti militanti.

Essi non fanno più ricerca applicata, né tecnica né figurativa; le loro competenze si appannano come accade alle imprese che, costrette ad operare in un mercato arretrato, perdono competitività su quello internazionale.

Tratteggiate sinteticamente alcune cause al contorno che deprimono il progetto, mi soffermo ad esaminarne altre più interne alla disciplina.

Ritengo che una causa sia rappresentata dall'avvento dell'università di massa e dalla sua conseguente liceizzazione. L'area disciplinare che più ha risentito del fenomeno è quella tecnologica che ha sempre costituito il legame più forte con la pratica costruttiva.

E' probabile che la disaffezione per la tecnologia vada imputata alla modesta quota di costruito prodotta dagli architetti; fatto sta che anche nella pratica quotidiana l'interesse sembra più spostato verso gli altri aspetti, quello funzionale e, soprattutto, quello figurativo. Ciò contribuisce a determinare l'eccessiva proliferazione di architettura disegnata.

Si veda, al proposito, la deprecabile consuetudine delle amministrazioni italiane di bandire concorsi di progettazione ineffettuali sul piano della realizzazione che esasperano il confinamento dell'architettura nell'astrattezza del disegno. Ne sono riprova gli elaborati di quei concorsi, sempre più interessati alla gradevolezza della costruzione grafica che non alla chiara esposizione dell'idea progettuale.

Come seconda causa segnalo l'uso distorto che viene fatto del progetto quando viene caricato di aspettative e compiti economici, politici, morali che sono estranei alla sua natura di atto tecnico.

Mi riferisco al Piano e all'idea che per il suo tramite fosse possibile contrastare la rendita speculativa, perequare i profitti, costruire una città funzionale e giusta.

Ma mi riferisco anche a quella telenovela che viene chiamata Legge Merloni.

E' nota la centralità che quest'ultima attribuisce al progetto postulando che un esecutivo minuziosamente definito in ogni particolare costituisca una garanzia di comportamenti corretti ed onesti, di risparmi, di rapidità.

L'esperienza dimostra che si tratta di illusioni.

Innanzitutto il progetto esecutivo, per quanto affinato, non sarà mai conclusivo; ecco, infatti, apparire all'orizzonte il progetto costruttivo che ne rimette in discussione molti dati.

In secondo luogo la maggiore completezza del progetto non ha trovato riscontro in un adeguato aumento dei compensi professionali, sui quali - viceversa - si lesina. Questo è causa di inconvenienti come la banalizzazione del processo elaborativo che tende a prediligere la massima semplificazione delle scelte e la ripetitività delle soluzioni.

Infine, avendo la legge definito responsabilità e penali gravose, l'antica collaborazione tra i soggetti del processo si è interrotta lasciando posto ad un'endemica conflittualità che deprime la qualità sostanziale del progetto a favore della completezza formale. Ritengo inoltre che cause non secondarie di depressione del progetto siano lo stato di crisi delle istituzioni e la perdita di ruolo della committenza.

La crisi è ben rappresentata dal numero dei passaggi approvativi che gravano sul progetto; la perdita di ruolo riguarda sia il committente privato che quello pubblico: il privato per l'incertezza del quadro normativo e dei diritti soggettivi, il pubblico per le difficoltà finanziarie ed i conflitti di competenza tra le

strutture amministrative che gestiscono aspetti settoriali, rispetto ai quali si pongono come arroganti organi di tutela.

Anche le forme di acquisizione del consenso più usate dalle istituzioni, come la concertazione, la contrattazione, il garantismo, sono elementi di ostacolo al progetto perché la loro identità compromissoria determina uno stato di fluidità decisionale che contrasta con la natura strutturale del progetto.

Ma (qui giungo al centro della mia riflessione) c'è una causa di depressione del progetto che io considero la più grave ed insidiosa perché ha assunto un radicamento che non sarà facile estirpare. Mi riferisco a quella cultura del recupero che si è diffusa in Italia negli anni '60. Si tratta di una causa sulla quale mi voglio dilungare, non senza aver premesso alcune considerazioni sulla natura stessa del progetto.

Apro dunque una parentesi per un argomento inesauribile di studio: il rapporto tra analisi e progetto. Credo che si possano distinguere diverse e successive stagioni corrispondenti ad altrettante modalità di quel rapporto.

Per molti anni ha prevalso l'idea che l'analisi dovesse precedere il progetto e riguardare il maggior numero possibile di settori, direttamente o indirettamente collegati a quel progetto; si veda in particolare quant'è accaduto in area urbanistica durante il periodo di maggior fortuna del Piano funzionalista. In qualcuno dei settori l'analisi veniva estesa al passato; ma essendo comunque riferita all'attualità, restituiva sempre la fotografia di una situazione finale e quindi si caratterizzava per la sua staticità. L'inserimento dell'approccio diacronico, basato sull'interesse per la variazione storica del dato, ha temperato la staticità ed ha preparato il transito verso il concetto di "situazione attuale/tendenziale". Essa rappresenta la proiezione lineare nel futuro dell'evoluzione dal passato al presente e fonda sull'ipotesi che, permanendo nel tempo quell'evoluzione linea-

re, la configurazione del dato in un certo futuro possa essere prevista.

Hanno fatto riferimento a questa teoria alcune scuole tipologiche d'ispirazione storico-deterministica le quali hanno ritenuto di poter repertoriare processi di modificazione tipologica basandosi sia su manufatti rilevati sul campo che su soluzioni congetturali, indifferentemente. Si vedano gli studi di Gianfranco Caniggia e, soprattutto, dei suoi epigoni.

Il terzo stadio di elaborazione del rapporto analisi/progetto è stato quello basato sul cosiddetto "processo iterativo" che provo a descrivere.

Si effettua una prima analisi sommaria dei dati che caratterizzano lo stato di fatto e sulla sua base si formula un'ipotesi progettuale di massima, schematica. L'ipotesi indirizza ulteriori approfondimenti dell'analisi con i quali viene confrontata per essere ulteriormente modificata; si apre così un ciclo di successive verifiche ed ipotesi, sino a raggiungere una soluzione progettuale che appare congruente con i dati dell'analisi ed è in sé stessa coerente e soddisfacente.

La procedura appena descritta può sembrare molto vicina a ciò che viene chiamato "sintesi progettuale"; viceversa il tasso di meccanicità e il metodo additivo e progressivo che la caratterizzano sono incompatibili con la natura stessa di una sintesi. Il risultato di questo approccio progettuale mostra molto spesso uno sbilanciamento verso una sola delle componenti dell'architettura, in prevalenza verso quella funzionale.

Tutte le procedure descritte mostrano un connotato comune: i dati vengono esaminati separatamente o per famiglie omogenee e, nel caso migliore, messi a confronto in modo che si correlino e correggano tra loro. Ma si pongono e vengono assunti come variabili indipendenti, autonome, oggettive; il processo critico che si accompagna a questa analisi, insomma, non giunge a mettere in discussione lo statuto esistenziale dei dati.

Viceversa, la peculiarità dell'ultima procedura pro-

gettuale che mi appresto a descrivere è quella di assumere i dati dell'analisi ed assoggettarli ad un processo di "digestione" in un ambiente saturo di memorie, immagini, intuizioni, concetti, intenzioni. A valle di quel processo l'esito che ne deriva, cioè il progetto stesso, si presenta non più come derivazione dei dati, ma come loro ordinatore secondo nuove famiglie e nuovi rapporti parentali tra esse.

In altre parole, i dati dell'analisi si sono dissolti e sublimati nel progetto e da esso sono precipitati, cristallizzandosi in nuove forme. In questo senso il progetto è sintesi ed atto di progresso perché "riconfigura" la rappresentazione della realtà stessa dalla quale è partito e sulla quale è intervenuto e di quella realtà diventa parte integrante a tutti gli effetti.

Per farmi capire, invito a riflettere su questi aspetti pensando nel contempo a qualche grande progetto della modernità che ha segnato un crinale; ad esempio, al progetto dell'ospedale di Le Corbusier per Venezia o a quello di Quaroni per le Barene di S. Giuliano.

Sulla base di queste premesse, provo a ripercorrere schematicamente alcuni passaggi salienti della nostra storia urbana.

Quando alla fine degli anni '60 si prese atto delle gravi carenze abitative dovute all'inurbamento, si era già consapevoli della necessità di una doppia tutela: quella del suolo agricolo extraurbano, in quanto bene irriproducibile e quella delle aree urbane centrali, in quanto dotate di valori storico-estetici irrinunciabili.

Sembrò dunque una buona soluzione attenuare l'espansione urbana periferica favorendo il recupero dei manufatti esistenti e sembrò una scelta culturale corretta estendere il recupero a tutto il patrimonio edilizio, più o meno storico.

Nel frattempo gli studi urbani, liberati dal peso delle precedenti sudditanze sociologiche, demografiche, geografiche, economicistiche avevano ritrovato una loro specificità nelle ricerche sul rapporto tra la mor-

fologia urbana e la tipologia edilizia, variamente connotate a seconda delle scuole di pensiero.

In parallelo, purtroppo, si veniva consolidando in Italia un pensiero archeologico autoritario ed intransigente, capace di influenzare, a causa della contiguità istituzionale, le politiche di tutela dei beni architettonici ed ambientali.

L'insieme di questi eventi ha conferito i caratteri al recupero. L'analisi tipologica è stata assunta come strumento basilare per la costruzione del progetto e, naturalmente, ha trasferito nel processo progettuale tutti gli equivoci insiti nella nozione prevalente di Tipo, primo tra tutti una sua ingenua ma fatale coincidenza con la nozione di Forma.

Se l'oggetto del recupero viene considerato come un "testo" da esaminare e modificare, diventa legittima la convinzione (tanto erronea quanto diffusa e più che mai viva) che da un'analisi approfondita del "testo" possa scaturire un progetto di trasformazione controllata ed ammissibile, compatibile con i suoi caratteri costitutivi, dotato quindi di giustezza e necessità. Il presupposto culturale sottostante è, quindi, il seguente: il "testo" contiene in sé la sua ragione ed il suo destino trasformativo; esso è una regola oggettiva. Come io stesso ebbi a scrivere in quei tempi, "la regola è nel testo".

C'è ancora chi ritiene che questa asserzione sia del tutto fondata e che, pertanto, il progetto debba o possa scaturire con una notevole dose di automatismo rendendo compatibili le esigenze espresse con i caratteri dedotti dal testo. Un'applicazione evolutiva in questo senso, alla scala della grande parte urbana, è costituita dal recente "Piano per la città storica" presentato in bozza dal Comune di Roma.

La strategia tipologica che ho sunteggiato si avvale di strumenti molto sofisticati: manuali di progettazione, abachi classificatori, elenchi di materiali e magisteri locali, repertori di soluzioni conformi, ecc. Per il loro tramite il progetto è guidato minuziosamente, anche se in forma indiretta; sembra che la qualità diffusa ne risulti garantita.

Vanno tuttavia posti alcuni quesiti. Come potrà il progetto esprimere le sue attitudini trasformative partecipando così ad una autentica, permanente e indifferibile ricostruzione critica del territorio? Quando potrà scomporre i dati dell'analisi per ricomporli costruendo una nuova configurazione della realtà della quale esso stesso divenga parte organica?

Tornano utili le considerazioni espresse in precedenza sulla natura del progetto e ritengo che non possa sfuggire a nessuno quanto il progetto sia negativamente influenzato, paralizzato, depresso dalla strategia del recupero, specie da quella malamente interpretata per eccesso di rigore conservativo.

Non può egualmente sfuggire che la strategia del recupero è compatibile, al massimo, con un primitivo stadio di evoluzione del rapporto analisi-progetto, quello che fa riferimento al processo iterativo nel quale, come ho detto poc'anzi, la soluzione progettuale è ritenuta idonea e soddisfacente non appena appare congrua rispetto ai dati dell'analisi e alla conservazione dello stato di fatto o di una sua proiezione lineare.

Per questo penso che dobbiamo impegnarci per sottrarre il Paese alle rozzezze ingenuie della conservazione intransigente e dell'ambientalismo modaiole, restituendo valore e spazi al progetto.

Marco d'Eramo

Il Novecento si è fermato al semaforo

... per andare al bancomat

Pensate alla città non come a un luogo, non come a un'entità, ma come a un meccanismo complesso. Pensate che la città è un *unico prodotto tecnologico*. Quando vedete un'astronave, capite subito che è un tutt'uno tecnologico, per quanto composto da milioni di meccanismi diversi. Perché invece, di solito, pensando a una città, non abbiamo la stessa immediata percezione?

In una lavatrice ci sono cavi elettrici, parti metalliche, ammortizzatori, relè. Più un prodotto tecnologico è complesso, più incorpora tecnologie diverse dentro di sé. Per esempio, l'automobile - che pure è un prodotto tecnologico semplice (più rudimentale di una moderna barca a vela) - ha bisogno di un'infinità di tecnologie diverse: una tecnologia della gomma, una dell'acciaio, una tecnologia elettrica, lavorazione dei vetri e delle materie plastiche, teoria dell'elasticità (ammortizzatori), massimizzazione dei cicli termodinamici... In un bellissimo libro, *Le vie della tecnologia*, Nathan Rosemberg mostra che non funziona affatto il classico modello schumpeteriano delle innovazioni tecnologiche nell'economia, secondo cui, perché un'innovazione si affermi, c'è bisogno di un imprenditore eroico, prometeico che innovi tecnologicamente, apra un nuovo mercato rischiando la sorte. Schumpeter aveva in testa Henry Ford e la sua auto modello T, ma in moltissimi altri casi il suo schema non vale perché si basa sull'ipotesi che in ogni settore l'innovazione sia in fin dei conti indipen-

dente dalle innovazioni negli altri settori. Invece di solito quel che succede è che le tecnologie scivolano lateralmente: ad esempio la tecnologia della fresatura dei fucili è intervenuta nella costruzione delle macchine da cucire che è intervenuta nella costruzione dei raggi di bicicletta che è intervenuta nell'automobile. Quindi, in realtà, non c'è una tecnologia dell'automobile, ma una tecnologia che parte dai fucili e dalla macchina da cucire, passa per le biciclette e arriva all'automobile. Lo stesso slittamento tecnologico è avvenuto nelle città: non si è passati direttamente dai treni extraurbani ai tram cittadini: in realtà l'innovazione/cerniera è stata costituita non dalla locomotiva ma dal binario. E' stata l'idea di introdurre anche in città il binario che ha provocato la rivoluzione dei trasporti: addirittura, il fattore scatenante è stato un cambiamento ancora minore, non il binario, ma l'idea di invertire il binario, di costruirlo infossato nel fondo stradale, invece che sporgente: è questo che ha permesso di far circolare i tram senza intralciare il traffico urbano che altrimenti avrebbe inciampato di continuo nelle rotaie sporgenti. Il binario ha consentito l'invenzione dei tram a cavalli. E sono i tram a cavalli che hanno esteso le superfici urbane.

Ora, se noi guardiamo alla città come a un unico prodotto tecnologico complesso e guardiamo al processo secolare d'innovazione tecnologica di questo prodotto, vorrei sostenere la tesi che la città è un

prodotto tecnologico *maturo*, direi quasi *obsoleto*. Tutti oggi pensano che un'automobile sia molto diversa da un'automobile di mezzo secolo prima. In realtà non è vero affatto: il motore che ha una Peugeot o una Fiat oggi è al 90% il motore che aveva nel 1960. Sono cambiati punti di dettaglio, particolari nei freni, ma soprattutto la carrozzeria: c'è stato un periodo, negli anni '50, diciamo nell'era post-moderna dell'auto in cui gli americani non facevano altro che aggiungere pinne: la macchina più bella era quella "maggiorata", come le Marilyn Monroe o le Jane Mansfield. Poi sono venuti gli spigoli aguzzi, taglienti. Ora invece c'è l'estetica della rotondità posteriore, ma in realtà la macchina è sempre la stessa. In questo senso è un prodotto tecnologico maturo. La mia tesi è che da qualche decennio a questa parte la città subisce solo dei *maquillages* di carrozzeria, ma i suoi meccanismi sono restati inalterati. Molti conoscono il libro di Kuhn, *I paradigmi della rivoluzione scientifica*, in cui sostiene che il percorso della scienza avviene per salti e non per sviluppo continuo. Vi sono lunghi periodi (secoli, millenni) in cui vige un paradigma scientifico dominante: e in quei periodi gli scienziati si limitano a lavorare dentro lo schema prestabilito dal paradigma, si limitano a risolvere "puzzles" per usare la terminologia di Kuhn. Poi, a un certo punto, avviene una rivoluzione scientifica, la chimica si sostituisce all'alchimia, la circolazione del sangue di Harvey soppianta la teoria degli spiriti, e il vecchio paradigma viene sostituito da un altro. Questa rivoluzione non "scoppia" solo per motivi nobili, perché più vera, perché più precisa. A far andare in crisi il vecchio paradigma non bastano lacune previsioni sbagliate, deve essere mutato l'atteggiamento della comunità scientifica e, intorno a lei, quello della società, deve essere cambiata l'ideologia dominante. Per esempio, quando il sistema copernicano sostituì quello tolemaico, le previsioni fornite dai calcoli tolemaici erano molto migliori di quelle che elaborate dal sistema copernicano. Perciò all'inizio, il sistema copernicano s'im-

pose non perché forniva risultati più giusti, ma per altre ragioni. Copernico non sconfisse Tolomeo perché il sistema era più vero o meno falso. Per secoli la terra al centro del mondo era omologa al papa al centro della cristianità. In un mondo riformato, in cui ogni coscienza brillava come un sole individuale, arideva molto di più il sistema copernicano di pianeti ruotanti.

Se applichiamo lo schema kuhniano all'evoluzione delle città, allora possiamo dire che per secoli e secoli le città ubbidiscono a un certo paradigma, restano in uno stadio del loro sviluppo: in quello stadio s'ingrandiscono secondo certe direttive, ma restando sempre simili a se stesse. Le città dell'impero romano, su scala maggiore o minore, si assomigliano tutte (lo schema originario del *castrum*, le terme, il foro, le *insulae* popolari, gli acquedotti, il sistema fognario...). Le città medievali si somigliano anch'esse tutte, con 5.000 o con 50.000 abitanti. Ma, se il termine è lecito, tra un paradigma metropolitano e un altro, avviene una rivoluzione urbanistica. Se la metropoli è un prodotto tecnologico, e se la tecnologia ubbidisce ai salti di paradigma, a rivoluzioni tecnologiche di tipo kuhniano, allora direi tra il fine '700 e inizio '900 c'è stata una grande rivoluzione tecnologica di paradigma metropolitano.

Per avvalorare l'idea che la città sia un prodotto tecnologico obsoleto, basta andare a guardare le date delle più importanti innovazioni tecnologiche che hanno mutato il volto e il funzionamento delle città. A questo scopo ho condotto un stupidissima, per quanto attenta, ricerca sulla grande *Storia della tecnologia* di Oxford (tradotta da Boringhieri in sette volumi). Basta sfogliare i capitoli dedicati alle città, ai trasporti, all'ingegneria idraulica, all'edilizia, per accorgersi che le metropoli al fine '700 e inizi '900 erano totalmente diverse. Capisco che in un consesso di architetti possa sembrare volgare parlare di simili dettagli, ma intanto dopo il '700 è avvenuta la grande rivoluzione fognaria e idrica. Cosa sarebbe la città moderna senza i cessi, gli sciacquoni, le fognie? Il

primo *water closed* è stato disegnato alla fine del '500 però nella sua forma attuale il cesso risale all'inizio dell'800. Poi il sistema idrico. Pensate che a Parigi alla fine del '700, nel 1786, l'acqua era venduta da venditori di acqua che la portavano in giro per le strade di casa in casa. Le fogne non c'erano. Tra fine '700 e inizio '800, *tutta* Parigi aveva solo 20 km di fogne. Nel 1860 il chilometraggio si era moltiplicato per 15 volte e Parigi aveva 350 km di fognatura. A Londra, tutto il sistema fognario viene progettato nella seconda metà dell'800, con il piano Balzaghet. Londra, Parigi: dal punto di vista di approvvigionamento idrico e di smaltimento dell'acqua, la città moderna prende la sua forma attuale fra il 1830 e il 1900.

Altra rivoluzione: il rapporto della città con il tempo, il tempo di vita dei cittadini. Questo rapporto è stato modificato dall'illuminazione artificiale, mi riferisco a un libro molto bello di Wolfgang Schivelbusch, *Storia dell'illuminazione artificiale*. Sembra niente una lampadina, ma per capire l'importanza concettuale dell'illuminazione artificiale, basti pensare a un piccolo dettaglio: prima dell'illuminazione artificiale non esisteva il buio artificiale, cioè i teatri, i locali pubblici erano sempre illuminati: il parterre, la platea era illuminata esattamente quanto la scena. Solo la luce elettrica ha creato il buio! La *produzione di buio* può avvenire solo quando, con l'illuminazione artificiale, il rapporto buio/luce viene completamente cambiato. Mentre alla fine del '700 la gente si illuminava ancora con le torce e con i ceri, alla fine dell'800 il grande fisico Lord Kelvin si mette a casa le lampadine a incandescenza nel 1881-82 (appena sono state inventate le lampadine *swan*, "cigno"). La prima lampadina nella Camera dei comuni è del 1881. La prima lampadina su un transatlantico è del 1881. La città dell'800 *riporta una vittoria sulla notte*: la notte che per millenni era sta il regno de *La ronda di notte* di Rembrandt. Cioè la città del coprifuoco, la città delle vie deserte durante la notte. La vita urbana conquista e s'impadronisce di ore fino a quel momen-

to precluse. Anche da questo punto di vista il paradigma è cambiato: quella che noi adesso consideriamo la *Ville Lumiere* venne così chiamata a seguito di tale evento.

E arriviamo al problema della mobilità. La ferrovia venne inventata agli inizi dell'800, ma - l'ho già ricordato - è nel 1850 che un'invenzione minore apparentemente stupida, il binario invertito, permette ai tram a cavalli di circolare. Nel 1880 nascono i tram elettrici e quindi nascono le periferie. Quindi il concetto di grandi periferie urbane come le conosciamo noi, di grandi metropoli, sono legate a questa rivoluzione tecnologica che è quasi contemporanea all'introduzione della metropolitana. Perché la prima metropolitana è nata a Londra intorno al 1860 ma in realtà le prime grandi metropolitane sono del 1880 (Londra), a Parigi (1897), a Boston (1894), a New York (1907): su tram a cavali, tram e metropolitane ho scritto più a lungo ne *Il maiale e il grattacielo*.

La lampadina estende la città nel tempo, i tram e la metropolitana la estendono nello spazio orizzontale. Vi è una terza dimensione della metropoli moderna che è stata conquistata dall'800: l'altezza degli edifici. L'altezza degli edifici ha bisogno sia dell'elettricità, sia dell'impianto idrico, per questo parlo di prodotti tecnologici complessi. Nessuno di questi prodotti è possibile senza gli altri. Per esempio il primo ascensore viene presentato alla fiera di New York nel 1854 dal signor Otis che poi, come è noto, ha fondato una famosa marca di ascensori. Sempre a metà dell'800 s'impone il concetto fondamentale della modernità, cioè il telaio d'acciaio, che all'inizio fu di ghisa.

Il Beauburg di Renzo Piano è di 120 anni dopo, però, ridotto nel suo schema funzionale, non è molto diverso, concettualmente dal grande Palazzo di Cristallo della Esposizione di Londra del 1850. L'acciaio Bessemer venne usato per la prima volta in un grattacielo di dodici piani a Chicago, intorno al 1880. Già il tempio massonico a Chicago (1890) ha venti piani. Il calcestruzzo armato, nella sua forma attuale, esiste già all'inizio del novecento. Fra le grandi inven-

zioni dell'800, non va dimenticato il telefono (1876). Nella reazione tecnologica a catena il grattacielo è una conseguenza anche della possibilità di comunicazione telefonica inter-piano, esattamente come per l'ascensore ed i servizi a rete.

Quindi a quell'epoca erano già presenti tutti i grandi materiali e strumenti che hanno contribuito all'estensione verso l'alto della metropoli moderna. Non che poi non sia successo niente, ma quel che è avvenuto dopo riguarda gli strumenti di produzione della città, molto di più che la città stessa. Ad esempio, la gru a torre è stata introdotta in Francia nel 1937. La betoniera è stata introdotta in America prima della seconda guerra mondiale. Il ponteggio tubolare d'acciaio è del 1920, quindi gli strumenti di produzione hanno continuato ad evolversi, i materiali del nostro secolo sono fantastici (basti pensare sai nuovi trattamenti del legno). Ma per quanto riguarda la tecnologia della città in quanto prodotto, l'ultima vera innovazione è il semaforo elettrico a tre colori, che viene introdotto per la prima volta a Londra nel 1929. Insomma, all'inizio del secolo, c'è già tutto quello che serve per fare la città moderna, nel senso proprio della parola. Il punto è che nell'800 la città aveva assorbito rapidamente e fatte proprie tecnologie nate altrove e per scopi non urbani. Nessuno avrebbe potuto credere che la scoperta dell'elettricità venisse poi applicata all'illuminazione *stradale* di tutta la città; nessuno poteva pensare che la ferrovia venisse applicata all'interno della città. Tecnologie pensate per altri campi vengono nell'800 immediatamente *metropolizzate*, diventano, cioè, elementi strutturali della metropoli.

C'è da chiedersi perché mai allora nel '900 si sia interrotto, esaurito questo processo di trasferimento tecnologico. Per rispondere, ho fatto una piccola ricerca iconografica su come la fantascienza si è immaginata le città future nel corso del '900. In fondo, la fantascienza è il settore letterario deputato a ipotizzare l'avvenire. Da questo materiale iconografico si può desumere, come vedremo, che l'obsolescen-

za tecnologica delle città nel nostro secolo non è dovuta a un arresto delle innovazioni tecnologiche. Anzi, nel nostro secolo abbiamo avuto vere e proprie rivoluzioni. Il problema è che è cessata l'importazione da parte della città di queste innovazioni: il problema è che le nuove tecnologie non sono state *metropolizzate*, al contrario di quanto era avvenuto nell'800. In particolare, non sono state metabolizzate quelle innovazioni tecnologiche che ruotano intorno alla "conquista dell'asse zeta", la conquista della direzione verticale, con riferimento agli assi cartesiani x y z. L'asse z è stato conquistato solo *dentro* gli edifici, ma è rimasto inespugnabile nello spazio pubblico, nelle comunicazioni. L'800, con la creazione dei primi grattacieli, aveva dato l'idea che non solo la singola casa ma l'intera città avrebbe conquistato la terza dimensione: a fine 800 la situazione era che le singole case svettavano verso l'alto ma la città nel suo tessuto, nel suo meccanismo di funzionamento e di scambio fra cittadini era tutta orizzontale, al piano terra ed eventualmente al piano *underground*. In questo contesto i *futuribili*, ovvero i disegnatori di futuro, cominciano ad immaginarsi la città che conquista l'asse verticale. Ecco, nella *La vie électrique* (1890), una signora col cappellino e ombrellino, che si sporge nel vuoto quando viene omaggiata tra i cavi da un signore che si scappella (fig. 1). La didascalia ironizza sulla abilità richiesta ai conducenti nei futuri ingorghi aerei: "i tassisti aerei devono saper districarsi nei confusi cieli della capitale". Il groviglio di cavi elettrici rende ragione della testata della rivista che a sua volta ci ricorda come fosse eccitante, frenetica l'idea di modernità che l'era dell'elettricità introduceva.

In pratica, tutte le immagini di città futuribili del '900 sono sogni di conquista della dimensione z.

Per quanto si vari, si gira sempre intorno a questo punto, che sia a scopi di sorveglianza, come già s'immaginava Bus in un disegno stranamente attuale per essere del 1911 (fig. 2), o che sia la verticalità verso il basso, con vari piani di autostrade sotter-

raanee, come immaginato dallo *Scientific American* nel 1913 (fig. 3), o la verticalità delle sopraelevate, come nel disegno di Frank Paul per *Amazing Stories Quarterly* del 1928 (fig.4), oppure la dimensione z raggiunta combinando sopraelevate e sotterranee, come in un disegno di Krupa per la rivista di fantascienza *Amazing Stories* del 1939 (fig. 5), o con la combinazione di aerei e ferrovie, come l'immagina Biederman nel 1916 (fig. 6), fino a conquistare la dimensione z in un senso più totalizzante come fa sempre Frank Paul nella copertina di *Air Wonder Stories* (1929), quando immagina città nomadi che veleggiano nel cielo, sfuggendo alla forza di gravità (fig. 7).

Perché è mancato tutto ciò? In primo luogo per l'impossibilità di importare tecnologie moderne: c'è sì una piccola eccezione con cui chiuderò, ma tutto sommato veramente piccola. Vi sono frontiere contro cui la tecnologia s'infrange. Un solo esempio: negli anni '50 e '60 gli Stati Uniti spesero cifre spaventose per progettare e sviluppare un aereo a motore atomico: in fondo avevano costruito sommergibili e portaerei nucleari, perché non un aereo atomico che non avrebbe mai dovuto atterrare? Eppure, dopo centinaia di milioni di dollari e decine di anni, dovettero rinunciare. Il punto era che per isolare i piloti dalle radiazioni del motore atomico bisognava dotare l'aereo di lastre di piombo così pesanti da rendere insopportabile il veicolo. L'innovazione si era scontrata contro un'impossibilità, era finita in un vicolo cieco. Lo stesso è avvenuto quando si è cercato di mettere in atto con gli aerei e gli elicotteri un'estrapolazione pura e semplice di quel che era avvenuto con le auto. Autostrade urbane? Allora aerovie. Garage per auto, allora eli-rimesse e così via. E' quel che diceva nella forma più ingenua possibile Woodley nella sua illustrazione per *Wonder Book Aircraft*, la cui didascalia recitava: "Più dell'83% delle famiglie avrà un aereo privato e tutti gli edifici saranno disegnati per accoglierli" (fig. 8). L'aereo fa capire ben quel che intendo con "non metropolizzabile": di per

sé il volo privato, individuale, è stato realizzato con gli elicotteri, i piccoli Piper, persino con gli alianti, i deltaplano. Quel che non si è riusciti a fare è stato rendere l'aereo un trasporto urbano, cioè conciliarlo con la densità, gli ingorghi, i posteggi...

Anche le grandi innovazioni tecnologiche del ventesimo secolo - e cioè l'atomo, le telecomunicazioni la biotecnologia e il computer - non hanno per ora grandi effetti sulla città. Varrebbe la pena ricordare quanto si è fantasticato su veicoli a propulsione nucleare (che avrebbero permesso il volo individuale, con lo zainetto-elicotterino portatile). Anche il computer e le comunicazioni (tranne un'innovazione minore) non hanno modificato la configurazione urbana: il computer avrebbe addirittura dovuto far estinguere le città, grazie al telelavoro e alle reti di comunicazione. Ma non è avvenuto e non avverrà, diceva il saggista americano Joel Garreau finché il rito del *lunch* verrà a interrompere la giornata d'ufficio, cioè finché ci sarà sessualità negli umani, il desiderio di vedersi e toccarsi e non solo comunicare. In fin dei conti, gli architetti e gli urbanisti moderni si trovano in una situazione tecnologica molto complicata, esattamente come i progettisti di automobili, dispongono cioè sempre degli stessi materiali e delle stesse soluzioni tecnologiche. A fine '800 primi '900, un architetto aveva a disposizione materiali nuovi che, automaticamente, comportavano forme nuove. Una tecnologia come l'acciaio Bessemer o come il cemento armato gli permettevano di fare cose mai viste; al giorno d'oggi, sostanzialmente, si lavora ancora con gli stessi materiali. Con le soluzioni tecnologiche medievali, le cattedrali gotiche si somigliano un po' tutte, anche se una è più bella, un'altra meno. Se è vero che il semaforo a tre colori del 1929 è l'ultima innovazione rilevante che ha modificato il paesaggio urbano, oggi esiste allora un vincolo eccessivo di obsolescenza tecnologica della città a cui corrisponde un processo d'invecchiamento dell'immaginazione urbana.

Questa senilità della fantasia è apparsa in tutta la

sua evidenza nel nuovo episodio (1999) di *Guerre stellari, Phantom Menace*. La città dell'impero galattico - come se la immagina il *sequel* del ciclo di George Lucas - è esattamente identica alla *Metropolis* di Fritz Lang (1926), cioè a quelle utopie - come dire - *sottomarine* in cui gli umani vengono visti come abitanti degli abissi oceanici, un po' come nel 1936 Eliot Dold s'immagina Buffalo City nel 26° secolo. Cioè, nel 1999 Hollywood continua a immaginarsi le città del futuro come faceva Lang 75 anni prima, come in un'arteriosclerosi dell'immaginazione.

Di fronte a tanto immobilismo, non va però tralasciato l'unico dettaglio che - grazie ai computer e alle telecomunicazioni - ha un po' cambiato la forma della città, sebbene si tratti di un'innovazione minore. Come una vera (pur se non grande) novità urbana furono i cessi pubblici di Vespasiano, i *vespasiani*, o anche le fontane pubbliche nelle città romane e nei Comuni medioevali, così oggi la novità è costituita dalle "fontane pubbliche di denaro", ovvero dal *bancomat*. Oggi vedi gente che si apparta davanti al bancomat, come un tempo si ritirava discretamente in un vespasiano: queste fontane di denaro sparse per la città sono l'unico vero momento in cui l'informatica ha cambiato la struttura delle nostre metropoli, perché ha cambiato il modo di rapportarci con le merci, con gli oggetti e fra di noi. Per cui, per tornare al titolo di questo contributo, potremmo riformularlo nel modo seguente: il '900 si è fermato al semaforo sì, ma ... per andare al bancomat.

Fonti

AA. VV. *A History of Technology*, 7 voll., Clarendon Press - Oxford University Press, Oxford 1954-1978; trad. it. Boringhieri Torino 1966-1984.

Christophe Canto, Odile Faliu, *The History of the Future. Images of the 21st Century*, Flammarion, Paris 1993.

Jean-Louis Cohen, *Scenes of the World to Come. European Architecture and the American Challenge 1893-1960*, Flammarion, Paris 1995.

Marco d'Eramo, *Il maiale e il grattacielo. Chicago: una storia del nostro futuro* (1995), Feltrinelli Milano 1999.

Joel Garreau, *Edge Cities. Life in the New Frontier*, Doubleday, New York 1991.

Anthony Frewin, *100 Years of Science Fiction Illustration*, Jupiter Books, London 1974.

Thomas Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, The University of Chicago Press, Chicago 1962; trad. it. *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Einaudi, Torino 1978.

Aleksandr Rodchenko, ed. by Magdalena Dabrowski, Leah Dickerman, Peter Galassi, *The Museum of Modern Art*, New York 1998.

Nathan Rosenberg, *Perspectives on technology*, Cambridge University Press, Cambridge (Massachusetts) 1976; trad. it. *Le vie della tecnologia*, Rosenberg & Sellier, Torino 1987.

Franz Rottensteiner, *The Science Fiction Book. An Illustrated History*, Thames and Hudson, London 1975.

Wolfgang Schivelbusch, *Lichtblicke. Zur Geschichte der Künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*, Carl Hanser, München 1983, trad. it. *Luce. Storia dell'illuminazione artificiale nel secolo XIX*, Pratiche editrice, Parma 1994.



1. Albert Robida, "Un quartier embrouillé", illustrazione per *La Vie électrique*, Parigi 1890



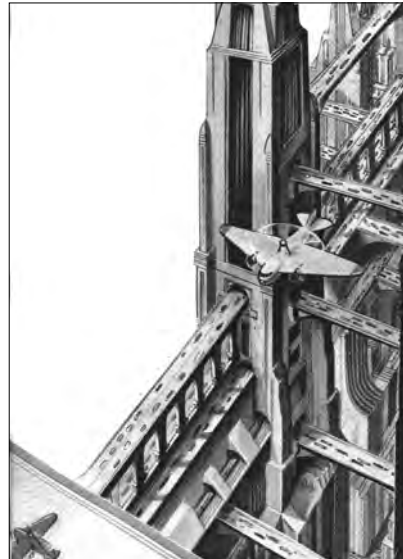
2. Bus, "Aviation of 21st Century", *Judge* 1911: "in ogni caso, la sorveglianza non s'interromperà mai"



3. Harvey Wiley Corbett, "La città futura, una soluzione ardita al problema del traffico", ristampata dallo *Scientific American* in *L'Illustration* del 13 agosto 1913



4. Frank R. Paul, illustrazione per il racconto "The Moon of Doom" di Earl L. Bell in *Amazing Stories Quarterly*, inverno 1928: "Strade elevate potrebbero alleviare il traffico delle città del 2000"



5. Julian Krupa, "Cities of Tomorrow", copertina di *Amazing Stories*, agosto 1939: "Tunnel sotterranei e strade elevate collegano edifici giganteschi che sono ognuno una città"



6. Biederman, "Stazione aerea con collegamento ferroviario", 1916



7. Frank R. Paul, illustrazione per il racconto di Edmond Hamilton "Cities in the Air", copertina di *Air Wonder Stories*, novembre 1929: "Città nomadi che sfuggono al campo gravitazionale terrestre"



8. Woodley, *Wonder Book Aircraft*, 1931. "Più dell'83% delle famiglie avrà un aereo privato e tutti gli edifici saranno disegnati per accoglierli"



9. Eliot Dold, illustrazione per "Little Hercules" di Neil R. Jones, *Astounding Science Fiction*, settembre 1936: "Buffalo City, una città americana del 26° secolo"

Mara Memo

Architetture visualizers e progetti-esperienza

Nella metropoli contemporanea l'imprevedibile si sovrappone ormai al conosciuto, al familiare, a quella dimensione addomesticata del vivere urbano, che piú facilmente maschera forme di tolleranza repressiva¹.

Ogni progetto urbano è un paesaggio da consumare, che contiene pezzi, frammenti di immagini urbane lontane nel tempo e nello spazio; i paesaggi sono assemblati casualmente e stratificati. Le architetture ormai non temono l'incongruo, celebrato dal postmoderno nelle rappresentazioni urbane dei decostruttivisti; nuove forme sono state sostenute dai nuovi modi di vedere, fondati sulla sensibilità della differenza e sull'incertezza radicale. Nello stesso tempo ogni progetto urbano si fa piú estremo, tende a presentarsi nella sua unicità e ad offrirla, tende a provocare forti esperienze, possibili per tutti. Progettare mondi artificiali dove rinventare stati fisici o condizioni virtuali, altamente partecipative, seguire le variabili sempre nuove di materiali finalmente fluidi e malleabili che consentono l'estensione dei nostri sensi, progetti ipotesi di illusione che durano lo spazio di un attraversamento, inviti urbani a fare esperienza: tutto questo è lo spazio del divertimento culturale urbano.

La metropoli contemporanea è una metropoli in cui divertirsi è piú facile, trasgredire è piú facile, è una metropoli da conquistare, percorsa senza tregua,

ma soprattutto una metropoli che provoca fortissime sensazioni fisiche. Nel Millennium Dome di Richard Rogers sarà possibile vivere una esperienza che rivelerà la condizione umana contemporanea; al progetto si è dato il nome di *Experience* perché i percorsi dell'abitante-turista attraversano le evocazioni di porti lontani, l'interno di gigantesche figure umane e tridimensionali spazi di realtà oniriche². Le architetture, sempre piú caratterizzate dalla molteplicità delle funzioni, sono anch'esse elementi che estendono le possibilità degli usi: Itsuko Hasegawa rovescia il tradizionale concetto di delimitare uno spazio all'interno del centro-città, trasferendo sul tetto del Performing Arts Center, a Niigata, lo spazio perimetrato, destinato a rimanere non costruito.

Questo campo aperto è un insolito giardino pensile segnato da un viottolo zizzagante, che riprende le crepe di un uovo che si schiude; andare a teatro significa non piú rinchiudersi all'interno del contenitore, ma utilizzarlo nelle sue superfici e nelle sue profondità.

Il livello stradale si fa stratificato mentre le verdi superfici urbane vengono "sollevate" come tappeti, in queste nuove architetture coesistono funzioni generalmente rinchiusi nei contenitori e funzioni ludiche non sempre predefinite: il tetto ondulato dell'International Port Terminal di Yokohama, dello studio Foreign Office Architects (FOA), è stato presentato come campo di gioco, come promenade sulla baia e

come palestra per skateboard. Alla sommità di questo spazio costruito non vi sono pennoni o crinali, su questa architettura si sovrappongono altre colline artificiali percorse da biciclette. Così il tetto della Central Library a Delft progettata da Mecanoo offre un delicato pendio erboso.

I nuovi progetti urbani offrono un proprio monopolio di molteplicità, di complessità, che è contaminato dall'intorno e dall'altrove, offrono esperienze totali; gli architetti creano spazi artificiali, scenari artificiali, che sono come quelli di un set cinematografico, inventano sempre lo spazio e attraverso le loro architetture, che hanno sempre una committenza pubblica e/o privata, realizzano illusioni materiali. Le nuove immagini urbane sono tutte spettacolari immagini di architetture dell'artificio, la cui estetica non è più completamente costituita da una crescente decontestualizzazione, interpretata come distacco dagli stili, vernacolari e non, degli ambienti costruiti, ma soprattutto da una estensione della tecnologia e delle sue applicazioni che ormai costituiscono quella che definirei l'estetica computerizzata della metropoli. La forma della nuova sede del Parlamento giapponese, progettato da Makoto Sei Watanabe muta continuamente per mezzo di attivatori composti da piccole cellule fotosintetiche e cromofore, attivate dalla luce solare. Il futuro National Diet Building, un ovoide allungato sostenuto da piloni, è un edificio trasparente dalle infinite "facciate", la sua pelle si restringe e si estende illimitatamente.

Parlare di architettura e nuova spazialità nella metropoli significa guardare al nuovo complesso paesaggio che è tutto un frammento. Non può essere che così. Le architetture possono ripetere all'infinito gli scenari conosciuti, che ho definito *paesaggi alla deriva*³, come frammenti che si sdoppiano e vagano nel mondo. Questi paesaggi trasferiti appartengono ad una operazione di circolazione delle immagini, il cui primo esempio è stato realizzato con lo Show Case a EPCOT nel secondo parco tematico di Disney ad Orlando e successivamente con i grandi Ca-

sino-Hotel di Las Vegas; i paesaggi locali, le architetture locali divengono merci perché vengono liberati dallo spazio fisico dell'originale, vengono riscattati dalla schiavitù della localizzazione. Si esprime così il carattere feticistico di alcuni luoghi, del loro essere o-sceni, cioè fuori scena. Questi paesaggi alla deriva ricostruiscono l'altrove rielaborandolo e generano disordinazioni temporali e spaziali, ma il progetto urbano è sempre una illusione programmata, il dubbio che la finzione sia presente soltanto nel mondo virtuale deve ormai cadere.

Come ho già scritto riguardo ai nuclei residenziali suburbani, in particolare a quelle enclaves composte da ville esclusive, come Seaside in Florida che fa da scenario per il film "The Truman Show", o Kentlands nel Maryland che ricostruisce un insediamento della fine del XIX secolo, il compiacimento degli architetti nell'aver progettato semplicistici piani urbanistici ha annullato la complessità della vita contemporanea creando delle proiezioni di un mondo pre-moderno. Tali nuclei rappresentano l'attuazione di una urbanistica dell'impossibile, cioè dell'*immaginario realistico*. L'appiattimento, l'omologazione, la banalizzazione derivano dall'accettazione dell'ordine stabilito dagli architetti; queste realtà sono create da schemi precostituiti, che vogliono dare un senso alla vita degli altri, che vogliono imporre il ritmo della vita. I progetti urbani, come le comunità-fortezza, sono sempre la proiezione di un ordine utopico, privato di conflitti solo e soltanto perché costruito per un determinato ceto sociale, generalmente medio-alto, che potrà vivere osservando sempre l'altro-se stesso, come in un gioco di specchi. Tutti i residenti hanno il loro praticello, escono alla stessa ora, vestono nello stesso modo, hanno la stessa macchina, moglie, cane, questi sono gli spazi più omologanti, sono nuclei chiusi, controllati da sistemi di sicurezza elettronici, sono le villette-candy del mondo stucchevole e razzista in "Edward Mani di forbice" di Tim Burton.

Questi progetti sono espressione anche della paura delle modalità contemporanee del vivere metropolitano, a cui si affianca l'esaltazione del passato, del vecchio per mantenere la struttura della proprietà immobiliare, per perpetrare lo status quo. Perché non voler superare il trauma di industrie abbandonate, di edifici inutili, di architetture orride, di edifici qualunque? Perché non sappiamo elaborare il "lutto" affinché possa rivelarsi che la nostra alta considerazione degli oggetti costruiti, della spazialità oggettivata non ha sofferto per l'esperienza della loro fragilità? E' la paura che non fa costruire e che ha intaccato il *genius loci* dei luoghi, rappresentato secondo quanto affermava Manfredo Tafuri, proprio dal dialogo tra epoche diverse. Tafuri parlava di necessità di riprendere quel dialogo per non cadere in una architettura del "comico che non fa ridere"⁴. La paura infatti non permette di varcare la soglia dell'esperienza della contemporaneità, per cui la città si chiude con una architettura-maschera, ripete le rappresentazioni del passato, le ripropone, non le supera. L'immobilismo che caratterizza la trasformazione urbana in Italia esprime tutto il conflitto del peso della storicità; una strategia questa che riduce tutte le pratiche di intervento a pratiche di abbellimento, alla retorica spesso banale dell'allestimento urbano.

La cultura della conservazione ha prodotto un forte consenso su estetiche pietrificate, che collocano nell'oblio la potenza della catastrofe e dei mutamenti economici, e ha giocato un incisivo ruolo nelle metafore della trasformazione, ed ha ridicolizzato la sacralità del luogo che voleva costruire. Le stratificazioni della storia collocano l'abitante, come afferma Christine Boyer⁵ in narrazioni ufficiali, in memorie ufficiali. Vi è una manipolazione ufficiale dei frammenti proposti tra quelli rimasti, già a loro volta selezionati: le scene urbane sono scene che hanno interiorizzato sommatorie di mutamenti, e forniscono una visione pubblica spesso caricata di codici, regole non autentiche che vengono definite autentiche. "La

mercificazione della nostalgia ci propina un passato che non è mai esistito" afferma James Ellroy. Demitizzare un'era e costruire un nuovo mito, definizione segreta del loro tempo.

Vi sono architetti che creano nuove forme spaziali, che generano spazi, spazi non simbolici, perché queste architetture contengono sia la creatività del vuoto, del non conosciuto intendo, sia le illusioni e le scene immaginarie che superano i limiti delle loro forme. Architetture che hanno carpito la radicalità dello spazio vuoto, che mostrano l'illusione di uno spazio, che permettono al fruitore di andare oltre con la sua immaginazione: mi riferisco ad una architettura che sa essere uno spazio mentale e uno scenario affascinante per il nostro sguardo, architetture che lasciano possibilità di intravedere l'invisibile.

Posso definirle architetture-*visualizers*, architetture capaci di offrire immagini ancora segrete e misteriose di questo tempo, architetture che aprono a nuovi miti, che mostrano apertamente l'illusione. Mi riferisco ad alcune architetture di Toyo Ito come la Torre dei venti, a quelle di Hiroshi Hara come l'Umeda Sky Building (1993), dove il grande buco sospeso tra le due torri è attraversato da due scale che conducono oltre il Leo Ring. E ancora il Guggenheim di Gehry a Bilbao, che ha fatto definitivamente saltare il paesaggio tradizionale, o il Tokyo Sea Life Park di Yoshio Taniguchi, il cui tetto circolare ricoperto d'acqua diventa una quinta scintillante di mare che copre le imbarcazioni e sdoppia l'orizzonte.

Queste architetture, come gli straordinari city complex giapponesi offrono architetture ancor più misteriose e intriganti dell'acropoli di Atene, per esempio il rivestimento marmoreo della bianca collina dell'Act City di Sekkei nasconde un tecnologico auditorium, non più grotte-templi di oracoli nascosti e acustiche naturali.

Le più interessanti architetture-visualizer ci fanno immaginare qualcosa che non è ancora realizzato all'interno della stessa forma architettonica, sono architetture meno citazioniste del passato, che ci por-

tano oltre la realtà architettonica; uno degli esempi è lo splendido grattacielo a Shanghai, il World Financial Center, nella cui sommità è inscritto un immenso cerchio. Si sa che il cerchio è la rappresentazione del cielo, ma questa volta il cielo è racchiuso nell'edificio più alto del mondo.

I nuovi progetti, le architetture evento, sono attraversati dagli abitanti che con la loro presenza trasformano per ultimi le cose e decretano il successo delle architetture; come afferma Albert Viaplana tutto quello che è stato disposto dall'architetto seguendo un ordine e una gerarchia cambia completamente quando appare l'attore, "l'architetto è soltanto colui che prepara i luoghi affinché le cose avvengano".

Poi gli abitanti inventano nuovi usi dello spazio e richiedono nuove spazialità adeguate ai loro stili di vita. La leggerezza del progetto emerge maggiormente quando lo spazio non ha finalità prestabilite, significati definiti, quando l'architetto tiene presente colo-

ro che attraversano lo spazio; quando tutto questo accade, gli spazi del pubblico si trasformano in *aderenze metropolitane*. L'uso dello spazio architettonico consente una continua autogenerazione, una relazione creativa tra composizione e improvvisazione.

1. Borden I., Kerr J., Pivaro A., Rendell J. (eds.), 1996, *Strangely Familiar*, London Routledge.
2. Moore Rowan (ed.), 1999, *Vertigo. The Strange New World of the Contemporary City*, Glasgow Laurence King.
3. Memo Mara, 1999, *Oltre la nostalgia: paesaggi alla deriva e nuova spazialità*, in Atti del Convegno Nazionale Archeologia Industriale da memoria storica a valorizzazione del territorio, Fiuggi Terme 5-6 marzo.
4. Tafuri Manfredo, 1997, *Storia, conservazione, restauro*, in Pedretti Bruno (a cura di), *Il progetto del passato. Memoria, conservazione, restauro, architettura*, Milano Mondadori.
5. Boyer Christine, 1994, *The City of Collective Memory. Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*, Cambridge Massachusetts The MIT Press.

Giovanbattista Stefillongo

I nomi delle cose: cultura urbana e urbanistica

Spunti di riflessione dal Seminario di Camerinolo

“E’ il dramma della città, dei suoi manufatti, che nessuna azione pianificatrice al mondo può correggere, perché in ogni istanza di trasformazione della struttura urbana si nasconde la sofferenza e il disagio di vivere anacronisticamente in rapporto al proprio tempo e di non poterne superare gli aspetti negativi”
Giuseppe Samonà, 1979¹

La domanda che mi pongo - che dobbiamo porci - è: urbanistica oppure cultura urbana: architettura, della storia e della modernità? Compatibile, sostenibile, non omologante! Non globalizzata!

“E’ mia convinzione, che l’impostazione decisamente deduttiva, tipica della formazione e attuazione dei piani urbanistici, con la conseguente piramidalità gerarchica di ogni atto di pianificazione, abbia aperto, almeno da trent’anni, processi negativi molto gravi allo sviluppo efficiente, realistico e produttivo delle strutture sia di trasformazione, che di nuova formazione del territorio italiano”¹.

Così scriveva, nel 1980, Giuseppe Samonà (1898-1983)! Oggi non è diverso! La laguna di Venezia insegna! Da questo asserto autorevole è bene partire.

“I nomi e gli attributi si devono accomodare all’essenza delle cose, e non l’essenza ai nomi; perché prima furono le cose e poi i nomi”.

Con queste parole Toraldo di Francia² cita Galileo nella prima lettera a Marco Welser sulle macchie solari, nel 1612; e una pagina più avanti cita ancora Socrate che in modo affine a Galileo dice: “Contentiamoci di convenire che non dai nomi si deve partire, ma che si devono imparare e indagare le cose partendo da quelle stesse e non dai nomi”.

Il problema - linguistico - semiologico - non è nuovo! Impariamo e indaghiamo dunque su ciò che ci dicono le cose! Partendo dalle ragioni, dell’architettura e

dell’abitare, nei luoghi; umanamente!

Vediamo dunque che cosa ci nascondono e cosa ci appalesano i nomi che stanno sopra le cose. E se questi sono pertinenti a quelle, a partire dall’espressione costante che caratterizza il Seminario di Camerino: “Architettura e Cultura urbana”.

Questa relazione ha solo l’intenzione di suscitare qualche dubbio su alcune cose che sono state dette e di portare un qualche contributo ad un concetto che mi sta a cuore e sul quale ho con una certa continuità lavorato, pensando e osservando la città di Venezia e la sua laguna: la cultura urbana, e i problemi della conservazione.

Negli ultimi vent’anni, infatti, mi sono dedicato, nell’ambito dell’insegnamento di Restauro Urbano presso l’I.U.A.V., al tema della laguna di Venezia e delle sue isole abbandonate: storia e progetto di restauro, di architettura, di recupero, riuso e innovazione di un patrimonio unico, per la singolarità e continuità della storia che è quella della Repubblica di Venezia, e per il territorio in cui sono sedimentate le tracce tangibili di quella storia e unico anche come caso estremo di dissipazione e degrado e misconoscenza del carattere architettonico, storico; prodotto, appunto, di una cultura urbana nota e ammirata dal mondo intero.³

Architettura e Cultura Urbana; Storia, Modernità e

Continuità; Recupero e Riuso; Conservazione/Restauro e Innovazione; Progetto (di architettura) o Piano/Programma (di urbanistica, di socioeconomia)... Urbanistica!?, alla fine. O all'inizio!

Per mettere (per mettermi) un po' d'ordine tra questi nomi, sono andato a leggere, nella fonte più diretta e concisa, e inequivocabile disponibile: *Il Lessico Universale Italiano* (L.U.I.) dell'Istituto Treccani - Roma, Vol. XXIII, 1980, cosa si nasconde sotto il nome "Urbanistica" e suoi derivati.

Ho trovato con vario peso, contenuto ed estensione: Urbanesimo, Urbanista, Urbanistica, Urbanistico, Urbanità, Urbanizzare, Urbanizzazione, Urbano, Urbe, Urbico; per circa cinque pagine con molte illustrazioni

Di questi nomi, quelli qui trascritti in rotondo fanno riferimento ad un approccio di tipo tecnico-burocratico e quantitativo alla disciplina; quelli trascritti in corsivo fanno riferimento ad un approccio di tipo umanistico, storico, antropologico e figurativo/formale, nel complesso: di tipo architettonico. Con un spartiacque temporale e storico-architettonico tra 18° e 19° secolo.

Con qualche dubbio classificatorio per "Urbanista"! Tecnoburocrate o umanista?

E' tutto quanto sta prima di queste date più o meno nostre contemporanee e in ciò che si prolunga secondo una linea di pensiero storico progettuale fino a noi: negli insegnamenti accademici e vigenti di Progettazione Urbana, Restauro Urbano, Assetto del Paesaggio e pochi altri nelle Facoltà di Architettura, in quella "Architettura urbanistica" insegnata da Giuseppe Samonà nell'I.U.A.V. e all'I.N.U. Dagli anni '70, in un libro mai dimenticato che ha orientato gli studi di architettura urbana di qualche generazione: *La Cultura delle Città* di Lewis Mumford⁴ edito dal Movimento Comunità nel 1954 dove si era capito quale avrebbe potuto essere l'urbanistica - o l'architettura urbanistica - del nostro futuro e che non è stata nel nome e nelle cose a me congeniali per espressione semantica e contenuti, è qui che si può

ritrovare ciò che si deve intendere per: "Cultura Urbana".

Una modalità di indagine storica e di progetto, di lettura dell'esistente, di individuazione dei problemi e di risoluzioni che esprimono nella forma: "forma formata e forma formante" (l'espressione è - anche questa - di G. Samonà), nella *venustas* dell'architettura le questioni della *utilitas* e della *firmitas* proprie della scala edilizia, estendendole ai problemi particolari e specifici di porzioni discrete ed omogenee di territorio antropizzato: di ambiente e di paesaggio.

Questo mi pare debba essere l'urbano di cui si discute, oggi; nella storia e nella modernità in cui non possiamo non essere, oggi; il che è diverso dall'Urbanistica tecnica-quantitativa-burocratica-vincolistica, oggi. Mi pare.

Alla voce "Urbanesimo", leggo: Termine con cui si designa il fenomeno dell'immigrazione di popolazioni rurali nelle città per prendervi stabile dimora,... l'urbanizzazione ha preso da un secolo a questa parte (1980) un'intensità senza pari in confronto col passato"... E' questa la struttura, che già configura una cultura urbana del tutto diversa da ogni altra precedente.

Ad "Urbanistica" si precisa: "La nascita dell'u. come disciplina autonoma può essere posta a cavallo tra 18° e 19° secolo, in corrispondenza con quella che è stata definita la "rivoluzione industriale". L'ottica completamente nuova con cui vengono considerati a partire da allora i problemi della città è conseguenza del mutamento dei rapporti di produzione che interviene in quel periodo".

La voce "Urbanistica" conclude con questa sintomatica e pertinente affermazione (al 1980) ma ben valida anche oggi: "Occorre tuttavia dire che, se è da tutti ammessa la necessità e la logica del piano comprensoriale (deve intendersi una entità territoriale discreta e culturalmente omogenea sintesi autentica e pregnante di forma e struttura, economica, sociale, culturale, ecc..., n.d.r.), pur la sua attuazione risulta difficile soprattutto perché ad esso non

corrisponde alcuna entità politico-amministrativa in grado di redigerlo e di applicarlo sul territorio”.

Che è appunto il caso della Laguna di Venezia, dei suoi Beni Ambientali e Architettonici e delle sue isole abbandonate. Della sua cultura urbana di cui si diceva; cultura urbana tutta da ricostruire, dopo due secoli di tentativi di omologazione alla terraferma alla cultura della produzione industriale e alla cultura del turismo di massa.

Urbano: cultura urbana - dell'urbano quindi, diverso da Urbanistica/o.

Un approccio, umanistico ed anche estetico, progettuale compositivo e di messa in forma dei luoghi, ai problemi dell'architettura del territorio e dell'abitare; dell'abitare nell'urbano, secondo modi urbani. Che oggi non necessariamente deve coincidere con la città fisica tradizionale. Giacché nella modernità, è possibile vivere in ogni luogo della terra muniti di tutte le tecniche utili confortevoli e di servizio, di informazione di massa e individuali, di comunicazione, di tutela della salute, di accesso alle più diverse manifestazioni della cultura ecc.. Un modello di vita generalizzato e, se pur globalizzato, che non deve escludere e può conservare quelle che sono le forme più diverse delle culture autoctone, antropologicamente intese. Tutto quello che rappresenta, non più i Monumenti, ma i Beni Culturali, Artistici e i Beni Ambientali e Architettonici.

Il retaggio delle antiche (ma non tanto) culture differenziate e strettamente legate al territorio e alla storia. Ciò che appartiene alla cultura umanistica aulica ed accademica come pure alla cultura scientifica/tecnologica e alla loro vulgata tecnica operativa, e appartiene con pari dignità alla definizione più generale di "cultura: il modo in cui vivono i popoli, in zone, tempi e ambienti determinati"⁵. La cultura popolare e materiale.

Negli anni tra il 1984 e 1997 in cui ho tenuto il corso di Restauro Urbano nell'I.U.A.V., nel programma del Corso mi sono impegnato a definire un concetto di

Urbano facendo stazione sul nuovo concetto di Bene Culturale come memoria (monumento-documento); patrimonio culturale riconoscibile in ogni forma di produzione umana. Estendendo la nozione di architettura a tutto il territorio e al paesaggio, e ai modi dell'abitare il territorio e il paesaggio. Un nuovo modo moderno di abitare urbano, che è il fine ultimo dell'architettura e del progetto. Questo modo di abitare urbano oggi, nella modernità, nella globalità, in un mondo tecnologico sostenibile e compatibile, deve trovare - mi pare trovi - il punto di origine e la risoluzione all'interno di se stesso, nel conflitto umanistico/tecnologico della Modernità.

“Il conflitto, in questo contesto, che porta al degrado e da questo alla necessità della conservazione e al restauro (protesi della storia e della memoria e dell'equilibrio psico-fisico dell'uomo) è tra gli stili di vita tipo etno-antropologico ed ecologico adeguati, fortemente caratterizzati, che hanno "messo in forma" strutture architettoniche e tecnologiche costruttive a piccola scala fondate su una cultura ed una ecologia "naturale" del territorio e dell'ambiente. E stili di vita "sociali" omologati, contemporanei, fondati sulla modernità, entro strutture architettoniche e tecnologie costruttive a grande scala altamente industrializzate e meccanizzate: telematiche, basate su una cultura e una ecologia "artificiale". Che tendono a produrre "messe in forma" del territorio e dell'ambiente indifferenti a quelle del passato e di esse tendenzialmente distruttive; che mai istituiranno una futura "tradizione"⁶.

Questo è il conflitto da risolvere, mi pare, tra storia, modernità e tecnologia, per la costruzione di un solido concetto di cultura urbana. Che è quanto si può leggere, in altra forma nell'epigrafe qui posta in apertura!

E' stato detto che "non tutto ciò che è contemporaneo è anche moderno", il che può essere vero. E' anche vero che non tutto ciò che viene costruito e proposto-imposto come moderno, ovvero attuale e reale, appartiene alla modernità. Specialmente se

questa modernità si pone fuori della storia che della modernità è l'elemento fondante. Ed anzi vuole travalicare, porsi programmaticamente oltre la storia, inventando al tavolo da disegno e nei pensatoi, nelle segreterie degli assessorati, dei partiti e dei sindacati,... quando non in quelle delle immobiliari, nuovi modelli di vita per l'uomo, che si è adattato - ha formato - dato forma - al proprio ambiente di vita in tanti modi diversi tra 1.000.000 e 40.000 anni fa, più o meno.

E' la tesi sostenuta in una peraltro brillante relazione in chiave sociologica - la scienza che studia e progetta le strutture sociali nei loro processi di adattamento e di comportamento collettivi - che ha proposto un'interpretazione delle più eclatanti forme architettoniche globalizzanti come uniche e autentiche espressioni della modernità. E modernità oltre la storia (dell'uomo, dell'architettura e dell'abitare) sono i modelli suggeriti, come per esempio, il The Venetian Resort - Hotel - Casino, Las Vegas, U.S.A. che è il clone a basso profilo di Venezia, la Fortezza di Venere sulla Baia di Tokyo: ipermercato megagalattico tutto al femminile e più direttamente e tangibilmente il Millennium Dome⁷ e la Grande Ruota: l'Occhio di Londra che non funziona, costruiti per il passaggio del millennio che verrà, sulle rive del Tamigi.

Perentoriamente è stato affermato - o quantomeno è derivato - che la modernità si coniuga oggi all'urbano in una nuova cultura urbana del moderno solo nella espressione architettonica delle metropolitane, delle strutture urbane del turbocapitalismo globalizzato, nei grandi centri mercantili megainformatizzati e multimediali delle grandi metropoli; dove tutto l'abitare e il vivere, il consumare è ridotto a merce e a mercato, a immagine rutilmente e altamente tecnicizzata. Noi possiamo apporre a tutto ciò solo il Gallaratese a Milano, Le Vele a Napoli, lo Z.E.N. a Palermo e alcuni ipermercati padani a bassa tecnologia e a livello zero di informazione; di metropolitane non si parla proprio! E' stato affermato

anche, forse con troppo passionale ottimismo, che in queste megastrutture del moderno, "luoghi democratici dove tutti possono accedere (purché abbiano i soldi per farlo - n.d.r.) è esclusa ogni possibilità e forma di alienazione, perché l'alienazione non esiste!". Meglio così!

Non è questo delle megastrutture - forma, strutture contenute e prospettive sociali e abitative - il nostro concetto di cultura urbana. Quello che ci aspettiamo dalla equazione modernizzazione-globalizzazione! Oserei affermare, facendo convergere modernizzazione e storia, che noi abbiamo da oltre 1000 anni le nostre megastrutture urbane multimediali dove viviamo, e dove si è sempre svolta una cultura urbana non alienante; la forma urbana di Camerino insegna! Fino all'avvento dell'urbanistica! Ma forse questo è forzare troppo la mano e il concetto!

Per parte dell'architettura - storia e progetto - la questione dei C.S. e del paesaggio - nodi irrisolti dell'urbanistica tecnica - le questioni del Restauro Architettonico, urbano e ambientale e della Conservazione dei BB. e AA. del controllo tecnico-matematico dei materiali vecchi e nuovi, delle strutture e dell'impiantistica domestica, lo studio dei tipi edilizi e del distributivo funzionale, i canoni estetici del Movimento Moderno, ecc. ecc., sono tutte conquiste e strumenti di una nostra modernità.

Molte altre cose sono state viste e dette, in questo Seminario, più comprensibili, più accettabili, nel solco della Storia e dell'esperienza dell'architettura del Movimento Moderno, in cui l'estensione dei temi trattati progettualmente e/o teoricamente, è sempre orientata anche alla comprensione e alla presa in carico dello spazio aperto intorno agli edifici e del paesaggio e alla sua integrazione con l'opera. E questa è stata una novità positiva, in una rassegna di questo tipo: il giardino, il parco, l'ambiente aperto; la natura, il territorio agrario e naturale, e l'artificio in una prospettiva di integrazione architettonica a grande dimensione.

La "cultura urbana" nel senso più ampio.

E' mancato, salvo qualche accenno storico-critico, il che lascia ben sperare per il futuro, ogni riferimento e presenza dell'architettura postmoderna.

La modernità non può essere ridotta ai suoi pur fascinosi visionari precursori come A. Sant'Elia o Tony Garnier. O magari con maggiore leggerezza al futurismo di F.T. Marinetti o di G. Verne. Non a caso, a corollario e a sostegno della tesi precedente sono state illustrate, ad esemplificazione, le architetture (bidimensionali?) scenografiche e fantasiose dei fumetti delle guerre stellari; molto pertinenti al discorso. Belle, divertenti, gradevoli, suggestive e oniriche: alienanti! Ma l'architettura, quella progettata e costruita, l'architettura del paesaggio urbano e ambientale nostri luoghi di vita e dell'abitare sono certo un'altra cosa. Le immagini delle architetture fantastiche dei fumetti appartengono se mai ad un certo tipo di letteratura del moderno. Ma principalmente ad un artigianato grafico anch'esso computerizzato oggi, e quando va bene alle arti figurative. E' bene mantenere le distinzioni. A ognuno il suo!

La nostra modernità del terzo millennio che non è ancora arrivato, non può appartenere solo agli ipermercati e alle sale giochi e alle metropolitane...

Appartengono alla modernità e proprio in virtù della loro identificazione con la storia, anche i Centri Storici; e - quello che si stà perdendo - la tradizione dei localismi architettonici abitativi e urbani.

Qualche incisiva osservazione critica (storico/critica - infastidita) va mossa (ed è stato fatto) ad alcuni progetti presentati in quanto "moderni a viva forza", di una architettura decontestualizzata, forzosamente stravolgente e formalistica, contraria ad una chiara logica costruttiva e funzionale, il cui referente più immediato e frivolo è la moda. Architettura per la quale è stata usata l'espressione (il nome) romanesca e coatta, (anch'essa di moda): "famolo strano" quale suo orientamento programmatico.

Espressione desunta nel suo significato becerato ed ironico dal nostro peggior costume attuale, entrata nell'uso tramite il cinema e la TV. In effetti non c'è

mai alcuna ragione architettonica di farlo strano! Ad uso delle riviste di architettura più avanguardiste. Se mai: farlo nuovo! Mai contro ogni forma di sostenibilità e di una chiara compatibilità ambientale con la storia e anche con la tecnica, e soprattutto di incompatibilità col luogo.

Va osservato che quand'anche ci fosse l'intenzione di negare la Storia in nome della Modernità, come pure si tende a fare, essa è sempre presente ed operante nel momento in cui l'opera del progetto di architettura moderna o preesistente entra in reale comunicazione col contesto ambientale; con il suo intorno più o meno immediato, e viceversa. Che è sempre "Storico"; la testimonianza: territorio, costruito, ambiente, paesaggio, di una storia che non può essere negata. La "Storia", che non è mai maestra di vita, ci è stato insegnato dal filosofo, è sempre storia contemporanea!

E infatti, puntualmente, il tratto saliente del Seminario di Camerino, a mio avviso, è stato che la "cultura urbana" e la "modernità" dell'architettura - antica, storica, moderna, nostra contemporanea - si sono materialmente e vitalisticamente manifestate - aleggiavano - tra gli spazi architettonici della città antica - esistente - nel suo paesaggio urbano e in quello extraurbano. Tra il chiuso degli spazi medioevali, rinascimentali e neoclassici. In quelli elegantemente e modernamente restaurati, affondati nel corpo delle colline e negli spazi dei palazzi stratificati nel tempo e negli stili in cui ha sede l'Università e dove ha avuto luogo il Convegno; in quelli aperti, ma contemporaneamente racchiusi: raccolti, della Piazza (quadrata... democratica) porticata con le sue pareti monumentali e i cannocchiali visivi spazialmente ben mediati dalle quinte edilizie, prospettanti sul paesaggio collinare marchigiano circostante. Colloquiando tra i tavolini del caffè!

Una esperienza dell'architettura e di un vissuto urbano, di una Cultura Urbana, che ha avuto anche modo di essere introiettata nel tempo protratto e socializzante della durata del Seminario.

Ciò detto, e rimandando ad altra occasione e a maggior spazio, se ci sarà, un discorso sul rapporto - filosofico, di contenuto e di azione - tra Modernità e Storia, che a Camerino è stato visto solo nei fatti e nelle cose dell'architettura progettata e costruita, ma che è rimasto sostanzialmente in sospeso, e rifiutando una Modernità nostra contemporanea estranea alla Storia, all'antropologia e alla ecologia umana, alla possibilità/capacità di un vivere umano non alienante (l'alienazione esiste!), dove la Storia - dell'architettura - della cultura urbana - sia diversa da una modernità coincidente con la globalizzazione intesa come produzione di merce e come mercato, quale ci si prospetta attraverso la omologazione di una tecnica che passa sopra la testa delle culture locali tradizionali e alle forme dell'abitare umano, veniamo al dunque.

Urbanistica oppure Cultura Urbana?

Veniamo a quello che a me e ad altri è sembrato un punto nodale e pregiudiziale alla impostazione dell'assunto così come esso poteva essere immaginato dai nomi da cui siamo partiti: prima sia l'essenza delle cose e i loro attributi, e dopo siano i nomi.

In apertura del Seminario è stata affermata, da un illustre urbanista, una cosa che è parsa quantomeno stravagante, che poi a domanda non ha chiarito, o che non ho capito: "Che non è possibile scrivere la storia urbanistica della città" - sic.. Dopo un millennio di storia della città e di storia urbana e del territorio l'enunciato non ha mancato di sorprendere molti di noi!

Ha ancora detto, a sostegno del suo piano di espansione urbana che ha illustrato che: "una volta tracciato il disegno direttore del piano urbanistico, è indifferente la forma, disposizione e tipologia degli edifici che nei lotti così delimitati saranno costruiti.

Che a me pare significhi che è indifferente la relazione tra architettura, piano e impianto urbano nel disegno complessivo della città. Il che, nel momento in cui anche nel nostro Paese si aprono gli studi (si ritorna agli studi...) sul Paesaggio Urbano e sull'ar-

chitettura del paesaggio, sulla forma urbana, è quanto meno sorprendente.

Evidentemente l'urbanistica ha delle ragioni che l'architettura non conosce!

Il secondo relatore che gli è succeduto, altrettanto autorevole, ha proposto alcune sue osservazioni sul significato figurativo spaziale e sul contenuto di "democrazia" nella forma urbana delle piazze; che nascono appunto nel nostro Paese con le aperture democratiche comunali medioevali e appartengono alla Storia architettonica, urbana, civile e sociale della città, in Italia e in Europa. Se sia più democratica una piazza quadrata, piuttosto che una triangolare o circolare; propendendo poi per una maggiore democraticità del quadrato, appellandosi in ciò alla forma quadrata delle piazze cerimoniali... presso i Faraoni d'Egitto! Sorprendente anche questo!

Un'altra affermazione (preliminare) che è suonata come un quesito e un problema ricco di spunti, anche - se non soprattutto - polemici, meritevole di attenzione e di meditazione, è stata circa la natura bidimensionale del "Progetto Urbanistico", evidentemente nella potenzialità della sua rappresentazione grafica, che è la forma espressiva del suo pensiero costitutivo: la sua immagine del mondo, della città, dell'urbano quali dovrebbero essere.

Mentre il "Progetto..." (di architettura? Dell'urbano e dell'abitare? Di cultura urbana?) ha una natura tridimensionale; stereometrica, a tutto tondo.

A domanda risponde: che sì, il progetto tridimensionale è il progetto di architettura!

Il quale peraltro, va aggiunto, è progetto tridimensionale solo nella sua rappresentazione grafica più tradizionale e antica del disegno manuale; ma in realtà è progetto quadridimensionale implicando le dimensioni spazio-temporali e fruibili, sulla breve e sulla lunga durata. Essendo il pensiero e la ragione ultima dell'architettura la forma, che fissa e articola la funzione: quella di organizzare lo spazio, in ciò forma formata e formante.

Spazio formale e spazio antropico ed economi-

co/sociale; spazio ambiente fatto per essere percorso e abitato e agito nella proiezione edificativa del progetto realizzato; al suo interno come all'esterno, nella produzione del nuovo come nella ri-produzione dell'antico; nell'esistente sempre. Nel paesaggio urbano, che è "concetto e oggetto percettivo"⁸ e cosa materiale e concreta e immaginata di una natura artificata. In tempi e spazi oggi dilatati e deformati dalla velocità e dalle comunicazioni e informazioni telematiche e di massa. Vive, il paesaggio urbano, contemporaneamente nella Storia pregressa su cui si è formato e nel moderno, in cui sta e diviene. Inevitabilmente si trasforma, degrada e si ricostituisce; nei modi del suo uso e fruizione e sotto la pressione delle tecniche e della vita. Ed anzi oggi va oltre la quarta dimensione, in un vissuto relazionale accelerato che rapidamente l'architettura consuma nell'uso e nell'immagine.

Deriva, da tutto ciò, una discrepanza insanabile di natura epistemologica, che si riflette nel sociale.

Che l'urbanistica con cui si intende dare forma al territorio e alla città, e alla società infine, non è architettura e non produce architettura: "arte di formare... spazi fruibili per gli umani bisogni"⁹.

Manca, l'urbanistica, delle "n" dimensioni dell'architettura! Della sua abitabilità costituente!

E non si vede, nella sua bidimensionalità dichiarata del piano, quali possano essere le convergenze oltre queste divaricazioni, rispetto all'architettura: come possa diventare da bidimensionale, multidimensionale; sollevandosi dalla collazione dei dati puramente bidimensionali, geometrici, quantitativi ed economici (finanziari-mercantili). Non si vede, rispetto all'asserto di partenza, quale sia - e come - lo scarto da colmare tra il bidimensionale e il quadridimensionale ed oltre; quale sia - e dove - il legame tra un quadro programmatico descrittivo-quantitativo-normativo-vincolistico che vuol imporre dall'alto, d'autorità, una nuova geografia al territorio, all'ambiente e al paesaggio e stili di vita a ciò adeguati alle popolazioni, e la forma e lo spazio fondamental-

mente antropico dell'architettura, tra urbanistica e cultura urbana, che è tutt'altra cosa.

Forse l'urbanistica degli urbanisti tecnocratici dei P.R.G. è lontana e forse incompatibile con l'architettura e soprattutto con la cultura urbana della modernità; contemporanea anche.

Forse occorrono i filosofi a dare un input umanistico al problema, rinverdendo ciò che è stata l'urbanistica fino quasi alla fine di questo millennio, agli anni cinquanta del nostro secolo.

Certo val la pena di rivedere ciò che era moderno e u-topico alcuni decenni fa. Ricominciare dall'architettura urbanistica di Giuseppe Samonà, dal "territorio della città in estensione secondo una nuova forma di pianificazione urbanistica"¹. In cui il piano "è" il progetto di architettura a grande dimensione; che tenga conto della natura naturale, dell'ambiente, dell'antropologia culturale, della cultura materiale, dell'ecologia, della natura, umana e urbana; delle popolazioni insediate e della natura dell'uomo. Della Storia.

E delle tecniche d'uso e di intervento innovativo e conservativo a tutto ciò adeguate: sostenibili, e compatibili. Scrive il Nostro (1979) "L'ambiente, nella sua organizzazione stanziale, può realizzare le condizioni più perfette di armonia sociale tra spazi non costruiti e manufatti se il loro rapporto di corrispondenza è coerente nel definire con valori integrabili i parametri dello spazio naturale e quelli artefatti della stanzialità di un luogo negli elementi che gli sono essenziali. Ne consegue che la corrispondenza tra struttura formata dall'uomo e il luogo in cui sorge è armonica quando si identifica l'idea di spazio con l'idea di luogo, cioè quando luogo e spazio coincidono nei rapporti analitici e sintetici del paesaggio naturale con quello artificiale, perché la dimensione geografica dell'aggregato da costruire (e da recuperare n.d.r.) e la dimensione geografica dell'area relativa avranno come parametro comune quello del luogo, da assumere quale caposaldo della pianificazione, per misurare la variazione da luogo a luogo dei rap-

porti tra sintesi e analisi in tutta la stanzialità"¹⁰.

Col che la nozione, il concetto e il contenuto del nome: cultura urbana nella modernità, mi pare resti definito.

Viviamo pur sempre in uno spazio a n dimensioni, in una multidimensionalità a tutto campo; che non può fare a meno della storia! E della forma! Del luogo, dell'uomo e della sua contemporaneità! Ben venga dunque la cultura urbana dei Seminari di architettura, paralleli e alternativi alla cultura - pur sempre accademica - dell'Università!

1. Giuseppe Samonà. *Come ricominciare. - Il territorio della Città in estensione secondo una nuova forma di pianificazione urbanistica*. In Parametro - mensile internazionale di architettura e urbanistica. n° 90/Ottobre 1980 - *Verso la non città*. Faenza Ed. S.p.A. Faenza.
2. Giuliano Toraldo di Francia. *Le Cose e i loro Nomi*. Ed. Laterza, Roma Bari, 1986. pag. 1 e 2.
3. Giovanni Battista Stefinlongo. *Il Giardino del Doge - I Giardini del Popolo. Studi sul Restauro Urbano e sul Recupero e Riuso delle Isole e delle Fortificazioni della Laguna di Venezia*. Libreria Editrice Il Leggio. Sottomarina di Chioggia, 1998. Pag. 152 e 153.
4. Lewis Mumford. *La Cultura delle Città*. Edizioni di Comunità. Milano, 1953. La prima edizione originale è del 1938.
5. Howard W. Odum. (1953). Sta in E.P. Odum. *Principi di Ecologia*. Piccin Ed. Padova 1973 (1971). Pag. 518.

6. G.B. Stefinlongo. *Il Giardino del Doge* ecc. pag. 21 (pag. 19/24).

7. Sul quotidiano "La Repubblica" del 9-1-2000 Antonio Polito scrive, a proposito del Millennium Dome, denunciandone il fallimento: "*Se ne parla così tanto, e così male, che tutti vogliono andarci, per condividere l'esperienza eccitante del disastro: è come salire sul ponte del Titanic prima che affondi,... Col Dome, si è fatto l'opposto: prima si è costruito il monumento, e poi ci si è chiesti cosa farne. E ancora se lo chiedono, ancora ce lo chiediamo... Bello, chi lo nega? Divertente, specialmente per i bambini tra gli otto e i dodici anni, che vi trovano i videogiochi... Ma disperatamente inutile. Scisso da ogni funzione, fine a se stesso, superfluo, secondo il gusto postmoderno... l'apparenza prima della sostanza, il pacchetto prima della merce, l'involucro prima dell'anima?*". Né il Millennium Dome è così democratico come vuol apparire: dove tutti possono andare. Se è vero che l'ingresso costa 63.000 lire e 53.500 per gli under 15; 180.000 lire per una famiglia. E che i visitatori sono 20.000 al giorno, ma un terzo in meno dei 30.000 previsti per far quadrare il bilancio. E' costato 1,2 miliardi di dollari, 2.300 miliardi di lire.

8. Giorgio Bertone. *Lo Sguardo Escluso. L'Idea di Paesaggio nella Letteratura Occidentale*. Interlinea Edizioni, Novara 1999.

9. Voce: *Architettura*. L.U.I. Roma. Vol. II, 1969.

10. Giuseppe Samonà. *Alternative concettuali alla Metodologia della Moderna Pianificazione Urbanistica*. Sta in Casabella, n° 444. Febbraio 1979. pag. 47 e 48. In cui *pianificazione* sta per *progettazione dell'architettura urbanistica* (N.d.R.).

Maurizio Oddo

Una città tessuta ad arte: Le Corbusier e il Muralnomad

“Si trattava di occupare una pianura; l’evento geometrico era, in verità, una scultura dell’intelletto, la battaglia dello spazio combattuta con la mente”, annota Le Corbusier nel 1951 all’interno dei suoi carnets per spiegare il progetto di Chandigarh, attraverso rapidi schizzi che illustrano gli edifici; successivamente, in una lettera indirizzata alla madre, a proposito del Campidoglio indiano, da lui stesso definito una sinfonia architettonica, aggiunge: “Da vicino o da lontano, è una sorpresa, suscita stupore [...]. Il paesaggio attorno è governato dall’architettura. Adorabile e grandiosa [...]. Credo che Chandigarh segni una data in architettura. Petite maman, ti mando questa lettera perché tu sappia che finalmente l’architetto, l’urbanista, il pittore e lo scultore qui hanno partorito la poesia - ragion d’essere e di vita delle persone ben nate”.

Nel progetto della città antropomorfa, in realtà regolare e ritmicamente scandita, oltre alla pittura, confluiscono, infatti, l’esperienza della scultura e dell’arazzo.

All’interno del piano, gli edifici, concepiti come volumi isolati abilmente plasmati, non sono utilizzati come punti focali unici bensì quali elementi di una complessa struttura spaziale, non riassumibile in una planimetria o in una semplice raccolta di immagini, in cui la visione è attirata in molteplici direzioni. Il piano urbanistico, concepito per la nuova capitale del Punjab, è caratterizzato da originali componenti

geometrico-spaziali: un sistema, apparentemente strutturato per assi, è organizzato da una fitta rete di relazioni emisimmetriche e ponderali che forniscono alla composizione un equilibrio dinamico tipico della ricerca figurativa che Le Corbusier conduce parallelamente in pittura e in campo tessile; il sistema di vie che egli progetta per la nuova città indiana rimanda alla tessitura degli arazzi dove l’elemento naturale - la lana - è tessuto all’interno della trama rigida di supporto: “l’arazzo - sottolinea Le Corbusier - costituisce un’esperienza in grado di assorbire una parte delle mie ricerche, in particolare quelle murali, dove la vocazione di pittore trova il proprio nutrimento architettonico”.

L’arazzo, infatti, nella sua fisicità, costituisce una superficie attraverso la quale è possibile approfondire ricerche ed esperienze non sperimentabili sul piano rigido della tela.

E’ attraverso la materialità ed il fascino dell’intreccio tra trama ed ordito che Le Corbusier riesce ad indirizzare la sua esperienza pittorica e quella architettonica ad una delle più antiche forme artigianali, mediante accostamenti cromatici di grande forza ed armonia, recuperando l’antica tradizione del telaio a mano e la creatività attenta ai valori di sempre in cui l’ordito assume una connotazione strutturalmente importante che riconduce a quella architettonica poiché la naturalità della lana si esprime attraverso una tridimensionalità aerea simile al progetto d’architettura.

In questa inedita prospettiva, l'incontro tra arte, artigianato, architettura e urbanistica trova una significazione particolare dove la progettazione del manufatto tessile punta alla ricerca di una nuova identità, sia sul piano costruttivo che su quello linguistico.

Gli arazzi ricavati dai cartoni di Le Corbusier, infatti, si presentano come espansioni nella dimensione concreta dei manufatti di segni capaci di orientare un espressivo mondo immaginario dove, operando unicamente sui cromatismi e sulla costruzione architettonica della trama, i disegni vengono lasciati liberi da qualsiasi schema troppo rigido in modo da potersi adattare armoniosamente allo spazio per il quale sono destinati.

Ad ogni colore utilizzato negli arazzi, all'interno di geometrie rigorose che conducono alle coeve composizioni urbanistiche, si accompagna una simbologia definita a priori che risente della tradizione e dell'arte rituale indiana alla ricerca di un ordine cosmico, archetipo degli archetipi: forme naturali ed elementi astrologici come il movimento del sole. I diagrammi cosmogonici indiani e quelli planetari indicano, infatti, il momento per l'esecuzione del rituale per scoprire la vera natura della realtà e per comunicare i principi dell'ordine cosmico; principi che Le Corbusier trasmette attraverso le cromie utilizzate negli arazzi: l'azzurro, simbolo della sfera celeste; il giallo, simbolo del sole e della luce; il rosso, simbolo dell'azione; infine, il blu quale colore che connota lo spazio.

Il filo, carico di significati simbolici, è a sua volta tessuto per rappresentare motivi simbolici che attingono alla natura, interpretata emozionalmente: il meandro dei fiumi indica che la corsa può, talvolta, essere movimentata ed irrazionale; la mano che, attraverso segni interiori, traccia la personalità dell'individuo; le impronte del piede, quale simbolo di una presenza, segnano una direzione; il serpente, portatore di significati diversi; i due triangoli, posti uno di fronte all'altro per un vertice, indicano le idee messe a confronto, opposte, tali da presentarsi in

conflitto; la ruota, simbolo della ciclicità, della ricorrenza degli eventi è ferma su un piano verticale che rappresenta la terra ma anche la forza dell'ordine; la doppia parabola indica il passaggio dal positivo al negativo, dal giorno alla notte, dal bene al male; l'albero segno di perfezione; tutti questi simboli connotano anche la produzione pittorica e arricchiscono la plastica muraria degli edifici corbuseriani della maturità, attraverso una moderna rielaborazione del bassorilievo su beton brut.: "i simboli che esprimono da una parte la sua concezione urbanistica, dall'altra il suo pensiero filosofico, meritano di essere conosciuti perché sono la chiave interpretativa della creazione di Chandigarh".

La struttura ideale creata da Le Corbusier conserva l'aspetto di un grande mausoleo indiano: il palazzo del governatore è coronato da un parasole a forma di mezzaluna rivolta verso l'alto. Il suo profilo riunisce significati molteplici: esso richiama il gesto della Mano Aperta, emblema della pace, ma anche le corna dei buoi presenti in India e molte volte disegnati dal maestro; anzi, è proprio Le Corbusier, nella litografia *Entre-deux-Taureau, La main ouverte* - a spiegarcelo, confrontando il segno del toro con la copertura del palazzo del governatore e la mano aperta.

Elementi nuovi, interpretati attraverso l'architettura tradizionale indiana e quella cosmica degli osservatori astronomici del XVIII secolo, confluiscono nella sua opera: la memoria come acquisizione della verità poetica, interpretata in senso critico, è riscontrabile nella progettazione di Chandigarh: "Gli strumenti astronomici di Delhi (...). Essi indicano la via: riunire gli uomini al cosmo (...). L'esatto adattamento delle forme e degli organismi al sole, alle piogge, all'aria (...)" ; un interesse testimoniato dai suoi carnetts che contengono molti disegni tratti dall'ambiente indiano: i giardini di Pinjore del XVII secolo, templi indù e vecchi cortili ad Ahmedabad, vedute aeree di villaggi presso Jaipur.

Combinando la visione frontale con le visioni latera-

li e l'assialità con lo scorcio, l'ordine del Campidoglio esalta la plasticità dei singoli elementi architettonici o naturali. Gli edifici, gli specchi d'acqua, le colline artificiali e gli altri elementi simbolici non riempiono il parco ma proporzionano il vuoto e lo caricano di significati cosmici e retorici, proprio come avviene nelle composizioni tessili.

Gli arazzi destinati alla sala del Tribunale del Palazzo di Giustizia sanciscono l'incontro della produzione tessile dell'artista con l'architettura: "Quando si accede al Parlamento, attraverso la porta occidentale, si assiste ad uno spettacolo architettonico sconvolgente (...), dietro le colonne e la rampa, ci si trova di fronte ad un arazzo che va dal suolo fino al soffitto (...). Esso serve sia ad attutire il suono sia a rallegrare lo sguardo (...). Gli arazzi servono anche come stimolo psico-fisiologico grazie alla forza della loro policromia e alla presenza intellettuale e poetica di alcuni simboli".

E così, l'arazzo assume carattere architettonico attraverso l'integrazione con l'architettura: "Certe specificità peculiari dell'opera tessile di Le Corbusier, se ben studiate, conducono alla comprensione dei suoi capolavori: la logica compositiva che si può riscontrare nella tessitura di un arazzo è la stessa di quella che regola i tracciati urbanistici dei suoi progetti, le sue composizioni architettoniche e quelle pittoriche". L'arazzo, cioè, posto nell'ottica di una specificazione tecnica legata alla cultura antropica del territorio, se da un lato valorizza la diffusione dell'artigianato tessile, dall'altro si colloca nella stessa logica compositiva del tracciato urbanistico, all'interno della stessa dinamica di natura artistica e progettuale che, comunque, non unifica le differenze ma le correla, non più nell'ottica della purezza ma della ibridazione, sia tecnologica che linguistica.

Analogamente alla composizione tessile, che assorbe in un'unica texture, infinita e ripetitiva, l'ordito della trama, la composizione urbanistica è tracciata a partire dai dati del territorio: l'immagine strutturale dell'arazzo, i fili intrecciati della lana possiedono una

forma definita ed autonoma rispetto al disegno che essi costruiscono, legato all'aspetto esteriore, proprio come accade per il tracciato urbanistico, secondo un atto sinestetico.

Nell'arazzo, tra trama e ordito si pone una terza componente strutturale costituita dal nodo, quale elemento fondativo dell'intera composizione, ma anche intersezione degli assi viari dell'impianto urbanistico: il terzo asse Z, individuato dalla direzione del nodo, che si aggiunge agli assi X ed Y della trama e della orditura, comprende l'architettura e l'atto costitutivo della città caratterizzata da elementi morfologicamente strutturati nell'intersezione degli assi principali.

L'urbanistica di Chandigarh si forma, dunque, come sottolinea lo stesso Le Corbusier, sulla elaborazione dell'idea tessile - la logica compositiva riscontrabile nella tessitura di un arazzo è la stessa di quella che regola i tracciati urbanistici - che viene tradotta in oggetto città, strutturalmente adeguato alla grande scala, in contrasto alla dimensione ridotta dell'arazzo che non è visto come semplice modello di una superficie da trasformare nello spazio tridimensionale della composizione urbana, ma come modello di una profondità, implicante la terza dimensione, puntualizzata dal nodo stesso, attraverso una intricata rete di linee di forza, mobili e mutevoli nello spazio e nel tempo.

L'intera planimetria del Campidoglio di Chandigarh riprende la tessitura, geometrizzata, degli arazzi. La stessa analogia compositiva è riscontrabile tra l'arazzo e il progetto dell'ospedale per Venezia; a questo proposito è significativo ricordare il testo di R. L. Delevay: "(...) il pensiero di Le Corbusier appare attraverso un unico tratto: un tratto che parla alto e chiaro, che grida, che si sviluppa e si condensa per divenire segno di una poetica. Tra la mano aperta e la città radiosa si evidenzia questo tratto, spesso come se fosse dentro la lana: si insinua dentro la lana pur mantenendo la pittura a distanza rispettosa".

Di fronte ad un arazzo di Le Corbusier, infatti, pur

ignorando motivazioni e passato dell'opera, si risveglia una rispondenza immediata e lontana: l'intreccio dei fili, della trama con l'ordito, contiene l'idea analogica che conduce alla forma urbana contestualizzata al significato originario del tempio primitivo, analogamente alla città per tre milioni di abitanti.

La tenda, infatti, l'oggetto tessile, il Muralnomad dei tempi moderni è una forma che struttura lo spazio, indicando una direzione orientata, un percorso, cioè, secondo due direzioni principali, tra loro ortogonali come le vie concepite per il piano urbanistico per una città orizzontale, quale Chandigarh era stata progettata.

Il territorio, analogamente alla lana da tessere per l'arazzo, nella sua assenza di forme è in grado di assumere tutte le forme possibili impresse dall'uomo, nel tentativo di dare forma, in-formare, tras-formare, strutturare e definire lo spazio per rispondere a criteri di funzionalità e di estetica. Lo spazio così intessuto diventa città ma anche spazio spirituale connotato dai simboli il cui significato non è soltanto quello esteriore e superficiale della decorazione bensì quello anticonvenzionale atto a rafforzare la modifica della percezione dello spazio che l'arazzo deve compiere: "Dopo la guerra, quando Le Corbusier ha realizzato le sue grandi opere - Marsiglia, Nantes, Chandigarh, Firminy, Ronchamp - è attraverso gli arazzi che viene raggiunta la pienezza della sua arte". A partire da questa constatazione, in cui emerge con forza l'importanza che l'opera tessile ha nell'universo corbuseriano, si rende necessaria una rivalutazione, soprattutto in termini critici, di questa componente artistica a torto sottovalutata.

L'opera tessile, infatti, rappresenta una testimonianza originale e perfezionata che risponde ad un legittimo desiderio poetico, attraverso il suo potenziale architettonico da utilizzare quale "elemento utile e determinante nella composizione dell'architettura moderna; debbo molto agli arazzi e a quest'arte che sarà sempre svolta all'interno del linguaggio architettonico. L'arazzo è destinato a sostituire definitivamente

la pittura murale; la sua tecnica rappresenta una nuova espressione plastica del nostro tempo".

Negli arazzi dell'ultimo periodo, le soluzioni interpretative sono molteplici; nello sviluppo dell'iconografia utilizzata vengono studiate nuove rielaborazioni di temi passati. Nello stesso tempo, continua la ricerca costante nel campo dei colori proposti entro geometrie meno rigorose e dai contorni più sfumati, in cui spesso la profondità è data dalla sovrapposizione di più disegni secondo una tecnica già sperimentata in campo pittorico.

In questo periodo, Le Corbusier lavora alle forme della pittura e della scultura: la serie degli Ubu e degli Ozon è dominata da elementi metafisici e biomorfici, sostanzialmente opachi, naturali, che segnano il distacco dalla trasparenza degli oggetti artificiali di produzione industriale.

Se nella fase purista, a partire da un singolo oggetto, era possibile arrivare ad una strutturazione complessa della composizione ottenuta per sovrapposizione, a Chandigarh si assiste al processo inverso: gli oggetti architettonici, che animano il progetto urbanistico, sono concepiti autonomamente e tale rimane anche la loro lettura nello spazio. La prevalenza dei vuoti nell'impianto, che implica una notevole indifferenza per la compiutezza spaziale degli organismi architettonici che vi interferiscono, ricorda quella degli arazzi in cui gli elementi simbolici e rappresentativi sono posti nello spazio indifferenziato della superficie naturale.

La mano aperta, infine, anch'essa riprodotta in più occasioni all'interno degli arazzi, annuncia la nascita di un'infinità di modi possibili, latenti, in attesa; essa è mediatrice verso il mondo di ogni progetto umano ed è il testamento ideale di Le Corbusier per la cui opera, come sottolinea Gio Ponti nel '65, bisogna "essere più votati all'ammirazione che non tentati al giudizio; è la via per comprendere la grandezza, e misurar noi al paragone: e per riconoscere, attraverso i suoi grandi, la grandezza della Storia alla quale partecipiamo".

1. I carnets del maestro conservati presso la Fondazione Le Corbusier di Parigi sono stati pubblicati in Italia dalla casa editrice Electa di Milano: Le Corbusier, *Carnets* volume 1, 1914-1948, 1981; Le Corbusier, *Carnets* volume 2, 1950-1954, 1981; Le Corbusier, *Carnets* volume 3, 1954-1957, 1982; Le Corbusier, *Carnets* volume 4, 1957-1964, 1982.
2. Le Corbusier, lettera alla madre, 17 novembre 1954, FLC, R2.2.241, 242, Parigi.
3. A proposito del piano corbuseriano di Chandigarh, oltre ai testi riportati in nota, Cfr.: Le Corbusier, *Oeuvre complète*, Zurich 1929-1965; M. Tafuri, *Machine et Mémoire. La città nell'opera di Le Corbusier*, in "Casabella", n. 502/503, Milano 1984; A. Tzonis (a cura di), *Le Corbusier archive*, Frank Russell, London 1986; F. Tentori, R. De Simone, *Le Corbusier*, Laterza, Bari 1987; B. Tim, *Chandigarh: vale ancora un pellegrinaggio?*, in J. Lucan (a cura di), *Le Corbusier enciclopedia*, Electa, Milano 1988; P. Serenyi, *Senza tempo ma del suo*

tempo: l'architettura di Le Corbusier in India, in H. Allen Brooks (a cura di), *Le Corbusier 1887-1965*, Electa, Milano 1993; M. Oddo, *Le Corbusier dalla pittura al Muralnomad*, Medina, Palermo 1997.

4. Le Corbusier, *Tapisseries muralnomades*, FLC, Parigi.
5. J. Drew, in Le Corbusier, *Oeuvre Complete*, Op. cit.
6. M. Tafuri, *Machine et Mémoire. La città nell'opera di Le Corbusier*, in "Casabella", n. 502/503, Milano 1984.
7. Le Corbusier, *Tapisseries muralnomades*, Op. cit.
8. id.
9. L. Delevay, in AA. VV., *Le Corbusier Oeuvre Tissè*, Paris 1987.
10. Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris 1920.
11. Le Corbusier, *Tapisseries muralnomades*, Op. cit.
12. Id.
13. G. Ponti, *Morte di Le Corbusier*, in "Domus" n. 430, settembre 1965.



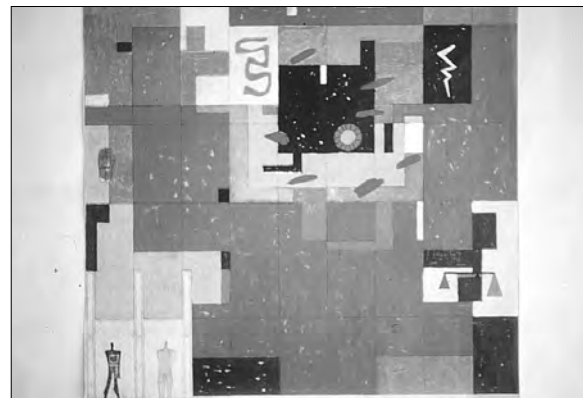
Le Corbusier, Piano per Chandigarh, 1950



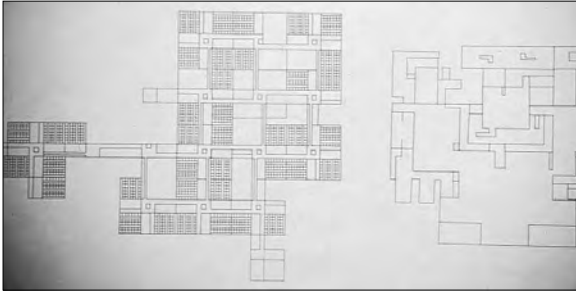
Le Corbusier, Arazzo per la Corte di Giustizia di Chandigarh, 1956



Il Piano per Chandigarh e l'arazzo per il Palazzo di Giustizia, 1956



Le Corbusier, Etude pour tapisserie da la Cour de Justice de Chandigarh, 1954



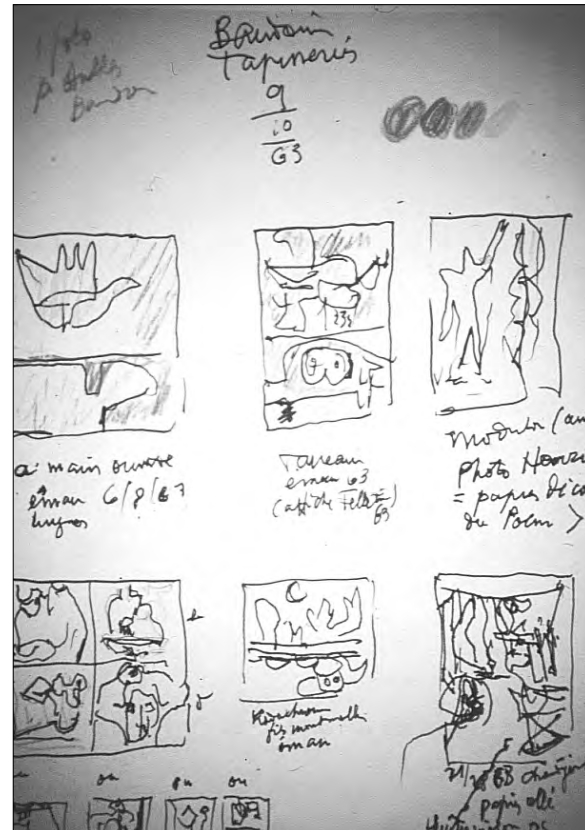
Progetto per l'Ospedale di Venezia e studio per arazzo, 1964/65



Le Corbusier, Porta del Segretariato, Chandigarh, 1956



Veduta del Campidoglio, Chandigarh, 1965



Le Corbusier, Studi per arazzi e Monumento alla Mano aperta di Chandigarh, 1963

Paolo Avarello

La costruzione del paesaggio urbano: città, metropoli e villaggi

“Paesaggio” e “urbano” sono entrambi termini di forte suggestione, allusivi, e perciò stimolanti, ma in definitiva equivoci. Per una persona di media cultura, insieme essi rimandano quasi fatalmente a una veduta di città, a una stampa, a un dipinto, che raffigurino una città ripresa da un luogo abbastanza elevato, magari immaginario, dal quale vederla tutta insieme. Una città stretta nelle mura, con le sue torri e i campanili, le sue cupole, o le guglie di una cattedrale, forse un fiume che la attraversa, sempre strade che collegano le porte al “suo” contado, e che forse, ma solo forse, si estendono più in là.

E' un'immagine simbolica, tutto sommato sempre uguale, anche se ogni volta diversa: un ideogramma che rimanda a uno stereotipo. Di quella città pensiamo di riuscire a immaginare la vita, e persino di sentire il brusio e gli odori, ma non possiamo vederla crescere o trasformarsi. Tanto meno nel nostro tempo, dopo che il moderno ha accelerato i tempi e dilatato gli spazi della città; dopo che il modernismo ha censurato la densità, la contiguità e la sovrapposizione di spazi e funzioni.

Immagini di questo tipo, per quanto riguarda la città, sono alla base del tradizionale concetto di paesaggio, nato dalla cultura romantica e maturato nell'idealismo anti-storicista dell'Ottocento, come reazione all'accelerazione delle dinamiche sociali e alla violenza delle trasformazioni indotte dall'industriale.

Un concetto che in Italia - come è noto - è tutelato da leggi dello Stato piuttosto vecchiotte, ma che in definitiva trova superficiale quanto diffuso consenso anche in larghi strati della cultura. Perfino in quella che si auto-definisce “progressista”, e che tuttavia sembra identificare la “cultura” prevalentemente con salottiere nostalgie di un immaginario buon tempo andato, dove le città si finge non cambiassero mai. E naturalmente è tutto un “signora mia dove andremo a finire”.

Va detto che la cultura modernista non ha saputo darci un'immagine di città altrettanto attraente e confortevole di quella tradizionale. L'ordinata scacchiera della città ottocentesca - che era ancora e fortemente “città” - è stata dilatata, svincolando per principio gli edifici dagli allineamenti stradali e distruggendo la concatenazione degli spazi. Dalla sintassi urbana si è passati alla serialità, all'iterazione tipologica di geometrie semplificate: volumi che galleggiano sul piano verde, senza definire spazi.

E anche l'utopia nitida e regressiva di imporre questo ordine astratto alla vitalità urbana - che resta, non solo in Italia, in molti quartieri di edilizia pubblica - si è presto frantumata in innumerevoli strade e edifici, la cui disposizione appare casuale, e che comunque non sembrano restituire alcuna sintassi, né serie ordinate.

Ma il problema di fondo è appunto la nostra incomprendenza di questa città, che pure viviamo. E la no-

stra incapacità di restituire o costruire senso a questi frammenti, alle loro relazioni, alle nuove dimensioni, appunto ai tempi contratti di una realtà fisica dilatata.

Senza ironia, sembra che almeno in Italia l'intelletualità contemporanea non abbia ancora digerito il moderno, e che per questo tenda a interpretare il cosiddetto "post-moderno" semplicemente come fine della modernità e delle sue dinamiche, sfrenate e anche un po' volgari. Adesso bisogna star fermi e signorilmente composti, ciascuno al suo posto. D'altra parte una buona fetta di pane e burro ce la siamo ormai conquistata, in questo angolo di pianeta, ed è forse meglio difenderla - con il minore sforzo possibile - piuttosto che applicarsi a faticose progettazioni di un incerto futuro. O magari di una città che già nel presente ci sia meno incomprensibile, e perciò meno sgradevole e ostile.

Se però usciamo dal salotto buono della cultura troviamo risposte alquanto diverse ai veri e presunti disagi del moderno vivere urbano. Per la maggior parte delle "persone comuni" la città è quell'insieme denso di strade e edifici dove non si trova parcheggio, e i mezzi pubblici non funzionano.

La città non è un "oggetto", sia pure multiplo e complesso, ma una successione di spazi e di opportunità da usare. Il paesaggio urbano non è una veduta statica, ma un insieme di sparsi frammenti in movimento browiano, provvisoriamente e variabilmente collegati da sguardi anch'essi mobili, e anzi rapidi, inquieti, che rapinano immagini con cui costruire incessantemente e poi distruggere significati e usi provvisori, laddove urbanisti e architetti riescono a vedere solo confusione.

Gli urbanisti coltivando le immagini ancora compatte, unitarie o serialmente ordinate dei manuali primo Novecento: la "città bella" degli ampi viali alberati a *quiconce*, delle gerarchie stabili, delle vedute simmetricamente prospettiche.

Una città da contemplare passeggiando, mentre altri, invisibili - gli extra-comunitari, probabilmente - si

affannano per noi alla sua manutenzione.

Gli architetti sognando invece di riempire gli incomprensibili "vuoti urbani" di oggetti molto creativi che, in quanto "progettati" (da loro), si presume che per definizione "riqualifichino" le periferie. E che intanto se ne difendono con il loro stesso autismo e, non bastasse, con "sostenibili" barriere vegetali, anch'esse minutamente progettate (e qui si incontrano con gli urbanisti).

Anche questo dunque un paesaggio urbano (solo) da contemplare, ma come esposizione di vanità e velleità tutto sommato aliene.

Nel frattempo anche le autorità costituite, nei rispettivi mandati elettorali - ritenuti insufficienti a fare qualche cosa di serio - cercano di produrre futuribili paesaggi urbani più rassicuranti. Per i problemi del traffico, ad esempio, consigliano ai cittadini di restare a casa. E siccome questi, ostinati, continuano chissà perché ad andare in giro, fioccano i divieti di circolazione e di parcheggio, naturalmente senza migliorare i trasporti pubblici e senza costruire parcheggi, che non "fa immagine", e anzi irrita gli ambientalisti. E per salvaguardare l'ambiente sembra che la soluzione vincente sia di cambiare spesso automobile, sostenendo così anche l'occupazione, il fisco, e naturalmente i profitti delle case automobilistiche.

Si chiudono al traffico interi centri storici, anche di sera, si ricoprono di algide pavimentazioni e inutili arredi le loro "piazzette", che non si riesce a costruire in periferia, anche se ormai sono identiche a quelle di Bruxelles piuttosto che di Weimar: siamo in Europa, che diamine. Plaudono comunque i salotti e si spostano altrove le attività commerciali, i ristoranti, i cinema, i luoghi di ritrovo.

Il centro storico di Modena è mantenuto alla perfezione, e già deserto di sera, mentre i centri commerciali e le trattorie del suo *hinterland*, dove si arriva comodamente in Bmw o con il fuoristrada, diventano abituali luoghi di ritrovo. Più fantasiosi e disordinati i napoletani mescolano trattorie, centri com-

merciali, contrabbando, forse prostituzione, spettacolo e mercatini etnici in periferia, lungo la cosiddetta "strada degli Americani".

Nella periferia e nel suburbio di Roma nascono innumerevoli e intercambiabili "identità locali", che si consolidano nelle battaglie per spostare altrove, comunque "non nel mio giardino" (possibilmente in quello accanto), non solo discariche, tralicci, ferrovie e autostrade urbane, ma anche attrezzature e infrastrutture di livello appena superiore a quello di "quartiere". Ma i quartieri non sono più parti di un "insieme città".

Diventano invece villaggi, frammenti di un insediamento frazionale, discontinuo, incoerente, che si estende lungo le consolari e si confonde nel territorio dei comuni circostanti.

Così in altre parti d'Italia - nel Veneto orientale o nella fascia costiera marchigiana, per esempio - innumerevoli casette, fabbrichette, strutture commerciali occupano disordinatamente la viabilità inter-urbana, provinciale, rurale: non sono città, non sono periferia di una città, non assomigliano nemmeno all'ordinato suburbio residenziale anglosassone. E levano il sonno agli urbanisti, che si esercitano alla loro "riqualificazione" proponendo improbabili allineamenti e, naturalmente, le solite barriere di verzura, accu-

ratamente disegnate a scale altrettanto improbabili. Paesaggi sommosi e vitali, e del tutto autonomi dall'idea archetipica di città - con le mura e il resto - che affligge la cultura urbanistica e architettonica. Di giorno li attraversiamo il più velocemente possibile, cercando di raggiungere finalmente una città qualsiasi, o qualche cosa che le assomigli; di notte le loro luci e le loro ombre rivelano sorprendenti topografie reticolari, che coprono interi ed estesi territori, e molto più produzioni, scambi, consumi, socialità affatto diversi da quelli che continuiamo a dare per scontati.

Tutto questo può non riguardare affatto urbanisti e architetti. Può darsi che in realtà piccole e grandi metropoli, nuove città e nuovi villaggi non abbiano bisogno di interpretazioni convincenti, né delle nostre attenzioni, e tanto meno dei nostri interventi di "riqualificazione".

Se così è, davvero possiamo continuare a disegnare e sognare viali alberati, parchi discreti, graziose "piazzette" e oggetti architettonici auto-referenziali, di grandissima e tuttavia incompresa qualità. E naturalmente a lamentarci, nei soliti salotti, che nulla di questo venga realizzato, che il degrado avanza, che il traffico ci soffoca, che il centro storico, signora mia, non è più quello di una volta.

Luigi Falco

Ha ancora senso parlare di standard?

Il testo che segue intende rispondere alla domanda: “Quale senso ha oggi parlare di standard urbanistici?”. Tre sono le parole chiave: standard, senso e oggi.

Gli *standard* sono gli standard urbanistici come sono stati definiti dal D.M. 1444 del 2 aprile 1968. Mi pare molto importante ricordare la loro origine:

1) si tratta di un valore numerico (i 18 mq/ab) che fu oggetto di accesa discussione e di spinta contrattazione effettuata presso il Ministero dei Lavori Pubblici nella fase di concreta definizione quantitativa dello standard, e cioè dopo che la legge 765 del 1967 ne aveva sancito il principio.

Il valore quantitativo è quindi stato un minimo concesso/massimo ottenuto: minimo concesso da parte dei rappresentanti delle forze economiche del settore (grandi operatori edilizi e proprietari immobiliari) e massimo ottenuto dalle forze di sinistra presenti nel Parlamento e dai circoli culturali e tecnici che collaboravano per quella definizione, in quel momento, con il Ministero;

2) tuttavia quei 18 mq/ab sono anche un valore numerico intorno al quale la cultura tecnica, nei venti anni precedenti l'emanazione del decreto, aveva molto meditato e sul quale erano state sviluppate numerose ricerche, sia in ambito universitario che presso gli enti che, a vari titoli, si occupavano praticamente di pianificazione. Verso il 1968 quel valore era quindi diventato un valore largamente condiviso

dai numerosissimi ricercatori che si erano occupati dell'argomento. Su questa loro origine occorre avere chiarezza, perché le considerazioni che seguono partono proprio dal loro carattere, derivante essenzialmente dalla loro definizione operativa:

1) la scientificità dello standard deriva, molto brutalmente, dal processo di contrattazione; tuttavia alla creazione di un immaginario collettivo, sebbene colto, c'era stata la ricerca scientifica;

2) lo standard è stato messo a punto, sia concettualmente che operativamente, in un periodo storico determinato, e cioè nel periodo dello sviluppo e della crescita delle città, per rispondere a problemi altrettanto determinati (e propri di quel periodo), e cioè la carenza di aree per i servizi nei piani urbanistici, e la necessità di regole generali uguali per tutti i comuni, al fine di evitare enormi sproporzioni tra i piani;

3) infine le regioni, quando hanno modificato lo standard, lo hanno fatto senza ridiscuterne il senso, ma semplicemente incrementandolo. Sembrava in quel momento che la palma della regione più brava dovesse andare a quella regione che prescriveva lo standard più alto.

Mi pare importante ricordare ancora alcune caratteristiche dello standard che sono la conseguenza della loro origine, del periodo in cui sono stati definiti e del metodo seguito per la loro definizione quantitativa:

1) lo standard è sostanzialmente rigido: si tratta di valori (i 18 mq/ab) uguali per tutto il paese prima, e per tutta la regione poi; le differenziazioni che la normativa contiene, e che sono relative sostanzialmente alla dimensione demografica dei centri, sono poca cosa (quando non sono differenziazioni che con le scelte di tipo urbanistico non hanno nulla a che fare, come ad esempio la quantità di aree a servizi nelle zone industriali che sono piuttosto utilizzate come incentivi di tipo economico nelle aree depresse della regione);

2) allo standard sottostà una sola idea di città, e cioè la città razionalista, o post-razionalista, con i suoi prevalenti (e si dovrebbe forse dire, essenziali) problemi di crescita ordinata dei quartieri di espansione; da questa idea di città deriva anche il disegno dei servizi separati tra loro e ciascuno collocato al centro del proprio lotto, che è l'immagine più immediata che deriva dall'applicazione degli standard;

3) infine, lo standard è una mera indicazione grafica nel disegno del piano; la normativa non contiene elementi di attuazione, perché non pare interessata al processo di realizzazione dei servizi nella città. E' infatti sempre difficile far capire agli amministratori pubblici, ai cittadini che lottano per avere servizi (ed agli studenti), che tra la riserva di aree per i servizi nel disegno del piano regolatore e la effettiva realizzazione dei servizi c'è tutta una serie di passaggi, tutt'affatto scontati, che con la normativa degli standard non hanno nulla a che fare.

Senso ed oggi sono le altre due parole chiave, che, per lo sviluppo del mio discorso, intendo tenere strettamente connesse: infatti non avrebbe alcuna rilevanza in questo contesto parlare o solo di senso o solo di oggi.

Oggi il problema cruciale che l'urbanistica si trova ad affrontare è profondamente cambiato rispetto a quello che era il problema nel 1968; il problema che chi redige un piano urbanistico si trova a fronteggiare non è più l'espansione caotica e prepotente, ben-

sì la necessità di riadeguare ad una più alta qualità la situazione esistente, utilizzando come materiali le aree industriali che il processo produttivo ha liberato; in altre parole il problema dell'urbanistica oggi è rendere la città che già esiste più piacevole. E questo problema non caratterizza soltanto le grandi città industriali del nord, ma si estende in genere anche ai piccoli e medi Comuni del paese, che richiedono soprattutto di avere un più alto standard di vita e non pretendono di espandersi.

Il senso degli standard dovrebbe allora essere quello di rispondere efficacemente a questo problema: e gli standard dovrebbero di conseguenza cambiare sia nella loro definizione concettuale sia nel loro contenuto quantitativo. Dovrebbero permettere di intervenire in aree urbane già compromesse dove, a differenza che all'epoca del D.M. le aree che possono essere utilizzate per i servizi non è detto che abbiano proprio la dimensione prevista dal decreto, oppure che si vorrebbe; di conseguenza:

- uno standard adeguato alla nuova cultura della città, di questa città, dovrebbe definire delle prestazioni e non delle quantità: dovrebbe cioè definire a quali obiettivi un servizio dovrebbe rispondere, in termini di numero di utenti, di tempo ovvero di durata della prestazione, di costo per la utenza, di accessibilità, ecc.; in altre parole non ha assolutamente più senso prescrivere che ogni abitante abbia 4,5 mq di scuola, ma si dovrebbe andare nella direzione di definire minutamente le prestazioni minime che la scuola dovrebbe assicurare, lasciando ad ogni amministrazione locale il compito della definizione quantitativa del servizio (che risponda ai requisiti o prestazioni definite);

- in taluni casi dovrebbe essere considerata, ai fini del rispetto dello standard, la superficie utilizzata per il servizio (la superficie lorda di piano) e non la superficie fondiaria (cosa che ora il D.M. esclude in quasi tutti i casi, consentendolo soltanto per il parcheggio pubblico e per di più in certe situazioni ambientali);

- i servizi devono collaborare alla definizione di una immagine della città diversa da quella del moderno (quella del momento dell'impianto quantitativo del D.M.). Anzi i servizi urbani, come un tempo, come quando si costruivano i templi o le cattedrali, o come nel XIX secolo al tempo della "magnificenza civile", dovrebbero essi stessi costruire l'immagine della città; ma, come ho cercato di dimostrare in precedenza, la normativa degli standard tarpa del tutto questa aspirazione.

Oggi anche la società è cambiata rispetto a trent'anni fa, e di conseguenza sono cambiati i bisogni. Il senso degli standard deve allora cambiare almeno per rispondere a questi nuovi tipi di bisogni:

- la scuola, il verde, i parcheggi ed una piccola quantità di servizi sociali, che erano i servizi elencati nel D.M. 1444, non sono più così necessariamente urgenti nella maggior parte dei casi o, almeno, non nelle forme in cui erano richiesti allora (ad esempio, il problema dei parcheggi che allora si affacciava nella scena urbana è ora divenuto un problema cruciale per la maggior parte dei centri, anche per quelli più piccoli);

- in compenso si affacciano nuovi bisogni per nuove figure sociali: strutture per gli anziani e per i giovani del tipo delle *maison des jeunes* o delle mediateche; case per certi particolari gruppi sociali (ad esempio, i dimessi dagli Op, dal carcere, gli ex drogati, gli anziani, le famiglie composte da una donna con figli, ecc.).

Un esempio è il grande disinteresse che c'è in Italia per i giovani che non trovano strutture per l'aggregazione autogovernata, né nelle grandi città metropolitane né nei piccoli centri; ciò comporta spesso problemi sociali derivanti da certe forme di devianza che non è possibile controllare.

La gestione milanese della questione del Leoncavallo ha riportato all'attenzione il problema; sarei per avere in ogni piano lo standard Leoncavallo (ed in ogni città un Leoncavallo!) per l'autorganizzazione e l'autogoverno dei giovani.

Oggi, nonostante tutto, nonostante la cosiddetta crisi dell'urbanistica, nonostante il fatto che in ambito tecnico sia auspicato un forte cambiamento del modo di fare i piani (e quelli che derivano dalla vecchia legge del 1942 sono decisamente obsoleti), i piani urbanistici si continuano a fare. Del resto il piano è, o dovrebbe essere, una delle regole sulla base delle quali si costruisce un rapporto civile ed ordinato all'interno dello Stato, tra tutti noi.

Il senso dello standard dovrebbe allora cambiare rispetto a quello che era un obbligo uguale per tutti, chiunque facesse piani (il Comune i piani regolatori, i privati i piani esecutivi), nel 1968.

Oggi lo standard rivolto ai Comuni dovrebbe essere più flessibile, più interpretabile, più agile e non dovrebbe costituire un vincolo all'operatività delle amministrazioni, dal momento che queste da allora sono cresciute sia dal punto di vista della cultura urbana che esprimono e rappresentano, sia dal punto di vista operativo.

Nei confronti dei privati invece lo standard dovrebbe essere un numero ancora più secco e privo di giustificazione (non un tot per questo servizio ed un altro tot per quell'altro, ma un tot e basta).

Sarà poi il Comune a definirne l'uso delle aree così recuperate per rapporto a tutte le altre aree, anch'esse recuperate, all'interno della propria strategia dei servizi.

In conclusione riguardo al problema se abbia ancora senso parlare di standard, vorrei soltanto ricordare che:

a) stanno per essere raggiunti i trent'anni dalla emanazione del decreto del 1968 sugli standard. A suo tempo il decreto ha inibito, ha bruscamente interrotto, ogni attività di ricerca sul tema dei servizi nella città, che era stato fecondo filone di analisi per architetti ed urbanisti. Proprio a fronte delle considerazioni che ho fatto sull'inadeguatezza degli standard a rispondere ai problemi di oggi, sarebbe invece importante riprendere il filo di quelle ricerche accademiche interrotte. E questo sarebbe già un ottimo mo-

tivo per continuare a parlare di standard;

b) la seconda ragione poi è che, come ho detto, i piani (nonostante tutto) continuano ad essere fatti; sarebbe importante che, a differenza di quanto ho per lo più visto nella redazione di piani urbanistici che passano nella letteratura tecnica come modelli, l'applicazione della normativa, che è un obbligo di legge, non fosse banalizzata, ma cercasse di rispondere ai bisogni sia di giustizia ed equità che di bellezza della città;

c) un terzo motivo è che alle regioni compete il ruolo

di modificare, almeno in parte, la specifica normativa dello stato che è oramai decisamente superata: approfittando delle loro capacità di legiferare, pur nel quadro della normativa nazionale, le regioni potrebbero così dare un importante contributo ad una applicazione non burocratica delle norme;

d) infine a livello nazionale (Inu, Ordini degli ingegneri) si sta discutendo la modifica della legislazione urbanistica nazionale; anche il tema degli standard dovrebbe pertanto essere ripreso nelle nuove proposte di legge.

Luciano Marchetti

Umbria, problemi di ricostruzione e salvaguardia del territorio

In Umbria gli eventi sismici del 1997 hanno interessato un territorio che già aveva subito progressivi fenomeni di depauperamento in relazione sia alla diminuzione della popolazione residente, sia agli effetti perversi di precedenti eventi sismici e, soprattutto, degli interventi post-sismici.

Le aree a confine con le Marche si sono progressivamente svuotate della popolazione residente avendo perduto la capacità di esprimere un'economia in grado di offrire il necessario benessere ai loro abitanti. Conseguentemente, fenomeni migratori, anche imponenti, hanno interessato tutti i comuni e le frazioni del territorio montano; la popolazione superstite ha visto aumentare vertiginosamente la sua età media e molte delle risorse abitative del territorio sono diventate "seconde case" che gli stessi emigrati utilizzano nei periodi estivi. Questo fenomeno ha comportato una progressiva riduzione dei livelli di manutenzione degli immobili e questa realtà ha avuto conseguenze negative sulla resistenza dei manufatti al sisma come si è già riscontrato dopo i precedenti eventi di uguale natura. L'ultimo terremoto ha interessato un'area, già colpita precedentemente, che usciva, proprio in tale momento, da un lungo periodo di interventi di ricostruzione e riparazione dei danni del sisma precedente e quindi in condizioni di manutenzione discrete; ciò nonostante i danni sono stati gravi e diffusi ed in parte riconducibili agli stessi criteri che avevano guidato i precedenti interventi

di ripristino, volti a realizzare più una manutenzione straordinaria che un effettivo miglioramento sismico degli edifici danneggiati.

La nuova normativa ha ribadito la necessità di ottemperare a quest'ultima condizione, che sola può ridare fiducia ai proprietari degli immobili sulla validità del loro recupero e sulla equivalenza, in termini di sicurezza, fra vecchio recuperato e nuovo ricostruito.

La necessità di salvaguardare i centri storici ha ormai conquistato strati sempre più vasti dell'opinione pubblica e quindi la coscienza che il loro depauperamento è una perdita inaccettabile per la società civile ha ormai un ampio consenso. Tale sensibilità è, però, estremamente diffusa quando ci si riferisce ai centri storici maggiori (Assisi, Urbino, ecc.), ove il centro stesso viene identificato con il "monumento"; molto minore è il grado di sensibilità quando il centro storico considerato è meno noto, con scarse emergenze monumentali e privo di quella notorietà che costituisce la salvaguardia di molto del nostro patrimonio culturale.

La realizzazione di un'edilizia sostitutiva, se fa gridare allo scandalo in centri come Assisi, viene accettata con scarse polemiche in centri meno "sensibili" come Foligno o viene semplicemente auspicata in località minori, come Sellano o Verchiano. La garanzia di una adeguata resistenza alle sollecitazioni sismiche anche per gli edifici storici restaurati dopo

il terremoto è l'unica garanzia offerta agli abitanti che può contrapporsi ad un indiscriminato desiderio di realizzazione di edifici nuovi e più sicuri, tale azione deve essere integrata da un migliore utilizzo dei centri urbani in questo territorio.

La decadenza dei centri storici è strettamente legata alle trasformazioni socio-economiche del territorio e soltanto un approfondito esame dei loro collegamenti può consentire un effettiva tutela del nostro patrimonio storico, la cui salvaguardia è strettamente legata alla sua valorizzazione e non alla sua mera conservazione come "monumento". Bisogna riconsiderare la stretta interdipendenza fra mondo urbano e rurale e le strette correlazioni fra funzioni urbane, comunità cittadina e spazio fisico ad esse destinato; elementi che sono stati alla base della formazione dei centri abitati. Solo attraverso una rivalutazione dei rapporti socioeconomici, che costituiscono il substrato vitale della città, si può pensare di ottenere quella sopravvivenza e rivalutazione dei centri storici del territorio che deve necessariamente essere legata alla loro trasformazione ed adeguamento alle nuove esigenze della vita contemporanea. Il progetto deve, quindi, individuare la possibile realtà socioeconomica che possa garantire la vitalità della comunità cittadina e su quella definire gli elementi di trasformazione compatibile del tessuto urbano nel rispetto delle tradizioni culturali del territorio.

L'evento sismico ha inciso sulle realtà urbane e rurali dell'Umbria e delle Marche in misura rilevante: la necessità di realizzare con urgenza degli alloggi provvisori in cui ricoverare la popolazione, che aveva visto le proprie case distrutte o gravemente danneggiate, ha comportato la realizzazione di ampie aree urbanizzate a ridosso di alcuni centri storici minori il cui impatto ambientale, permanenza ed utilizzo futuro dovranno essere seriamente valutati al momento in cui, finita l'emergenza abitativa, cesserà la necessità della loro conservazione. Si vedano ad esempio i campi nel Comune di Foligno nelle fra-

zioni di Annifo, Colfiorito, Piseni, Scopoli e Belfiore o, in Comune di Nocera Umbra, nelle frazioni di Stavignana, Sorifa o Case Basse che complessivamente rappresentano diversi tipi di inserimento delle realtà abitative provvisorie in un contesto territoriale abbastanza delicato e che incidono profondamente sugli assetti urbanistici delle aree colpite. La scelta che si presenta al pianificatore è condizionata da due esigenze contrastanti fra di loro:

- recuperare e riqualificare il territorio
- non sperperare i fondi spesi per le opere di urbanizzazione e tenere conto delle esigenze delle comunità locali che in tali aree urbanizzate vedono, spesso a torto, un momento di "sviluppo" di aree artigianali, residenziali o, peggio, industriali.

La scelta fra uno sviluppo che deforma il territorio e che alla lunga finisce per essere causa di nuovo abbandono e uno che, recuperando l'ambiente e le sue peculiarità, offre agli abitanti modelli di sopravvivenza più limitati ma più stabili nel tempo, è legata alle capacità degli amministratori di capire e far capire come quest'ultima opzione, pur sembrando meno felice nel breve periodo, è in realtà l'unica che consenta una vera sopravvivenza del tessuto socioeconomico delle aree montane.

Gli esempi di abbandono delle aree collinari e montane sono numerosi ed in molti casi ormai storicizzati, come testimoniano numerosi esempi, in Comune di Foligno, la località di Ali a 910 m. s.l.m., oggi abitata da una sola famiglia, o Collenibbio, oggi totalmente disabitato, e, nello stesso Comune, Caposomeggiale, anch'esso abitato da una sola famiglia; ma gli esempi sono numerosi su tutto il territorio, come in Comune di Valtopina, la località Sasso, dove i residenti sono soltanto dieci, a Preci in località Roccanolfi, a Campello sul Clitunno in località Pissignano o in provincia di Rieti a Città Reale in località Trimezzo a 1143 m. s.l.m. ove i sintomi di questo malessere che ha colpito i territori appenninici sono evidenti.

A questo fenomeno generalizzato di emigrazione,

qualche volta in ambito regionale ma, più spesso, fuori dal territorio regionale ed anche nazionale si sono sovrapposti gli effetti dei precedenti terremoti come nel Comune di Valtopina in località Poggio, dove l'ultima famiglia ha abbandonato il paese a seguito del terremoto del 1984 ed è ancora alloggiata in un container.

Spesso la scelta della ricostruzione dopo il terremoto ha contribuito in maniera sostanziale al degrado del territorio ed alla sua dequalificazione; il Comune di Cascia, dopo il terremoto del 1979 ha optato per una ricostruzione con delocalizzazione delle nuove realtà edilizie nella speranza di realizzare le nuove edificazioni in terreni a minor rischio sismico o semplicemente più accessibili. Questa scelta ha interessato luoghi come Castel Santa Maria ove le preesistenze storiche, costituite dalla chiesa della Madonna della Neve con i suoi affreschi, sono state consolidate a rudere con evidenti e non sostenibili problemi di loro conservazione e manutenzione, mentre il nucleo abitato è stato completamente spostato, realizzando un'ottima imitazione di una periferia urbana in area montana, esperimento che la omologa alla località Civita e a quella di Chiavano con un impoverimento della qualità del territorio ed un'ulteriore riduzione della popolazione residente che, nelle tre frazioni, oggi non supera le 42 famiglie.

Ma, anche dove la delocalizzazione non ha rappresentato una scelta consapevole, le amministrazioni locali non hanno saputo né voluto contrastare le tendenze allo spostamento che hanno spinto le popolazioni locali a traslocare in aree che, a loro avviso, risultavano più appetibili: è accaduto a Norcia, in località Biselli, con la realizzazione di un triste nucleo in fondovalle e l'abbandono dello splendido nucleo antico in cresta; o a Sellano, ove la località Postignano ha progressivamente perduto la sua popolazione che è stata evacuata completamente dopo il terremoto del 1979 e per la quale è stata realizzata una serie di alloggi semipopolari per conto delle amministrazioni locali, provocando per incuria l'inesora-

bile e progressivo degrado dello splendido centro storico che l'ultimo terremoto ha gravemente danneggiato.

La scelta della ricostruzione deve privilegiare il recupero del patrimonio architettonico esistente e delle tradizioni culturali del sito; soltanto salvaguardando i caratteri tipici del tessuto urbano e rurale del nostro territorio potremo garantire un corretto e sostenibile sviluppo delle comunità esistenti.

Il progetto di riqualificazione del territorio deve però sottostare ad una necessità inderogabile, quella connessa alla rapidità degli interventi e delle scelte; il recupero degli edifici meno danneggiati si muove in questa direzione, ma la necessità di migliorare i presidi per la salvaguardia del patrimonio su cui non si potrà intervenire immediatamente è, comunque, un'esigenza ineludibile come è reso ben evidente dagli esempi di degrado post-sisma nel Comune di Foligno ed in alcuni Comuni limitrofi, documentati dalle foto.

Da questa sommaria disamina dei problemi relativi all'effetto del sisma sugli assetti territoriali ed urbanistici, appare evidente che la ricostruzione ed il recupero dell'edificato storico o antico, se effettuata con sollecitudine e determinazione, permette di conservare la memoria e la caratterizzazione storica del territorio, soddisfacendo anche a molte delle più immediate urgenze abitative. Sulla base di tale realtà è poi possibile progettare quella riqualificazione socio-economica che può assicurare un'effettiva speranza di sopravvivenza degli abitati esistenti incentivando il rispetto e lo sviluppo delle vocazioni peculiari delle singole aree.

Tali problemi e possibilità hanno, come premessa essenziale, la necessità di una sensibilizzazione delle popolazioni colpite, con una campagna di informazione che permetta ai cittadini di comprendere come il recupero degli abitati esistenti consenta sia un sufficiente livello di sicurezza che uno sviluppo delle attività economiche legate alle risorse culturali e ambientali delle aree interessate.



Nuovo insediamento a Colfiorito, Foligno



Nuova edificazione nel Comune di Sellano



Valtopina, antico insediamento abbandonato

Marilù Cantelli

Parigi: il fiume e la città

*La ville, en effet, ne sourit qu'à ceux qui l'approchent et flânent dans ses rues;
à ceux-là, elle parle un langage rassurant et familier...*
Julien Green, Paris, 1983.

Nei programmi degli attuali sindaci di alcune grandi città francesi come Bordeaux, Nantes, Parigi, rendere le rive del fiume disponibili alla passeggiata pubblica ed alla creazione di nuovi rapporti all'interno della città, sembra divenire un "progetto urbano" prioritario. Gabriel aveva paragonato lo spettacolo del porto di Bordeaux allo splendore di quello di Costantinopoli, uno splendore che la città cerca di ritrovare demolendo gli hangars industriali costruiti lungo i bordi del fiume ed affidando ad un celebre paesaggista francese la sistemazione di quattro chilometri di rive.

A Parigi il progetto, più ambizioso, concerne l'abbellimento di 12 chilometri *au bord de l'eau* da rendere interamente disponibili ai pedoni. Il pubblico parigino non può essere che attratto da tale iniziativa municipale che promette di organizzare spazi sempre più vasti e gradevoli lungo le rive della Senna, proprio quando la politica dei *grands travaux* nella capitale ha subito un arresto con la scomparsa di Mitterand. Parigi ha una antica tradizione di vita sul fiume. Fin dalle prime pagine di *Une vie de Cité. Paris de sa naissance à nos jours* (1924-1931), Marcel Poëte ha dato la più grande importanza al fiume in quanto elemento formatore della città.

"La nature a préparé le berceau de Paris - egli scrive - Au commencement de Paris est le chemin, la grande voie naturelle de passage. Observons qu'au lieu de constituer - comme il est de règle pour les

grands cours d'eau - une ligne de séparation entre les hommes, le fleuve ici a été au contraire pour eux un élément de liaison".

Le prime rappresentazioni cavaliere della città del XVI secolo mostrano la concentrazione di attività le più diverse: della pesca, dei mulini, degli scambi commerciali, là dove la Senna è più larga, tra l'*île de la Cité* e le due rive. I ponti dell'*île de la Cité*, sormontati da negozi e da abitazioni, sono i luoghi dove il commercio è più denso.

Alla fine dell'*Ancien Régime* Parigi è una capitale in cui le principali comunicazioni si fanno per via d'acqua. Il termine stesso di *Gare* continua ad essere utilizzato, per buona parte del ventesimo secolo, nel significato di *Gare Fluviale*: un luogo al sicuro, lungo il fiume, dove far sostare i battelli senza ingombrare la navigazione.

Se la presenza del fiume come elemento di abbellimento della città è riconosciuta fino dal momento in cui si propone di liberare i ponti dalle case che li sovrastano per svelare le prospettive lungo il corso della Senna, l'utilizzazione delle rive per passeggiare ed organizzare svaghi altrettanto attraenti di quelli esistenti negli squares, nei parchi urbani, nelle piazze, lungo i viali alberati al livello della città, diventa possibile più tardi quando adeguati lavori di pavimentazione e di protezione renderanno le rive meno pericolose.

Durante le trasformazioni di Parigi Haussmann ave-

va considerato il fiume per il suo ruolo utilitario di connessione, ignorandolo come elemento di abbellimento della città. Una volta scoperto il piacere dello spettacolo che il fiume può offrire, la *flanerie*, riservata così a lungo alla città murata ed alberata, si estende ai percorsi lungo le rive che vengono adattati alle modificazioni delle abitudini cittadine per facilitarne l'utilizzazione pedonale.

Le Esposizioni Universali della fine del XIX secolo vedono nascere l'emergenza spettacolare della collina del Trocadero; nel 1925 l'esposizione des Arts-Déco mobilita i grandi stilisti dell'epoca che inventano lussuose decorazioni per le *peniches* sul fiume; l'Expo del 1937 modifica la *silhouette* della collina di Chaillot con la costruzione di un nuovo palazzo. L'insieme di questi avvenimenti, eccezionali anche per avere attirato grandi folle sul fiume, ha contribuito a richiamare l'attenzione del pubblico sulle potenzialità dell'acqua all'interno della città e sull'utilizzazione delle rive viste non più come luoghi malinconici, come erano apparse ai poeti ed agli scrittori del diciannovesimo secolo - Huysmans diceva che l'acqua è un *élément mélancolisant* - ma come luoghi possibili di divertimento, di ritrovo, di manifestazioni spettacolari. Il proseguimento della creazione di edifici pubblici monumentali lungo il fiume durante il ventesimo secolo, è stato accompagnato dalla sistemazione delle due rive, quella alta e quella bassa, legate in certi tratti all'installazione di vari tipi di porti. La lingua francese utilizza due parole distinte per designare una strada lungo il fiume: la *berge* sinonimo di riva, sponda, via sul bordo dell'acqua, ed il *quai*, la via alta lungo il fiume allo stesso livello dei traffici, pedonale e meccanizzato, che un parapetto protegge dal dislivello col *quai* basso. Tra i particolari che contribuiscono alla bellezza della passeggiata lungo il percorso della Senna, la cura con cui, fino da tempi remoti, sono stati piantati gli alberi - di preferenza i platani - sui due livelli differenti: camminando sul *quai* alto si vedono le chiome degli alberi con le radici al livello della *berge*; l'architettura delle

due rive resta così, lungo tutto il percorso *intra muros*, diversamente inquadrata da masse imponenti di verde.

Nel decennio 1960-1970, caratterizzato da una forte espansione edilizia e da una irresistibile attrazione per lo sviluppo del traffico meccanizzato, la politica municipale ha applicato, alle rive della Senna, le stesse orientazioni d'urbanistica riservate ad altre parti della città. Il lungo-fiume è stato assimilato ad una strada di collegamento rapido tra l'ovest e l'est e si sono costruite, su importanti tratti delle due rive tangenti ai quartieri monumentali, due autostrade urbane, che sotto l'agile nome di *voies express rive-droite* e *voies exprès rive-gauche*, celano il loro ruolo nefasto di fonti di inquinamento sonoro e atmosferico. Superato il periodo in cui il Comune sollecitava, per i quartieri in espansione come la Défense, la Place d'Italie o *les fronts de Seine*, la possibilità di sviluppare un'architettura di torri e di *barres* e di perfezionare il traffico est-ovest nella città completando il sistema di scorrimento rapido automobilistico delle due *voies express*, sono stati fatti programmi più modesti sia nel campo dell'architettura, dove è stata bloccata la creazione di immobili a torre, che nel campo della circolazione.

I nuovi orientamenti hanno permesso, nel 1976, di interrompere il cantiere della *voies express rive-gauche* già iniziato all'altezza del Ponte d'Austerlitz. Negli anni ottanta, seguendo il Piano-Programma per valorizzare l'est parigino, si è stabilito di trasformare ed aprire sul fiume il 12° ed il 13° *arrondissement* e di fare del letto della Senna uno spazio di collegamento. Un certo numero di edifici monumentali come il Ministero delle Finanze, il Palazzo Omnisport e la creazione del parco di Bercy hanno dato un altro aspetto alla riva del 12°, mentre il quartiere attorno alla Biblioteca *François Mitterand* comincia a modificare la facciata rivolta verso il fiume del 13° occupata, fino dall'inizio del ventesimo secolo, da una lunga *barre d'entrepôts* in cemento che isolava completamente il *quai* dalla Senna.

Una volta realizzati i parchi Bercy e Citroën ad est ed ad ovest di Parigi, il Comune ha cominciato a pubblicizzare, come un prodotto di richiamo elettorale, la proposta di una passeggiata interamente pedonale lungo la Senna. Il fiume è offerto ai pedoni ed ai *rollers* come una strada sul bordo dell'acqua, dove riorganizzare nuovi elementi di decoro urbano, aumentare gli avvenimenti spettacolari, rinforzare il carattere già lussuoso di certi porti lungo le rive, come il *Port de la Conférence* ed il *Port des Champs Élysées* che lambiscono il sedicesimo e l'ottavo *arrondissement*, creare nuovi porti, come di fronte al *quai Henri IV* ed alla *Bibliothèque de France*.

Lo spazio pubblico dei *quais* non può comunque essere assimilato semplicemente ad una strada urbana, il progetto architettonico e paesaggistico che lo riguarda dovrà tener conto della grande diversità dei siti che si snodano lungo le rive, della loro percezione. Lunghi tratti della Senna sono da tempo utilizzati per una passeggiata che offre scorci di un paesaggio urbano costruito lentamente, riconoscibile e facilmente memorizzabile grazie alla presenza delle più celebri architetture della città miracolosamente posate lungo il percorso.

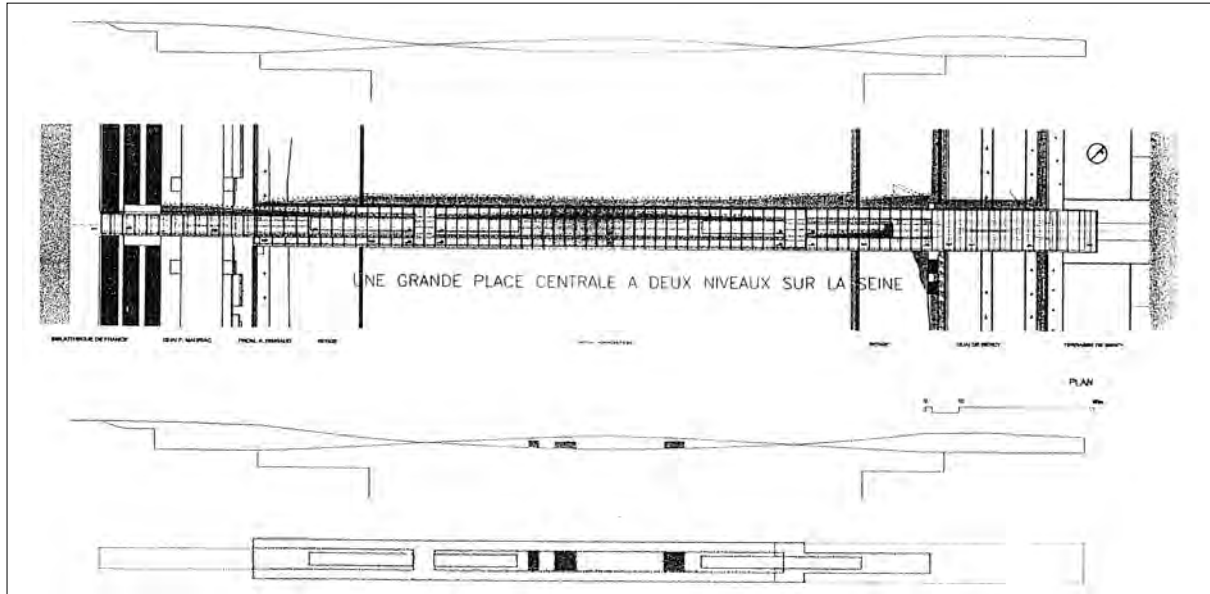
Poche città hanno, come Parigi, questa particolarità di svelare i propri monumenti lungo itinerari che seguono il fiume secondo cammini più o meno larghi, diversamente alberati e pavimentati, che rendono paesaggio lo spazio architettonico godibile da punti di vista privilegiati, separati dal traffico della città.

In Francia si stanno riscoprendo nuove curiosità nei modi di percepire il paesaggio.

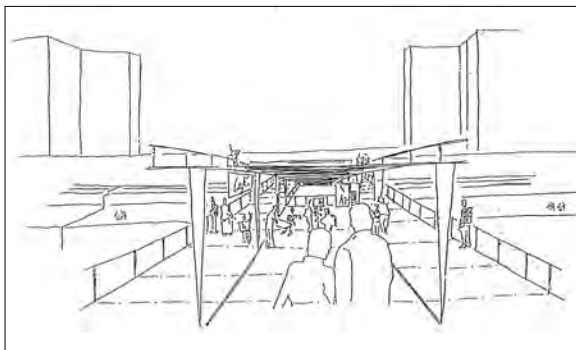
Gli spunti di queste riscoperte sono molteplici, poiché si intrecciano con le problematiche ambientali e con quelle della pianificazione e dell'intervento sul territorio urbanizzato, oggetto di una politica di valorizzazione e di riqualificazione. A Parigi, il paesaggio lungo un fiume "urbano" come la Senna, assume un ruolo centrale in quanto luogo mentale qualificato dalle presenze monumentali lungo il suo percorso.

In questo viaggio reale e simbolico, in cui si sovrappongono immaginazione e realtà, la Senna assume il ruolo-guida di un fiume che scandisce la storia della sua città.

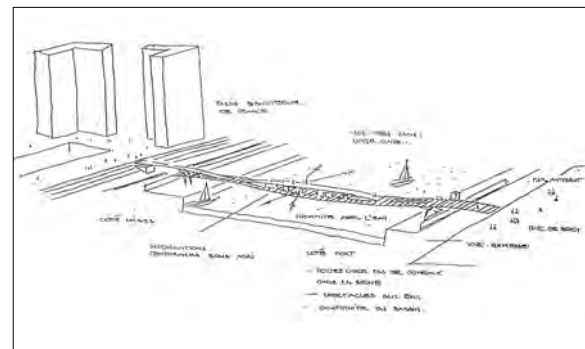
L'intervento architettonico deve farsi sempre più attento al disegno degli spazi pubblici aperti che divengono luoghi fondamentali del progetto contemporaneo.



Passerella Bercy-Tolbiac. Pianta



Passerella Bercy-Tolbiac. La piazza centrale



Passerella Bercy-Tolbiac. Tra la Biblioteca ed il Parco di Bercy

Paolo Angeletti

Il tridente di Ponte

Quando ci ha visti arrivare il vigile urbano ha smesso di parlare con i due suoi colleghi, uno dei quali è una bella ragazza divisa a metà dai colori dell'uniforme che indossa. Con un gesto ampio che rivela una pazienza infinita, come se non avesse fatto altro nel corso della sua esistenza, ingiunge a noi, che stiamo risalendo con una vecchia "cinquecento" Corso Vittorio Emanuele dall'Argentina in direzione del Lungo Tevere, di girare a destra per via del Banco di Santo Spirito.

Cosa che è normalmente vietata, ma non nei giorni, questi, dei lavori di ampliamento della galleria sotto il Gianicolo.

Ed ecco che tutto, per un momento, torna. Una visione improvvisa, una scena originaria, un'epifania da giubileo. Ogni cosa va ad occupare il posto giusto. La strada, il ponte Sant'Angelo, il grande mausoleo si allineano su un asse e svelano struttura e senso dell'architettura di quella parte di Roma. Il tridente di Ponte.

Dunque il traffico può assecondare le ragioni costitutive della città, può sottolineare le forme della sua architettura senza tradirle, senza stravolgerle.

Basta fare un progetto del traffico coerente con l'architettura di Roma, che sia cioè, interpretazione dei suoi principi di fondazione, di crescita, di trasformazione. E' uno studio buono per l'architetto, una ricerca solamente di sua pertinenza. Il cui risultato dipende unicamente dalla sua cultura. Ecco è soprattutto

tutto un lavoro che si deve fare oggi, subito. Senza accantonare il presente a favore di un futuro "più avanzato" ma continuamente di là da venire.

L'episodio del tridente di Ponte serve qui come prologo ad alcune questioni che riguardano il progetto di architettura, e dunque anche il progetto di quella per Roma, nei confronti della storia, della tecnica, della città. Sono questioni già da me sollevate in altre occasioni e mi scuso con chi già le conosce. Eccole.

Il rapporto con la storia è per un architetto che progetta, che fa cioè il suo mestiere, cosa molto privata, nascosta, sofferta. Pure il rapporto con la storia, o meglio, con il mondo delle forme fisiche preesistenti alla nuova, quella nostra, esiste sempre. Ci sembra così che vestendola dell'abito all'ultima moda essa non debba sfigurare nei confronti delle altre. Ma questo si rivela ben presto un modo di pensare dal respiro breve, dotato di scarso rigore, per sua natura proprio di una deriva.

Di fronte al dissidio nazionalismo - internazionalismo (tema che ha attraversato buona parte delle vicende dell'architettura del secolo presente) ci sembra che in luogo di una superficiale adesione al verbo internazionalista sia più logico pensare ad un'architettura regionale, locale, romana. Ecco pensiamo qui, da Roma, all'architettura di Roma, testo incredibilmente ricco dall'antico fino al moderno e città ma-

dre di tutte le architetture. Se è vera la “lezione di Roma” come la disegna Le Corbusier e come la raccontano due architetti molto distanti tra loro nel tempo, nello spazio, nelle idee, quali lo sloveno Joze Plecnik, ieri, e lo statunitense Steven Holl, oggi. Per fare solo tre esempi.

(“La forza propria e originale” dell’architettura slava, della sua architettura, Plecnik doveva come lui stesso affermare “ancora, di frequente, andare a cercarla a Roma”. Holl ha vissuto per quasi un anno in via de’ Nari vicino al Pantheon per imparare a conoscere, come confessa, “lo scheletro di pietra di Roma” e potere poi più consapevolmente progettare in quello “di acciaio di New York”).

Il rapporto del progetto con la tecnica idonea a realizzarlo vive anch’esso una stagione di riflessione e di ripensamento. Dovuta, tra gli altri motivi, alla scoperta, o alla constatazione, che il cemento armato, materiale da costruzione vessillo del moderno, non è, come un tempo si credeva, eterno. Non tanto comunque rispetto a tecniche meno moderne ma più durature. Pensiamo per esempio ancora a Roma dove case, palazzi, chiese, fontane ... si conservano facilmente nel tempo grazie a sistemi costruttivi che, al contrario del cemento armato, funzionano per parti facilmente sostituibili. Perché realizzate appunto in pietra legno mattoni.

Non si vuole qui dire che la tecnica del cemento armato sia inutile. Non lo è infatti, quanto meno, per molte grandi strutture. Ma si vuole qui avanzare l’ipotesi che una critica disincantata della tecnologia, cosiddetta “alta”, può essere salutare per l’architettura del presente.

Il rapporto del progetto di architettura con la città verte sugli strumenti teorici e pratici ai quali deve fare riferimento il progetto per dotarsi di un significato che vada oltre il virtuosismo tecnico e formale. Per

tentare di risolvere ambiti urbani e territoriali incompiuti o dall’uso difficile.

Lo studio della struttura della città esistente, l’analisi urbana, la tipologia edilizia sembrano oggi avere perso di interesse presso il mondo della cultura architettonica, almeno presso quello italiano, e romano, dove quelle categorie disciplinari sono nate e ben cresciute. Ed ecco avanzarsi un soggetto nuovo, anzi vecchio di più di cento anni: la metropoli. Come studiare allora la città di Poe e di Baudelaire in modo fondativo e non solo celebrativo e perplesso per l’architettura?

Non saranno ancora una volta “le cento città” del nostro paese, le loro realtà costruite, le esperienze delle loro vicende particolari, la loro vita “reale” e non solo “pensata” (per dirla con le parole della famosa lettera di Mies van der Rohe al dr. Riezler sulla forma in architettura) ad additarci una costellazione di possibili modi di intervento?

Con una carta vincente in più, per quanto riguarda Roma rispetto a tutte le altre città.

In virtù della presenza di “qualcosa di ricco e di strano” nel suo sottosuolo, che l’architetto deve riportare alla luce, come fa il “pescatore di perle” che Hannah Arendt individua in Walter Benjamin e nel suo lavoro di scavo nel passato. Non per disseppellirlo allo scopo di farlo rivivere, ma come “frammenti di pensiero” che contengono appunto “qualcosa di ricco e di strano”. Talmente ricco da motivare, a volte, il pensiero sul progetto moderno.

E questo qualcosa è per Roma la sua architettura sepolta, che non sta solamente sotto la città antica ma anche sotto buona parte del suo territorio, come abbiamo avuto modo di verificare di recente partecipando al concorso per il progetto del parco archeologico di Centocelle.

“Qualcosa di ricco e di strano”, insomma, che fa di Roma, Roma, e non una città come tante.

Antonino Terranova

Il progetto di centrostorico, eccentriche centralità e paesaggi di surrealtà

L'ultimo anno di Finesecolo a Roma, città eterna ma anche città dei papi, "in forma di stella", si sta svolgendo sotto il segno dell'ultimo Giubileo del Millennio. I relativi lavori prevalentemente di manutenzione straordinaria e di riabbellimento, tra stenti e polemiche stanno rifacendo i connotati epidermici della città storica, la felliniana Roma mignotta, con un make up restaurativo e perbenistico che la renda malgrado tutto presentabile. In facciata.

La mia ipotesi è in verità che ne stia risultando un kitsch involontario, stucchevole e insieme sciatto, che ne stravolge proprio l'identità di città stratificata cui sembrano tenere nei proclami, e nei vincoli, i nostri amministratori e custodi del Patrimonio.

E che ciò avvenga proprio nella misura in cui non si sia accolto il senso profondo della stratificazione archeologico-psicologica della città inutilmente segnalato da Freud in persona, sedimentazione di memorie sì ma attraverso il conflitto dei ricordi e degli oblii, delle conservazioni e delle trasformazioni anche violente; facendo del patrimonio storico e archeologico merceologia di cattivo conio. Insignificanza. Sputtanamento e cattiva coscienza e maschere scientifico-culturali nobilitanti. Sepolcri imbiancati?

Nella misura in cui non si sia accolto nemmeno il senso profondo di un paio di posizioni peraltro diffusissime di Walter Benjamin, sì quello dell'Angelo

della Storia che guarda indietro le rovine del passato nostalgicamente proprio mentre si lascia trascinare dal vento del Progresso, sì quello del Carattere distruttivo e quello dello choc e del sublime come possibile riuscita paradossalmente messianica del lavoro artistico moderno-contemporaneo.

"Il ricordo è lo schema della trasformazione della merce in oggetto da collezionismo", avverte riprendendo sospetti che già erano dei viaggiatori romantici.

"La scoperta dello stato delle cose si compie grazie all'interruzione del corso degli avvenimenti", sembra dedurne in prospettiva illuminante.

Posizioni che ho situato in epigrafe ad un lavoro un po' strano appena iniziato (per l'ANCSA, con Paola Falini e altri) e del quale vi vorrò parlare, in quanto mi sembra possa promettere comportamenti differenti rispetto alla paralizzante vulgata disciplinare (dell'urbanistica e dell'architettura, del restauro e del recupero) in materia di Storia e Modernità nelle Figure e nel Senso della città contemporanea. In particolare, rispetto a quelle peculiari "tecnologie per l'architettura della città" - come recita un sottotitolo del Seminario - che sono diventati i dispositivi e le politiche del restauro e del recupero urbano da quando hanno invertito i mezzi e i fini e conservano tutto senza ricordare nessun perché. Né figure né

misure. Il genericamente esistente senza qualità. Vere e proprie strade per l'inferno lastricate di buone intenzioni. Cortocircuitano sacro e profano, presunzione di Valori e Fruizioni tecnocratiche, il simbolico insostituibile e il fungibile funzionale. Perdono per strada i sensi ed il senso, la sottigliezza della ri-significazione del rammemorato, che era emblemizzata in antico dalla Mnemosine Madre delle Muse.

Perciò mi piace aggiungere quest'altra posizione: "Ricordare/è/forse/il modo più tormentoso/di dimenticare/e forse/il modo più gradevole/di lenire/questo tormento" (Erich Fried, E' quel che è. Poesie d'amore di paura di collera). Esprime una contraddittorietà ed ambiguità che è coassiale all'atto stesso del rammemorare e conservare, e con ciò richiede per la scelta doti di sottigliezza e di arguzia, di emotività e sensibilità, che sono irriducibili a qualsiasi pratica amministrativo-burocratica, extra-progettuale, della tutela.

Perciò già altrove ho contrapposto al Piano per il centro storico il Progetto di centrostorico, avanzando qualche ipotesi per sue differenti articolazioni possibili.

Perciò ho accolto con molto piacere la proposta in qualche modo sorprendente di elaborare progettualmente, per l'Ufficio Studi per il Piano Regolatore di Roma, nel quadro dell'idea che lo stesso possa articolarsi tra l'altro in Ambiti strategici sottoponibili a metodiche previsionali differenti da quelle ordinarie e tessutali, l'Ambito strategico Mura.

Accogliere nel Piano (delle certezze e delle regole, delle normatività diffuse, delle zonizzazioni, eccetera), ed anzi proprio all'interno della Città storica (che nel frattempo sostituisce il Centro storico nella dizione, nell'estensione, nella significazione), la sfida delle scelte progettuali modificatorie innescate

sin nello stato nascente del programma, implica accoglierne la perspicuità e la pregnanza, la flagranza temporale e la topicità spaziale.

Implica però da parte del progettista architettonico e urbano una assunzione di responsabilità attualmente inedita, un farsi sensibili interpreti della conservazione-trasformazione, quindi un indossare i panni della indispensabile dialogicità piuttosto che quelli dell'interlocutore anarcoide ed irrispettoso contro gli organi della tutela assunti fatalmente come troppo rispettosi ed ordinatori. Farsi sottili e arguti, astuti ed interpretativi, nei confronti di fenomeni urbanistici e sociali che non si presentano naturali, naturalistici, o lineari.

In primo luogo l'idea di centro storico, che non esiste in natura, che per molti critici si pose a suo tempo come pseudo-problema, che in effetti costituisce un costrutto molto artificioso nel divenire della città, in quanto stabile centralità eccentrica e peraltro specialistica nella metamorfosi della città policentrica e multiculturale, ed in quanto luogo della commercializzazione turistica dei beni culturali inventariati e preservati in quanto incarnazioni di valori piuttosto spirituali.

Le procedure di conservazione e valorizzazione hanno faticato ad insediarsi e dunque tendono a comportarsi come contro gli avversari contro i quali dovettero affermarsi, mentre tutto è cambiato.

Comportandosi così esse stesse producono l'inautentico e la derealizzazione del conservato e valorizzato. A partire dallo stesso centrostorico trasmutato in una paradossale perché storicistica atopia o eterotopia.

Perciò una strategia di progettazione architettonico-urbana deve innanzitutto farsi cosciente della anomalia paradigmatica, della bizzarria insomma, di un ridisegno delle parti storico-artistiche della città elaborato sotto il segno della loro utilizzazione ludico-culturale, mediante l'allestimento di vere "macchine

da guerra” del turismo e dell'intrattenimento (magari non estremisticamente separate dalle socialità più ordinarie del multiforme Corpo sociale metropolitano). Queste possono, mediante le loro dislocazioni urbane, le figure e misure dei loro allestimenti, o semplicisticamente rabberciare soluzioni generiche ai problemi oppure viceversa reimpostare i problemi a partire dall'Irrealtà quotidiana e tenendo conto dei potenziali di Surrealtà dell'intera fenomenologia contemporane del Riuso, necessariamente Reinterpretante, delle Strutture della città storica collassata però dalla città diffusa, policentrica, sfranta, a geometria variabile e forse letteralmente informale, post-moderna.

E' in questo senso che stiamo lavorando.

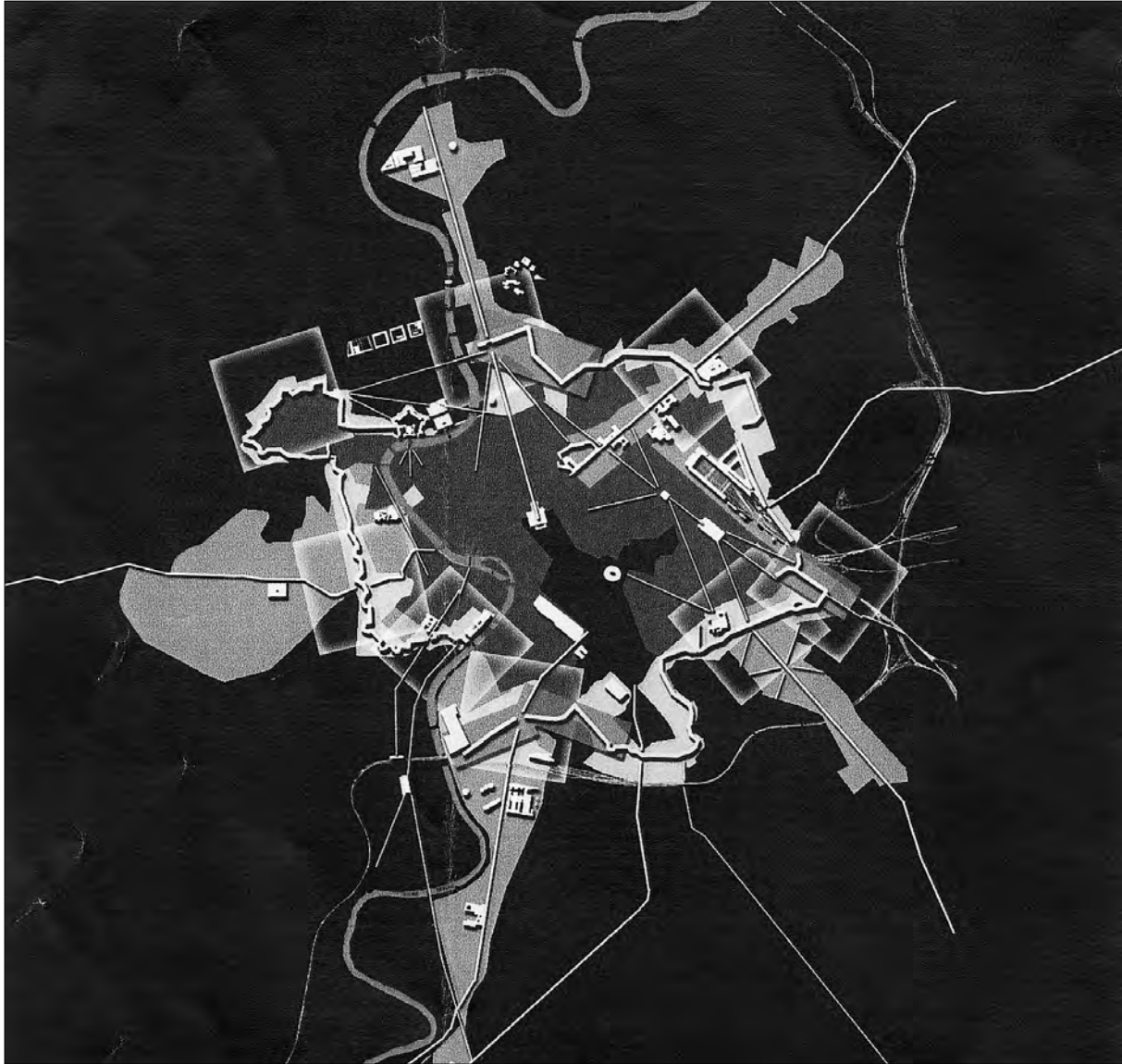
Abbiamo posto la questione preliminare di un Riconoscimento della cinta muraria di Roma nel territorio fisico e culturale, posta la loro attuale inattualità e mancanza di realtà nella infrastrutturazione urbana, e posta la strepitosa potenzialità morfologica costituita dai molteplici e vari legami stratificatisi nel tempo di due millenni tra l'anello strano delle mura, le sue porte ed i suoi segmenti, e le matrici e direttrici e configurazioni paesaggistiche ma anche simboliche dei pezzi di città.

Abbiamo posto la questione di una loro Progettualità strategica, posta la sottile dialettica tra la continuità e la discontinuità che caratterizzano quello strano manufatto multichilometrico ma anche multi-

scalare e multicomponenti, nonché la loro paradossale possibilità di ritrovare una credibilità funzionale in quanto luogo dei punti discreti nei quali dislocare attrezzature contemporanee per le accessibilità e le fruibilità del centro-città e della città d'arte che sempre più si specializzano e si articolano, con particolare attenzione agli attraversamenti dentro-fuori.

Abbiamo proposto la dizione Parco Lineare Integrato della Cinta Muraria di Roma: non tanto nel senso consueto dell'"area protetta" recintata ad alto tasso di naturalismo e storicismo separati per la contemplatività, quanto nel senso assunto dal termine Parco Urbano in quanto distretto strutturato secondo proprie logiche progettuali e procedurali secondo una intenzione d'insieme, appoggiato al manufatto delle Mura ed al suo "invaso", e quindi ricollegabile alla città di volta in volta secondo opportunità locali peculiari.

Stiamo lavorando alla predisposizione dei dispositivi progettuali interscalari più appropriati, ed alla ricerca delle differenti occasioni che un Ufficio del Piano capace di lavorare non soltanto sulle scadenze del Piano Regolatore Generale, e di farsi protagonista delle procedure contemporanee della negoziazione e della concertazione, della finanza di progetto e della articolazione delle modalità di attuazione, dovrebbe poter cogliere. In tempo reale, a partire da subito. Dando spazio e storia ad un innesco nuovo del ruolo del Progetto.



ANCSA. P. Falini, A. Terranova
Ambito strategico Mura. Studi per il nuovo PRG di Roma

Gaia Remiddi

Dove siamo

Il Seminario di Camerino è nato dentro il Palazzo da Varano e qui è cresciuto.

Qui ha raggiunto i suoi quasi dieci anni di età.

Qui è diventato, come si dice, adulto.

La storia delle sue edizioni, una appresso all'altra inanellate con scadenza annuale, è anche la storia della scoperta degli ambienti dimenticati o non utilizzati del Palazzo.

Le cose dette, le cose ascoltate, il discorso sull'architettura nel suo farsi, nel suo pronunciarsi e nel suo essere ascoltato, coincidono con la storia del disvelamento delle stanze del Palazzo, che ora cominciamo veramente a credere infinite.

Le parole dell'architettura, insomma, come "Le Pietre del Palazzo".

(Vedi a questo proposito l'album verde, autori vari, titolo come sopra, edito in Camerino anno millenovecentonovantatre).

Ma le stanze, le pietre sono più evidenti, più durature delle parole.

Meno emotive, meno confuse, meno ambigue.

Meno evanescenti, più solide.

Meno alla moda, più austere.

Come ricordare tutto ciò che è stato detto nelle stanze, sotto le volte di pietra e mattoni in tutte le passate edizioni del Seminario?

Più facile è, forse, ricordare insieme ai nomi, i volti, le voci di chi tutto ciò ha pronunciato, i luoghi e con questi i nomi delle stanze dove tutto ciò è stato detto.

L'Aula degli Stemmi.

Il Corridore alla Salara.

La Sala dei Libri Antichi, o del Diritto Comune.

Il Museo di Scienze Naturali.

Le Sale di lettura, Piccola Media Grande, della Biblioteca.

La Muta, che a Camerino non c'è più bisogno di chiamare Sala, perché è diventata sinonimo di Sala cittadina, di Sala per tutti.

Dirò qui, allora, della nuova Aula Betti e della Sala della Colonna, stralcio "cielo-terra" del progetto complessivo, come si usa indicare nel gergo degli uffici tecnici.

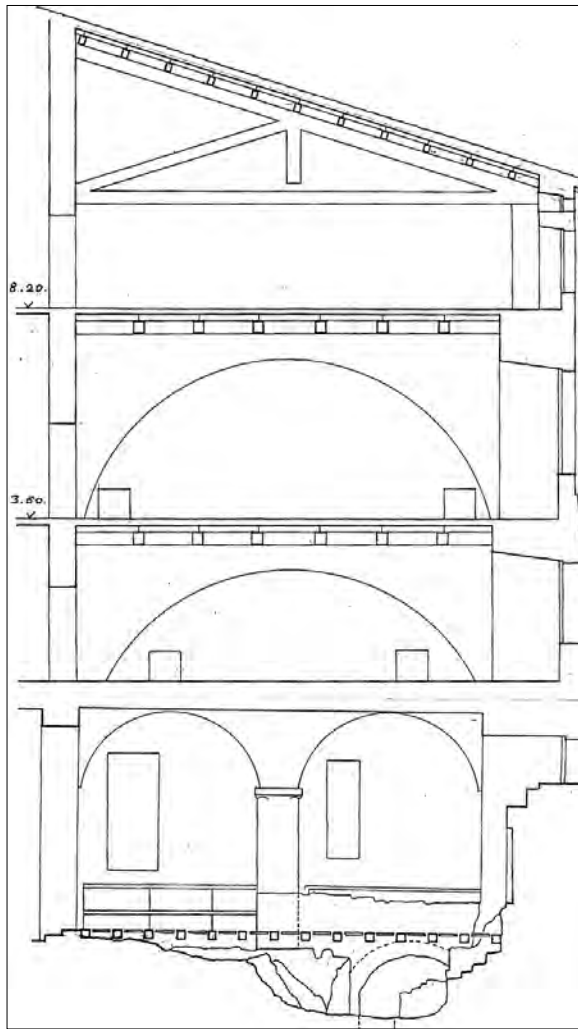
E lo dirò, prima che possiate vederle costruite, prima che possiate abitarle, con le parole dell'architettura.

Dunque, con i disegni.

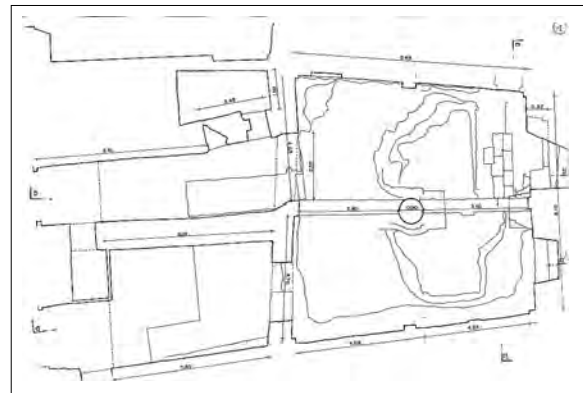
Palazzo da Varano a Camerino.

Progetto della Sala della Colonna e sovrastanti uffici della Biblioteca, Sala Giovanni Antinori, aula Ugo Betti.

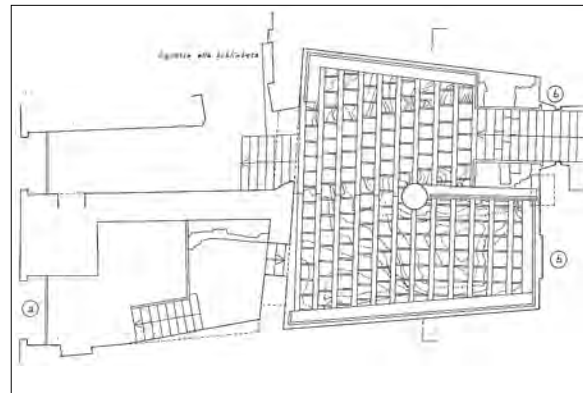
Gaia Remiddi, Paolo Angeletti, Vittorio Ceradini, Guido Martini architetti.



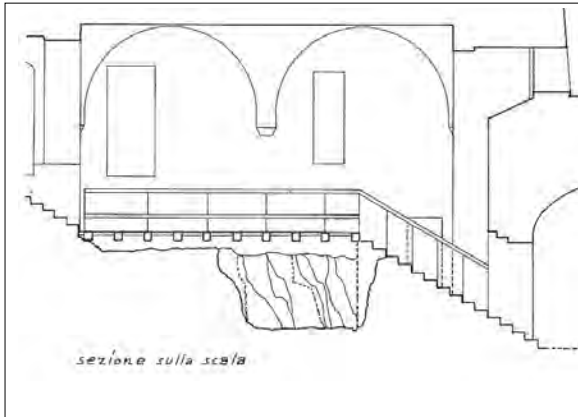
Sezione generale che mostra le sale sovrapposte.
Dal basso in alto: sala della Colonna, uffici della Biblioteca,
sala Giovanni Antinori, aula Ugo Betti. In evidenza i grandi
archi in mattoni di m. 9 di luce a 4 teste costruiti per
consolidare la struttura muraria



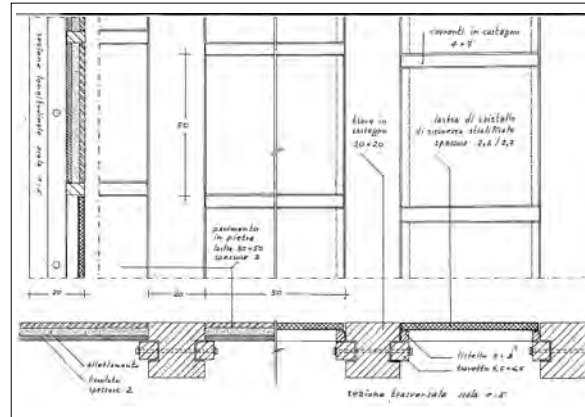
Rilievo della Sala della Colonna prima dei lavori. Pianta



Progetto della Sala della Colonna. Pianta.
In evidenza la trama del solaio, sospeso su scavo
archeologico, realizzato con travi portanti di castagno
e pavimento in lastre di pietra e di vetro



Sezione del solaio della Sala della Colonna e della scala verso la Sala della Muta (ancora da realizzare)



Particolare costruttivo del solaio della Sala della Colonna

Roberto A. Cherubini

L'edificio e il suo doppio. Se trasformazione è progetto

La vicenda di Palazzo Guiderocchi ad Ascoli Piceno

Quella di Palazzo Guiderocchi ad Ascoli Piceno è la vicenda progettuale di una relazione tra storia e contemporaneità a lungo coltivata, perseguita con determinazione, dimostratasi impraticabile nei fatti, e naufragata poi nel gioco delle parti.

Una vicenda che ha avuto il suo corso, sul piano della concreta operatività, prima ancora che su quello delle rispettive posizioni ideologiche, nella palese incomunicabilità - di tempi, di linguaggi, di procedure - tra ragioni della conservazione e ragioni del progetto. Questo in una provincia colta e sviluppata d'Italia che, mentre consuma il proprio territorio all'esterno del centro urbano in forma di conurbazione metropolitana, si presenta al nuovo millennio con straordinarie incertezze nei confronti del patrimonio edilizio ereditato dal passato.

Palazzo Guiderocchi è un palazzetto di non eccezionale fattura, creato nel Seicento a poca distanza dalla Piazza di Ascoli, come residenza cittadina di una famiglia gentilizia di recente inurbatasi. L'organismo edilizio risulta dalla rifusione di preesistenti abitazioni seriali gotiche, del cui tessuto resta chiara traccia nella permanenza dalla rua, come è d'uso dire ad Ascoli: l'originario stradello di separazione tra i lotti.

Questa origine prosaica e la frammentarietà di un disegno soggetto a mille compromessi, se da un lato destituiscono di valore ogni aulicità di lettura, rendono il palazzo singolarmente attraente per occhi

contemporanei, capaci di apprezzarne squilibri e asimmetrie.

Il tentativo incompiuto di creare per l'impianto una qualche centralità ha prodotto la doppia singolarità dello stretto chiostro interno, parzialmente loggiato, posto in modo eccentrico sull'asse della rua, e del cortile aperto sulla strada, anche esso loggiato su tre ordini sovrapposti, posto su un piano leggermente inclinato, digradante verso l'interno.

L'uso come sede del Tribunale Pontificio prima, e il successivo secolare abbandono, hanno finito per conferire al palazzetto, oltre che un certo aspetto sinistro, una spiccata marginalità rispetto al centro città circostante, che le intenzioni della committenza pubblica, attuale proprietaria, e le attenzioni di una fondazione bancaria, possibile candidata al patrocinio della trasformazione, avrebbero voluto riscattare. Tutto ha inizio quando la Fondazione San Paolo di Torino avvia una selezione nazionale con l'intenzione di reperire in Italia un'opera pubblica degna di finanziamento a fondo perduto, nel settore della trasformazione edilizia funzionalmente indirizzata alla riqualificazione urbana e alla promozione delle attività di cosiddetto "terzo settore": il volontariato sociale.

Da tempo il Comune di Ascoli Piceno aveva in animo di intervenire in questo senso su Palazzo Guiderocchi, senza che si fossero mai state reperite le risorse per la trasformazione né identificati gli indi-

rizzi architettonici di essa. Quando, con Umberto Cao, vengo chiamato a dare forma al progetto, tutto sembra poter evolvere verso un felice connubio delle esigenze espresse dai soggetti in causa: l'amministrazione locale, ben motivata a fare dell'intervento il segnale dei nuovi orientamenti d'uso collettivi nel cuore dell'antico; la fondazione bancaria, impegnata a perseguire precisi fini di visibilità dell'opera realizzata.

La scelta naturale di operare sul chiostro e sul cortile, come luoghi della relazione tra spazio interno ed esterno all'edificio, tra nuova funzione insediabile e vita attuale del centro città, tra immagine della modernità e corpo dell'antico, ci spinge a pensare a una nuova sostanza architettonica per i due vuoti edilizi. Che possano essere non più vuoti, appunto, e irrisolti, come da sempre, ma permeati al loro interno da due volumi aerei e trasparenti, puro spazio contenuto da involucri di cristallo e coperto da vele leggere di rame, concepito in forma di doppio dell'edificio esistente: superfici sfaccettate lì dove il canone del preesistente ha mancato la completezza dell'ordine architettonico; volumi poliformi dove i vincoli della stereometria hanno congelato ogni opportunità creativa; luci evanescenti dove l'opacità della pietra ha obbligato il registro dei colori al solo chiaro-scuro.

Nascono in questo modo i due padiglioni di cristallo nei cortili, intesi come concreta manifestazione del contemporaneo che prende dimora tra i ruderi: vetrine verso la città delle nuove attività insediate all'interno del palazzo, spazi concentrati di attività informative sostenute da attrezzature informatiche, luoghi di dibattito e di integrazione, di incontro e scontro con il pubblico.

Con ciò sarebbe stato poi possibile proporre poco altro per convertire alle funzioni di programma - a volte seriamente invasive - gli ambienti interni, coperti a volta, del palazzo: compatti nuclei tecnologici di servizio galleggianti nello spazio, piuttosto che le

consuete reti impiantistiche ubiquamente distribuite e malamente camuffate.

Dunque, aerei padiglioni di cristallo all'esterno e compatti e poco invasivi nuclei tecnologici all'interno sarebbero finiti per diventare il simbolo del ritorno al presente di Palazzo Guiderocchi.

Quando si presentò la possibilità che, per contiguità con altre aree di scavo adiacenti, anche l'immediato sottosuolo di Palazzo Guiderocchi potesse ospitare vestigia della Ascoli romana, sembrò un dato da poter agevolmente inserire nella filosofia del progetto: i due padiglioni sarebbero diventati l'occasione per mettere a punto un sistema articolato di discesa al sito archeologico. Del tutto naturale ci sembrò incardinare la giacitura dei padiglioni sull'involuppo degli orizzontamenti presenti nell'area: l'ortogonale cardo-decumanica, le congiunzioni tra le torri medievali, gli attraversamenti dei cortili rinascimentali e, meno prossime al progetto, le direttrici della città ottocentesca.

Il padiglione più grande, nel cortile esterno, sarebbe sceso fino ad appoggiarsi in basso al livello archeologico con un unico sostegno puntiforme, facendo aggrappare ad esso sia la rampa di discesa che due mezzanini, il superiore destinato ad ospitare il modello illustrativo dello scavo, quello inferiore con funzione di punto di vista privilegiato sui ruderi, prima della discesa finale.

Il percorso archeologico si sarebbe svolto sotto il palazzo su passerelle metalliche galleggianti, e il padiglione minore, nel chiostro interno, avrebbe assunto la funzione di occhiale sugli scavi, di macchina di illuminazione e aereazione dei sotterranei.

Il progetto così concepito superò una prima severa selezione della Fondazione che condusse ad una rosa di soli cinque (su quasi cento) progetti di tutta Italia, ammessi ad un successivo giudizio in merito alla reale, immediata fattibilità.

Fu nel mettere a punto le procedure concrete per agire, che le intese cominciarono ad allentarsi, i linguaggi a farsi dissonanti, in una progressione di

successive incomprensioni, singolarmente superabili ma capaci nell'insieme di condurre archeologia, ragioni della conservazione e progettisti, su posizioni di totale incomunicabilità.

I tempi dell'indagine archeologica si dimostrarono, per primi, incompatibili con quelli dell'impresa edilizia. Anche solo programmare di far procedere in contemporanea, nello scarso spazio a disposizione di un cantiere nel centro antico della città, uno scavo stratigrafico e un'opera di trasformazione architettonica, apparve sin da subito impraticabile.

Il rigore documentario dell'archeologia moderna non ammette deroghe: superato ampiamente il rovello ottocentesco della liberazione del rudere e della conquista del livello originario, gli scavi procedono oggi per attente, successive catalogazioni, e talmente numerosi sono gli elementi capaci di informare sul passato che nulla, o quasi, può essere tralasciato.

La cosa è drammaticamente poco nota ai progettisti, o quanto meno nessuna esperienza ci fornisce quadri attendibili di procedure capaci di armonizzare filosofie di lavoro così diverse: elogio della lentezza, dell'opera minuziosa ed esauriente, da parte dell'archeologia; serrata scansione dei tempi, per il cantiere edilizio, anche nel caso, ricco di imprevisti, della trasformazione architettonica.

Ben presto il presente di Palazzo Guiderocchi dovette rinunciare, non certo per indisponibilità, alla presenza del suo passato.

E non fu rinuncia da poco per il progetto.

Perso il loro carattere di sistema di accesso agli scavi romani, i due padiglioni videro accentuato il loro carattere di segnali, il loro essere vetrina delle attività in corso nel palazzo trasformato. Il progetto, ormai passato alle scale di dettaglio, chiariva i termini di leggerezza e trasparenza già chiari sin dal preliminare, via via nella scelta dei materiali, delle luci, dei colori.

Se questo poteva accentuare il carattere di disso-

nanza formale dei padiglioni nei confronti dell'edificio, ciò non avveniva certo in termini di sopraffazione dell'esistente. Piuttosto, il doppio veniva in luce nell'antico come fantasma dei tempi moderni, come presenza inevitabile in un edificio restituito alla vita. Il padiglione del cortile esterno, tra la strada e il loggiato, precisa la natura della sua pelle in lastre di cristallo, di forma irregolare, montate sui supporti a bracci asimmetrici di una autonoma struttura leggera.

La copertura del padiglione è una vela, rivestita in lastre di rame, sorretta da due snelli pilastri metallici incamiciati, disposti a forcilla, rispetto ai quali essa si comporta da mensola controventata da tiranti che funzionano anche da irrigidimento angolare della pelle di cristallo.

L'impluvio della vela ospita nel suo intradosso, mascherato dalla gronda, il sistema di illuminazione che, organizzato per fasci di luce radente, consente una particolare visibilità luminescente del padiglione nelle ore notturne.

All'interno, una ripida scala di tipo navale conduce in alto al mezzanino, sorretto, anche esso a mensola, da un terzo e più corto pilastro metallico sghembo.

Il piano di calpestio interno del padiglione ritaglia la sua forma irregolare battendo una orizzontale sul piano altrimenti in lieve pendenza del cortile del palazzo. Il calpestio è semplicemente risolto in grigliato metallico affogato nel cemento con margini verticali rivestiti di rame lucidato e illuminati indirettamente, con un particolare effetto di alleggerimento dell'intera struttura. Sottili binari di ottone incidono le pavimentazioni esterne, a segnare il gioco degli orizzontamenti urbani ricondotti all'interno dell'edificio.

Per ragioni di opportunità, di spazio e di contiguità con gli elementi architettonici del loggiato, il padiglione minore, quello del chiostro, si alleggerisce di alcune sue parti e, pur con caratteri di dettaglio riconducibili all'altro, riduce la sua presenza a semplice elemento di protezione del passaggio trasversale del palazzo, lungo la rua. I blocchi tecnici da inse-

rire sotto le volte interne del palazzo, prendono anche essi forma in un gioco di legni e di metalli, riducendosi a dimensioni ridotte di ingombro planimetrico e di altezza.

Tutto sembra evolvere positivamente, seppur con fatica, nel serrato dibattito tra progettisti e conservatori, quando del tutto a ciel sereno, nell'immenza della valutazione finale della Fondazione, i linguaggi nuovamente, e definitivamente questa volta, si ingarbugliano, le incomprensioni prendono il sopravvento, gli stessi oggetti subiscono diverse e contrastanti interpretazioni, le conclusioni paiono contraddire le premesse.

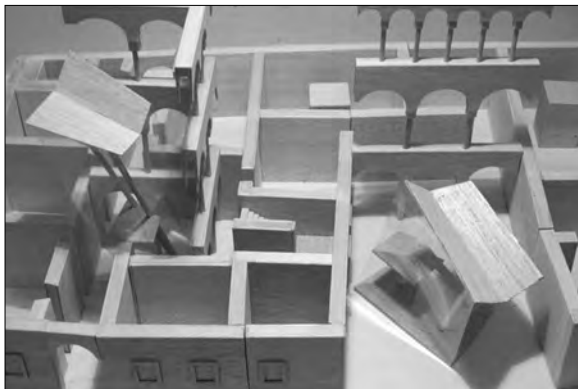
Sui discorsi comuni, sulla condivisa visione di una architettura di vetro che scheerbartianamente "rende le abitazioni umane simili a cattedrali", hanno la

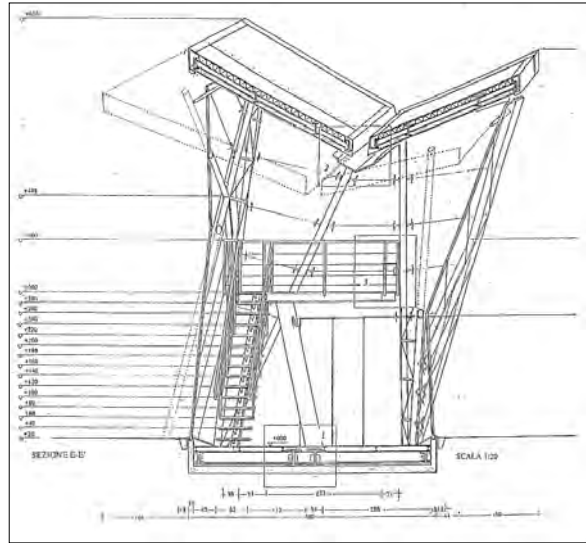
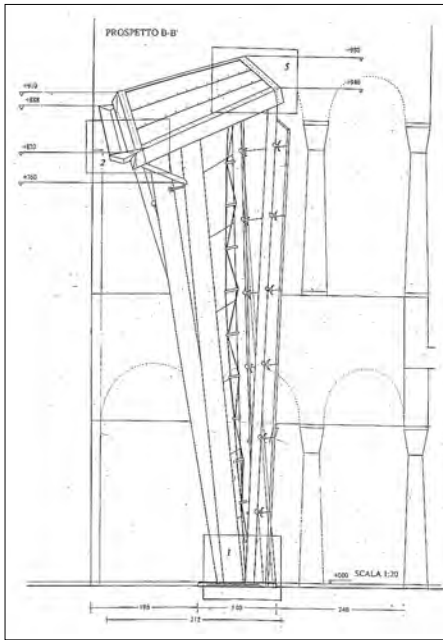
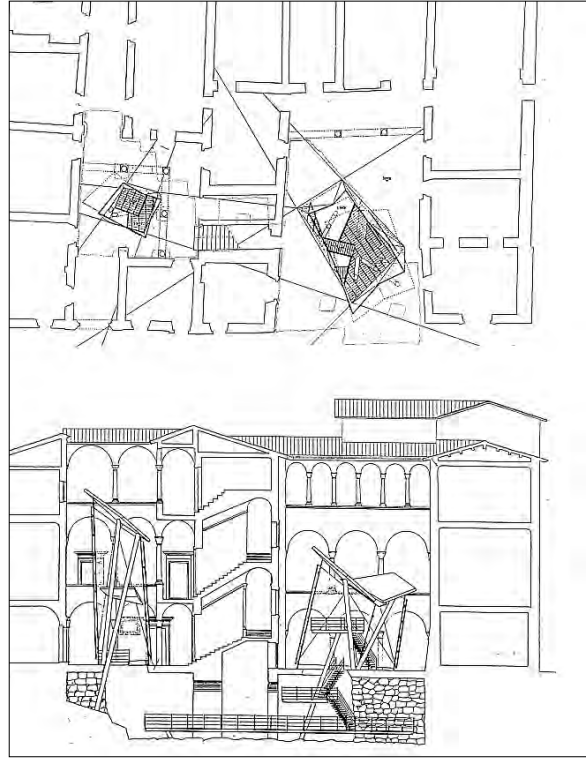
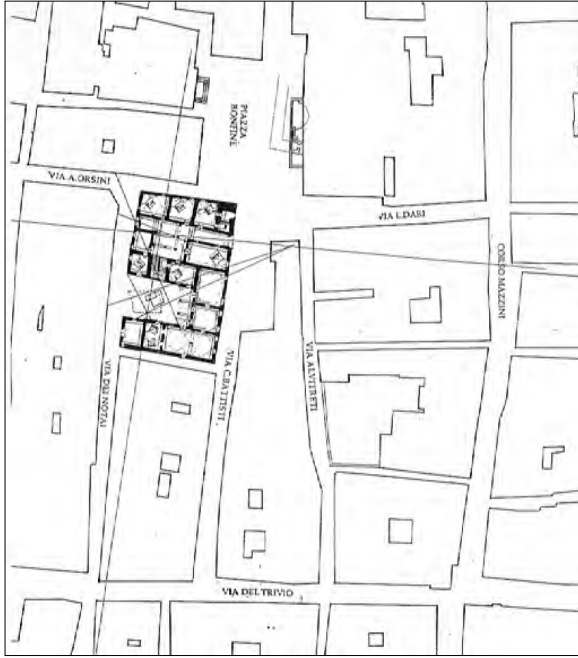
meglio i toni burocratici: il progetto verrà approvato dalla locale soprintendenza a condizione che: "le opere d'arte all'interno dei cortili siano amovibili e collocate su parere dello scrivente ufficio per un periodo di tempo preventivamente determinato e concordato".

Una inappellabile riserva viene espressa anche sui nuclei tecnologici all'interno dell'edificio, nella straordinaria incomprensione del loro ruolo in relazione alle funzioni dure da insediare, leggibile nel paterno invito "a concentrare i servizi igienici in un vano unico per ogni piano".

Tutto è perduto nel gioco delle parti e nella commedia degli equivoci: la Fondazione finanzia un altro progetto, in un'altra città, su cui regna maggiore chiarezza; ogni parola ulteriore è spesa inutilmente.

Progetto per Palazzo Guiderocchi in Ascoli Piceno
Roberto A. Cherubini con Umberto Cao
(coordinamento operativo del progetto: Anna Laura Petrucci)





Francesco Montuori

Il futuro della città

Sulla base di indagini condotte sul patrimonio edilizio del nostro paese Franco Barberi, sottosegretario all'Interno con delega alla Protezione Civile, ricordava recentemente che solo il 15% degli edifici è stato progettato e costruito dopo il 1983, anno in cui sono entrate in vigore le regole antisismiche.

A Foligno, su 21.000 abitazioni il 91% è stato realizzato prima del 1991. Qualora si volesse applicare il medesimo dato statistico ai centri storici delle città italiane è facile presumere che questa percentuale sfiorerebbe il 100%.

Una riflessione sulla frequenza degli interventi abusivi, in particolare quelli riguardanti gli elementi strutturali all'interno delle abitazioni - quasi sempre incontrollabili - non potrebbe che peggiorare l'analisi statistica.

Le città a rischio sismico del nostro paese sono certamente moltissime; rimanendo alle città umbromarchigiane la storia sismica ci ricorda della frequenza statistica dei terremoti; solo nell'arco del periodo che va dal 1704 al terremoto devastante del 1799, in quest'area si sono verificati dieci eventi sismici.

Da queste semplici note si possono facilmente trarre le seguenti conclusioni:

1. L'evento sismico è statisticamente prevedibile.
2. La prevenzione dal rischio sismico nei centri storici è una *politica* ancora sconosciuta.
3. Gran parte dei danni e dei disagi provocati dal re-

cente terremoto del 26 settembre 1997 erano evitabili.

4. Il risparmio economico per la collettività sarebbe stato notevole.

Una normativa innovativa?

La legislazione con la quale sono oggi affrontati i problemi dell'emergenza post-terremoto presenta alcuni indubbi caratteri innovativi.

Al di là degli interventi cosiddetti urgenti, che mirano al semplice rientro delle famiglie nelle abitazioni danneggiate, la nuova legislazione punta a far tesoro delle esperienze sul recupero urbano che si sono succedute in questi ultimi dieci anni.

Lo strumento di riferimento è l'art. 16 della L.179, quella che istituisce i Programmi integrati; essi pongono l'obiettivo della riqualificazione urbana, di un intervento non settoriale ma che interessi il tessuto urbanistico e le tipologie edilizie nel loro complesso e quindi programmi gli interventi non solo sull'edilizia residenziale ed i servizi ma verso una pluralità di funzioni (attività commerciali, servizi a scala urbana e territoriale anche di nuovo impianto, attività terziarie, infrastrutture a rete).

Il *Programma di recupero*, lo strumento con cui la Protezione civile pensa di affrontare la lunga fase della ricostruzione tiene conto dunque della complessità urbana e pensa non solo alla riparazione del danno sismico ma anche al rilancio dei centri

storici sul piano culturale e produttivo, ad un intervento massiccio sul patrimonio abitativo.

Il Programma non è una sommatoria di singoli interventi, ma la ricostruzione ed il recupero contestuale del patrimonio edilizio gravemente danneggiato e delle opere di urbanizzazione primaria e secondaria. L'obiettivo qualificante, da conseguire quindi attraverso una pluralità organica di interventi, è di garantire nel tempo il consolidamento, la stabilità, la sicurezza, l'abitabilità e la funzionalità complessiva del sistema urbano *nella sua interezza* nel rispetto dei valori storico ambientali esistenti.

I parametri di riferimento dell'intervento diventano due: non solo il *danno significativo* che interessa il singolo edificio, ma la *vulnerabilità sismica* dello stesso e del complesso dell'insediamento urbano.

La questione della vulnerabilità

Porre come centrale la questione della vulnerabilità sismica ha riflessi considerevoli sulla qualità e la quantità dell'intervento di riparazione e sulla prevenzione dal rischio.

Significa infatti riconoscere che limitare gli interventi ai soli edifici danneggiati non risolve in alcun modo il problema della sicurezza e di contro provoca dissipazione delle risorse economiche impiegate.

La questione della vulnerabilità prende in considerazione infatti il territorio come sistema complesso e investe di seguito le valutazioni seguenti:

1. La pericolosità sismica del luogo, la sua storia sismica e le sue caratteristiche geologiche.
2. L'esposizione degli elementi a rischio, cioè l'analisi della quantità e della qualità dei differenti elementi antropici che compongono la realtà territoriale.
3. Essa ha dunque come campo di indagine: sistemi spaziali e dunque la molteplicità delle funzioni che ospita la città (il pericoloso tessuto medioevale come la presenza di funzioni strategiche: ospedali, strutture produttive o amministrative vitali, ecc.);
- le funzioni di un sistema urbano, il numero, la com-

plexità, l'importanza gerarchica come la rilevanza strategica nella fase di emergenza post-terremoto;

- lo stato di funzionalità degli impianti a rete e dei nodi in cui essi si incrociano o si producono, per garantirne la efficienza;

- i livelli di esposizione del sistema di trasporti che deve comunque garantire la sua accessibilità per il soccorso alle zone terremotate.

La vulnerabilità urbana non presuppone dunque una sommatoria di singoli interventi; valuta certamente la pericolosità delle singole costruzioni e la loro esposizione al sisma - materiali, sistemi costruttivi, altezza e distanza dei fabbricati ecc - ma il suo campo di indagine e di intervento riguarda la città ed in particolare la città antica, la cui stessa *forma* rappresenta un indicatore di rischio sismico.

Essa investe infine la questione della dislocazione delle funzioni, in particolare di quelle strategiche, che, pur rappresentando i massimi livelli di rischio sappiamo quanto siano essenziali per la vitalità stessa di un centro storico.

Di questa complessità sono investiti i Programmi di Recupero.

Il caso di Camerino

E' questo l'arco complesso dei problemi di fronte ai quali si è trovata a scegliere l'Amministrazione comunale di Camerino e le forze culturali ed intellettuali che lavorano alla rinascita della città.

La decadenza della città era già palese ben prima degli eventi sismici. Un'indagine del Censis metteva in evidenza tre elementi di crisi come ragione di questa decadenza:

1. La mancanza di un piano strategico per il corretto utilizzo delle risorse storico artistiche (rete dei musei e delle biblioteche) ed ambientali (Parco dei Monti Sibillini).
2. La separatezza del sistema universitario rispetto alla realtà produttiva del territorio circostante e la mancanza di una specifica funzione regionale.

3. La sommarietà della strumentazione urbanistica con contraddittorie risposte alle urgenze poste dal terremoto (riqualificazione del centro storico; casualità degli insediamenti universitari; degrado delle strutture di ospitalità e dei pensionati ecc.).

L'Amministrazione comunale, pur muovendosi fra molte contraddizioni ed incertezze sembra aver colto l'occasione che il Dipartimento della Protezione civile ha offerto alle città terremotate; l'alternativa d'altra parte era chiara: o un'accelerazione dei fattori di decadenza susposti o trasformare un evento drammatico in una occasione di rinascita.

E' la storia stessa della città che indica questa strada; nel 1279, anche allora dopo un devastante terremoto, la città seppe risorgere e consolidarsi, sulla spinta del movimento monastico, nella *forma urbana* che oggi la caratterizza; ugualmente dopo il sisma del 1799 una seconda trasformazione investì le tipologie dei fabbricati medioevali che acquisirono, lungo il cardo ed il decumano della città romana, la forma del *palazzo* ottocentesco.

Anche oggi l'obbiettivo programmatico è quello di una riqualificazione della città e di una sua ricollocazione funzionale nell'ambito della Regione e dell'intero territorio nazionale.

Sia ben chiaro che si è all'inizio di un lungo cammino i cui primi obbiettivi sono la soluzione di tre urgenze strutturali:

- la garanzia di una sicurezza che riguardi l'intera città storica;
- la garanzia di una strumentazione capace di affrontare nuovi eventi sismici (edifici strategici, vie di fuga e vie di accesso alla città);
- la soluzione del problema della mobilità e della completa accessibilità di tutta la città storica.

La prospettiva più ampia è quella di un'iniziativa a largo raggio capace di delineare la *rappresentazione* che la città sa offrire di sé alla comunità nazionale ed europea, seguendo l'esempio di altre città storiche italiane medio-piccole, capaci di caratterizzarsi, su alcune tematiche, come *luoghi di eccellen-*

za nazionali ed europei (Spoleto - festival; Città di Castello - arte moderna (Burri); Urbino - università - recupero funzionale della città storica).

A questo fine non serve programmare semplici iniziative locali, o semplicemente pensare di aggiungere *qualità* ai fattori potenziali che pur esistono sul luogo, ma occorrono iniziative a largo raggio.

Sul piano *sociale e politico*: un'alleanza delle istituzioni per la trasformazione della città, in primo luogo fra l'Amministrazione, l'Università, la Regione Marche.

Sul piano *finanziario*: la capacità manageriale di unire ai finanziamenti dello Stato, sponsorizzazioni e risorse private e garantire alle stesse un ritorno economico e di immagine.

Sul piano *scientifico*: indirizzare la ricerca, in particolare dell'Università, verso l'innovazione: tecniche e materiali innovativi per il restauro edilizio, restauro e manutenzione del paesaggio, biotecnologie, ricerca nel settore naturalistico e ambientale, prodotti nel campo telematico e multimediale, ecc.

Sul piano *urbanistico*, infine, dotare la città storica di strutture di servizio di eccellenza a scala regionale o nazionale, per farne uno dei centri della cultura europea.

Ed infine: questo progetto presuppone una concezione della città storica come territorio *trasformabile*; il progetto di Programma di recupero deve entrare a far parte di una battaglia culturale più ampia che finalmente comincia a svilupparsi nel nostro paese e che così sintetizzerei: la città storica non è separabile dal suo territorio, ma è essa stessa un frammento degli insiemi eterogenei che costituiscono le moderne configurazioni urbane.

La città storica non è un "bene culturale" a se stante; non richiede una disciplina "differenziata"; non è la zona deputata della "conservazione"; essa esprime una serie di relazioni complesse e "di ritorno"; subisce l'influenza di un territorio, anche figurativo, più ampio, le cui *violazioni* non sono secondarie ri-

spetto alle manomissioni “spontanee” (più spesso consapevoli) che verificiamo nel suo interno. Il progetto dovrà dunque accettare questa nuova di-

mensione; essa è la condizione per la trasformazione e la ricostruzione del *sensu* culturale di questo spazio eterogeneo.



La città di Camerino in una planimetria elaborata dai progettisti del Programma di Recupero

Lucina Caravaggi

Interpretazione di paesaggi nel PTC della Provincia di Macerata

Questa nota muove dal tentativo di dimostrare la fertilità di un punto di vista esplicitamente *progettuale*, quando si affronti il tema del paesaggio all'interno delle discipline urbanistiche e territoriali. L'ipotesi che cercherò di argomentare è la seguente: quando la pianificazione muova dalla rilevazione dei mutamenti contemporanei e dai processi di codificazione delle "nuove" domande collettive, secondo una tradizione disciplinare ormai consolidata, il paesaggio come spazio teorico *autonomo* dal progetto non può esistere, né è mai esistito. Nel PTC di Macerata abbiamo lavorato intorno a quest'ipotesi.

Il rifiuto della "sterile contrapposizione"

Fin dagli anni venti-trenta il *paesaggio* assunto all'interno delle elaborazioni urbanistiche, in stretto rapporto con il dibattito istituzionale sulla codificazione del nuovo bene giuridico "paesaggio", non è identificabile con una formulazione disciplinare astratta (*il paesaggio è...*). Il paesaggio dell'urbanistica, così come il paesaggio delle prime leggi di tutela, non è un "oggetto in sé, ma un oggetto connesso ad un'azione di rilevanza collettiva: *paesaggio da difendere*.

Anche in quegli anni, in modo simile a quanto accade oggi, le diverse interpretazioni "disciplinari"¹ provenienti da campi di ricerca anche molto distanti (dalla filosofia alle scienze naturali) furono assunte dagli urbanisti e rielaborate criticamente in base al-

la necessità di "agire" sul territorio, in stretto rapporto alla richiesta di una codificazione legislativa "certa" dei nuovi valori collettivi (paesaggio come bene d'interesse pubblico) e di nuovi strumenti atti a conseguire concretamente la tutela del valore riconosciuto (limitazioni ai diritti di proprietà; piani come strumenti di valutazione preventiva delle trasformazioni ammissibili, ecc.).

Le proposte degli urbanisti muovono dal confronto con il vasto e radicato movimento di opinione che in tutta Europa era nato in difesa del paesaggio contro le trasformazioni distruttive della cosiddetta "rivoluzione industriale". Nel corso di cento anni, attraverso il paesaggio, sono stati affermati i diritti del passato e della memoria, sono stati eretti argini contro i caratteri distruttivi della trasformazione "moderna". Ma, sempre in nome del paesaggio, sono stati immaginati percorsi ragionevoli di ricomposizione dei conflitti, progetti in grado di riconfigurare nel presente forma e valori del passato. E soprattutto gli urbanisti, rifiutando la *contrapposizione sterile* (da Giovannoni a Quaroni ad Astengo), hanno esplorato con tenacia nuovi percorsi per ricondurre il paesaggio (con i suoi valori di tradizione e di memoria) all'interno degli strumenti di controllo del territorio, e cioè i piani comunali ed i piani territoriali. La difesa del paesaggio ha assunto così frequentemente i caratteri innovativi di un grande progetto di ricomposizione (tra passato e futuro, tra ragioni orizzontali del

moderno ed identificazioni locali, tra innovazione e tradizione). In alcuni periodi, sotto il peso delle "sconfitte" e delle cancellazioni, (come nel terribile secondo dopoguerra, o negli anni più recenti dell'abusivismo dilagante) la difesa si è necessariamente trasformata in contrapposizione, protesta contro un paese incapace di affermare i più elementari diritti del suolo nazionale: stabilità idro-geologica, difesa delle stratificazioni e delle permanenze storiche di inestimabile valore culturale e scientifico, controllo delle trasformazioni insediative.

Contemporaneamente il paesaggio, all'interno delle discipline territoriali, ha annesso e metabolizzato una grande quantità di apporti teorici, ampliando enormemente il proprio campo di lettura e di interpretazione delle forme riconosciute del territorio.

Dopo la fase di fondazione dell'inizio del Novecento, caratterizzata dall'eroico sforzo di costituzione dell'oggetto "paesaggio" (operazione di natura tutt'altro che idealista, improntata piuttosto ai paradigmi della classificazione storicista, ancora oggi largamente presente nella cultura della tutela) l'inserimento dello stesso all'interno della dimensione urbanistica amplia e precisa non solo la complessità dell'oggetto² ma anche i significati che questo assume all'interno della trasformazione "moderna" dello spazio.

Nel secondo dopoguerra, a seguito della distruzione senza precedenti operata con la ricostruzione, in una stagione di accorate denunce e di proteste, le indagini di natura antropo-geografica e strutturalista rendono ancora più vasto e articolato il campo di significati che il paesaggio assume nella cultura contemporanea (*testo, documento, bene*). L'interpretazione *paesistica* impronta i lavori e le dichiarazioni della Commissione Franceschini. La speranza di una ricomposizione passa attraverso l'evidenziazione dei legami che stringono inscindibilmente beni culturali e beni ambientali, monumenti e paesaggi. Al centro delle indagini non compaiono più "oggetti" discreti ma i sistemi di relazioni che caratterizzano, e danno significato, ai "beni" da tutelare. Anche il

paesaggio viene assunto come testo *non riproducibile* la cui sopravvivenza è il presupposto per il suo studio e la sua interpretazione futura.

Nel corso degli ultimi trenta anni il dialogo "fecondo" tra istanze della conservazione e progetti di ricomposizione si è progressivamente ridotto. Spesso i sostenitori della conservazione hanno dato l'impressione di essersi allontanati dal territorio, di aver abbandonato l'ascolto dei diversi soggetti, di aver rimosso la confusa conformazione dello spazio contemporaneo ed i comportamenti collettivi che lo popolano. I paesaggi "riconosciuti" si sono ritirati dalle zone della trasformazione, hanno abbandonato i fondovalle, le pianure e progressivamente le coste ed i territori urbanizzati rifugiandosi nelle aree collinari e montane.

I paesaggi da difendere non abitano più il territorio contemporaneo, cedendo così ad una separazione dagli esiti progettuali devastanti: la separazione tra paesaggi di valore (da tutelare) e paesaggi dello sviluppo (da sacrificare).

La separazione tra paesaggi con un nome (quelli riconosciuti, identificabili, comunicabili) e paesaggi senza nome (quelli "tutti uguali") è il segnale evidente di una sfiducia progettuale, della rinuncia ad immaginare nuove possibilità di ricomposizione e di miglioramento.

Mentre furono proprio le immagini e le interpretazioni di un progetto "possibile" (sorretto dalla volontà di ricomporre la frattura tra paesaggi storici e modernità) a guidare le speranze dei primi sostenitori delle disposizioni di tutela all'inizio del Novecento, a sostenere le posizioni degli urbanisti negli anni trenta, a sorreggere le lucide indicazioni di ricomposizione strutturale del paesaggio (culturale e ambientale) espresse dalla Commissione Franceschini.

E di nuovo oggi, se si vuole contribuire alla conservazione dei paesaggi italiani, è necessario riaffermare la centralità del progetto. Inteso come prefigurazione - spaziale, formale, economica ed amministrativa - del mantenimento, del recupero e della ri-

configurazione dei diversi paesaggi riconosciuti. Un progetto capace di proporre azioni condivise, realistiche, di interesse e rilevanza collettiva.

Paesaggi “aperti”

All'interno del PTC di Macerata al termine *paesaggi* è stato affidato il compito di rappresentare sinteticamente alcune interpretazioni del territorio della provincia.

Durante la costruzione del piano i paesaggi hanno rappresentato un riconoscimento comune di determinate configurazioni spaziali, un'immagine immediata, un “nome” che permetteva di orientarsi velocemente nello spazio eterogeneo del territorio, evocando olisticamente morfologie e comportamenti, modi di vita ed economie, identificazioni consolidate e trasformazioni recenti, residenti e turisti, osservatori ed osservati. Contemporaneamente il paesaggio è stato assunto come un testo, da leggere comprendere ed interpretare.

Il paesaggio ha così permesso di istituire una specie di “ponte” tra percezioni collettive e razionalità locali, ha fornito una misura sintetica della possibilità di cambiamento, è divenuto espressione di giudizi critici sugli spazi in rapporto agli immaginari collettivi che in quegli spazi abitano, ha costituito l'oggetto di un'indagine aperta (e sorprendente), condotta attraverso strumenti disomogenei: sopralluoghi, racconti, gite, interviste, attraversamenti abituali ed itinerari abbandonati. Attraverso l'inseguimento di merci nei diversi spazi della produzione (da dove arrivano, dove stazionano, a quanti trasferimenti sono soggette durante la loro “trasformazione”, e dove vanno i “prodotti finiti”), attraverso l'osservazione ravvicinata degli spostamenti - e delle soste - “abituali” dei residenti (dalla casa “sparsa” - e dal suo orto - al paese; dalla strada al capannone; dall'agriturismo in collina alla discoteca lungo la costa), ma anche attraverso il movimento di specie animali e vegetali, di acque e di colture agricole, il paesaggio - che potrebbe in questo senso essere definito una

sorta di software dello sguardo - è stato trasformato da “oggetto” a “modo” - di comunicare, di comprendere, di immaginare e ricordare.

La parola paesaggio è stata dunque lasciata aperta, libera di muoversi tra soggetti e rappresentazioni anche molto distanti tra loro, segnale di differenti attribuzioni di senso connesse a specifiche “storie” del territorio.

Contemporaneamente il paesaggio è stato assunto come testo, cioè un “materiale” di lavoro all'interno delle differenti indagini disciplinari, e come tale è stato “analizzato”, smontato e ri-montato per leggerne le parti, le differenze, i materiali costitutivi, ma soprattutto i rapporti “interni”, le sequenze, le connessioni che, nel loro insieme, concorrono a definire quelle “immagini tutte attaccate” che siamo soliti denominare paesaggi.

Questa doppia lettura del paesaggio ha orientato le principali esplorazioni progettuali del piano.

Durata e cambiamento

All'interno delle elaborazioni del PTC, attraverso i paesaggi è stato indagato un particolare tipo di rapporto, che è frequentemente considerato “strutturale” nelle analisi più recenti del territorio contemporaneo (ma che accompagna in realtà tutta la riflessione dell'urbanistica “moderna”), la cui interpretazione appare spesso decisiva ai fini del progetto, e che in questo territorio si mostra in modo esemplare, cioè il rapporto tra durata e trasformazione, permanenza e cambiamento.

Il riconoscimento si muove tra due estremi: da una parte la dimensione “lunga” del tempo, il lascito strutturale della storia in rapporto alle morfologie naturali, ciò che permette di riconoscere ed identificare con sicurezza un luogo, e che attraversa le generazioni con rinnovate identificazioni collettive. Dall'altra il tempo breve delle trasformazioni “ravvicinate”, la variazione di forme e comportamenti, il mutamento delle esigenze, lo spostamento di abitudini, quanto cioè generalmente si immagina connesso al-

la contemporaneità, intesa come insieme dinamico di comportamenti e di percezioni spaziali.

I paesaggi divengono un particolare modo di osservare il territorio, attraverso il quale è possibile cogliere “armatura”, permanenza e durata ma anche variazione, scambio, dinamiche. L'esito delle esplorazioni è stato il riconoscimento di un peculiare rapporto, specifico del territorio di Macerata, tra identità locale e omologazione, resistenza al cambiamento e trasformazione. Va premesso che il termine “durata” (lunga durata) è stato assunto non come sinonimo di “immobilismo” storico (come in alcune dibattute interpretazioni della celebre definizione di Fernand Braudel) ma come capacità di ri-assorbire il mutamento all'interno di una “continuità senza fratture”, che nel territorio ci è sembrato di riconoscere attraverso alcune “forme costanti”: la permanenza di uso dello spazio agrario e delle risorse a questo connesse; la sostanziale continuità di molti principi insediativi storici consolidati; il rinnovato permanere di segnali di identità collettiva connessi agli spazi della storia e della natura.

Questo riconoscimento proviene sia dalle indagini fisico - spaziali sia da altre differenti famiglie di descrizioni.

Dalle indagini a carattere fisico - spaziale è stato possibile riconoscere alcune figure che testimoniano specifiche configurazioni del rapporto durata - trasformazione. Particolarmente evidente il rapporto “polare” tra centri collinari e postazioni di valle, leggibile con chiarezza nella infrastrutturazione storica, con un alto grado di permanenza oggi nel territorio dei diversi Comuni (ognuno con la “sua” sequenza “centro collinare - postazione di fondovalle”). La permanenza ha evidentemente condizionato la forma “discontinua” degli insediamenti contemporanei (in particolare quelli produttivi). Il ritmo tra spazi costruiti e grandi vuoti che si affacciano sul fiume suggerisce di alzare lo sguardo, a cercare i diversi “capoluoghi” collinari cui l'insediamento di valle si connette, ed a cui ancora “appartiene”. La continuità tra

morfologie storiche e contemporanee è confermata dalle inchieste ai soggetti economici e sociali che confermano la volontà di mantenere le proprie aziende all'interno del proprio Comune (identificazione che giunge fino alla possibilità di conoscenza diretta dei dipendenti, considerata una “garanzia”). Anche i paesaggi delle valli mostrano un rapporto peculiare tra durata e mutamento. Diversamente da altri contesti dell'Italia centrale, le valli non sono mai state abbandonate. Le infrastrutturazioni vallive contemporanee ne hanno rafforzato enormemente il ruolo territoriale, ma le trasformazioni appaiono ancora “interne” alle trame insediative consolidate. In particolare l'articolatissima struttura fondiaria della mezzadria sembra aver permesso l'inserimento di nuovi oggetti, e di nuove linee, senza fratture evidenti né per la scala dei nuovi inserimenti né per il loro funzionamento.

Anche questa seconda figura ha molto a che vedere con il tipo particolare, (e ormai notissimo) di crescita economica e conformazione produttiva del territorio marchigiano, ovvero con l'evoluzione senza fratture della azienda familiare dalla mezzadria all'impresa artigiana, alla impresa industriale. I paesaggi raccontano i diversi momenti di questa straordinaria e particolare “continuità”, dalla casa mezzadrile alla casa-laboratorio al piccolo - medio capannone.

Gran parte del territorio di Macerata tuttavia si fissa nella memoria come “paesaggio di altura”, a cui corrisponde un alto grado di permanenza “dell'identità alto collinare e montana”. Ma da quasi cinquant'anni, e con particolare evidenza dopo il recente terremoto, il paesaggio d'altura suggerisce soprattutto “identità marginali”, isolate, prive della vitalità necessaria per sopravvivere all'omologazione di spazi, economie, cibi e comportamenti, rischio che, paradossalmente, è apparso più forte e accentuato nelle aree montane rispetto a quelle medio collinari.

Sullo sfondo di queste immagini la costa, o meglio la “città adriatica”, si distacca radicalmente dalla per-

cezione della continuità, proponendo un paesaggio dominato dalla crescita inarrestabile e dall'omologazione, dalla vitalità degli scambi e da sempre nuove centralità territoriali, ma anche dal degrado delle risorse ambientali primarie, dal congestionamento e, secondo rilevazioni recenti, da una progressiva riduzione di competitività nei settori produttivi e turistici.

1. Il fatto che i riferimenti culturali più diffusi fossero quelli della critica poetica, e che la riflessione filosofica sull'estetica avesse un ruolo centrale rispetto ad altri tipi di indagine, non può far dimenticare che tali riferimenti erano, per esempio, strettamente connessi alla riflessione giuridica sull'adeguamento del "diritto" alle nuove istanze collettive, e cioè al dibattito sulle prime formulazioni legislative in materia di difesa delle "opere d'arte", dei monumenti e del paesaggio, intesi per la prima volta come "cose" di interesse pubblico. Ma altrettanto costitutivi nella definizione dei diritti della tutela furono gli apporti disciplinari delle scienze naturali, ed in particolare della botanica e della geologia. Il giudizio ironico e spesso superficiale che molti anni dopo è stato riservato al

dibattito "estetizzante" del primo novecento è, dal punto di vista storico, un giudizio privo di significato.

Con questo si intende sottolineare come, in modo non dissimile da quanto avviene oggi, la riflessione urbanistica, progettuale e giuridica è inesorabilmente connessa ai temi "prevalenti" in un determinato periodo storico, ed alle riflessioni disciplinari che, in quello stesso periodo, assumono valori collettivi evidenti. Come se fra cinquanta anni si ironizzasse sulla dominante "ambientale" del dibattito contemporaneo sul paesaggio, che potrebbe essere interpretata come una passiva sudditanza alle discipline biologiche, mettendo a confronto il dibattito odierno con quelli che, tra cinquanta anni, saranno giudicati punti di vista più interessanti.

2. Che il paesaggio fosse difficilmente riducibile ad una definizione certa secondo le regole della classificazione storica era già del tutto evidente nel dibattito degli anni ventitrenta. Letture a-posteriori poco attente al contesto storico hanno individuato nei termini *bellezza naturale*, *bellezza panoramica*, ecc i segni indubitabili della riduzione estetica e soggettiva del paesaggio, finendo con l'imputare a quelle definizioni (che nel contesto di appartenenza avevano significati molto diversi da quelli attribuiti loro negli anni sessanta-settanta) il fallimento delle politiche di tutela.

Giuseppe De Giovanni

Per una valorizzazione dell'architettura ritrovata

Perché "architettura ritrovata"?

Il *ritrovare* è relativo alla ricerca di qualcosa occultato, che necessita di chiarimento o di un interesse scientifico o intellettuale. Nel caso di un bene materiale, come potrebbe essere un artefatto dell'architettura, il *ritrovare* è riferibile al trovare nuovamente nel luogo o nello stato di prima quel bene anche in condizioni mutate a causa del tempo che è intercorso prima del suo ritrovamento.

Perché la necessità di "ritrovare" un bene, un'architettura?

Un bene architettonico è considerato tale perché possiede un valore, una qualità, un pregio. Ritrovare così un bene, un'architettura, una città, significa non il ritrovare la città presente, ma *mettere in luce*, valorizzare, liberare dalla stratificazioni del tempo l'architettura, la città del passato, che diviene così bene culturale, valore per la collettività.

Come "valorizzare" un bene, un'architettura ritrovata, una città ritrovata? Per *valorizzazione* s'intende una disciplina intelligente delle scienze, una critica dei valori che mira a determinare le possibilità per operare scelte idonee, utili alla valorizzazione del bene ritrovato. Valorizzazione non solo intesa come attività per la salvaguardia del bene (per un suo recupero e per la sua conservazione e tutela) ma anche come capacità che ha quel bene di produrre un beneficio prima di tutto culturale e parallelamente anche economico per chi possiede quel bene.

*"Il patrimonio culturale - sostiene il geografo Vincenzo Guarrasi - è il complesso degli oggetti cui ciascuna società ha assegnato un valore (simbolico) costitutivo della propria identità"*¹. Il Patrimonio culturale, le architetture ritrovate, le città ritrovate, le aree archeologiche, sono *"una trama di memoria individuale e collettiva - come afferma l'economista Francesco Rizzo - che allunga la vita, sia pure all'indietro, e ci assicura una promessa di immortalità (...). Il valore d'uso delle aree archeologiche, come quello di qualunque bene culturale, consiste nell'essere valore di scambio"*².

Quindi una valorizzazione che tende al riconoscimento o all'utilizzo del valore del bene ritrovato, attraverso attività, azioni, proposte, progetti di promozione che mirano ad esaltare del bene culturale i suoi pregi e il suo valore storico e culturale, anche attraverso un nuovo uso per un ritorno economico. Una valorizzazione intesa come godimento del bene che vede da una parte l'utente che trae conoscenza e piacere dal bene e dall'altra la trasformazione del bene in fonte di sviluppo economico per il territorio su cui il bene insiste.

Il contenuto di questo scritto è relativo ad alcuni esempi in Sicilia in cui sono stati o si stanno ricercando nuove azioni, nuovi progetti di valorizzazione per l'architettura o per la città ritrovata, per i beni culturali e ambientali in genere, intesi come beni materiali che svolgono funzione immateriale in quanto

beni d'uso. Come bene collettivo la sua valorizzazione va intesa quindi come consumo-fruizione dell'opera d'arte da parte di una utenza turistica, quindi di massa, scientifica o didattica, relativa a piccoli gruppi, attraverso la creazione o il miglioramento della qualità degli spazi da godere e quindi da fruire. Il miglioramento degli spazi diviene così la progettazione di nuove forme di fruizione, di nuovi piaceri che un bene archeologico-monumentale, come una architettura o città ritrovata, può trasmettere. Da quanto detto emerge chiaro lo spirito di concepire i beni del passato non come "oggetti di culto ma come promotori di nuove forme di creatività"³.

Le considerazioni finora fatte trovano una loro applicazione nella proposta di un progetto innovativo di fruizione per una città ritrovata, presa come campione in un'area archeologica extraurbana, le cui esigenze fruibili sono sicuramente differenti e variano da caso a caso da quelle presenti in siti che ricadono nei centri abitati. Tuttavia è da precisare che ogni area, ogni città ritrovata o architettura ritrovata necessita di un progetto di fruizione specifico, in quanto il progetto è ripetibile solo nel metodo non nella sua attuazione, poiché dipende da vari fattori legati al luogo, al tipo di fruizione e di fruitore, alle esigenze di tutela, di salvaguardia e di gestione.

Infine, sia l'esempio qui presentato in forma completa, sia gli altri in corso di studio sono caratterizzati dalla ricerca di un comune e forte segno, che sia emblematico della contemporaneità, da sovrapporre a quello simbolico dell'architettura del passato.

Gli artefatti proposti in questo progetto campione di fruizione costituiscono un apparato provvisorio, non invasivo, proprio perché proposti per un'area che nel tempo può subire delle trasformazioni per nuovi ritrovamenti. In quanto è la creatività a stimolare nuove forme di fruizione sono stati progettati artefatti che oltre a migliorare l'organizzazione dello spazio con percorsi, itinerari e servizi di informazioni, mirano ad una fruizione non solo diurna ma anche notturna dell'area degli scavi, utilizzando la *luce* artifi-

ciale come materiale e dimensione del progetto per unirsi alla materialità dell'ambiente costruito. È così che la luce, artificio moderno, non più intesa come luce naturale, in quanto materiale-immateriale, simbolo per eccellenza dell'effimero, diviene forma significativa del progetto. La luce diviene il carattere forte ricercato nella valorizzazione e allo stesso tempo costituisce il *trait d'union* con il passato, con quelle architetture in cui la luce come manifestazione naturale, a detta del Baudrieland, "*interveniva liberamente divenendo funzione universale dell'evidenza delle cose e degli uomini*"⁴.

L'ipotesi formulata per attuare tale legame è stata individuata nella possibilità di *scavare con la luce*, restituendo al fruitore, all'uomo del presente, la lettura di ciò che l'uomo del passato aveva realizzato, quale effimera ma visibile riconfigurazione. Scavare con la luce significa così restituire l'immagine della maglia urbana della città antica, anche dove manca la tessitura urbana. Quasi come un *cretto* di Burri, fasci di luce segneranno quelle che furono le vie principali e secondarie della città antica attraverso una gerarchia di corpi illuminanti che mirerà ad evidenziare le vie principali dell'insediamento e quelle secondarie, che delimitano le *insulae* e le aree civili e religiose. I fasci di luce potranno essere realizzati con l'impiego di fibre ottiche, continue e puntiformi, intubate in sezioni di varia dimensione e supportate da strutture facilmente smontabili (in caso di nuovi scavi) che delimitano i percorsi di visita dell'itinerario prestabilito e che non permetteranno al visitatore di muoversi autonomamente. Un sistema di illuminazione non invasivo che non negherà il piacere del cielo, delle stelle e della luna. Un gerarchia di corpi illuminanti che sarà espressa non soltanto attraverso differenze dimensionali dei fasci di luce, ma anche dai colori con cui quei fasci potranno essere pigmentati. Quanto detto costituisce un percorso notturno, una visita luminosa ai luoghi del passato che aumenta il godimento del bene e che migliora la fruizione dello spazio, anche nel caso che l'area ar-

cheologica si presti ad ospitare manifestazioni artistiche.

Forse quanto proposto potrebbe apparire quasi una violenza verso quei luoghi costruiti e vissuti dalle civiltà solari del passato. Tuttavia da molti anni è stata introdotta la possibilità di visite notturne ad edifici storici, a musei, a pinacoteche: perché allora non proporre la visita notturna alle città ritrovate? Gli utenti, i fruitori notturni, si aggireranno così per le strade, tra le *insulae*, nelle *stoái*, nell'*agorà*, trasformandosi in sacerdoti e seguaci di Latona, dea della notte e generatrice della luce.

La città antica ritrovata presa a campione per il progetto di valorizzazione è Morgantina, sito archeologico nel comune di Aidone in provincia di Enna; un progetto da tenere presente nell'elaborazione o nella verifica di altri progetti di valorizzazione, per il metodo con cui è stato condotto. Con lo stesso metodo si stanno conducendo progetti di valorizzazione in altri tre siti archeologici sempre in Sicilia, Solunto, Mozia e le Cave di Cusa, differenti nella loro struttura urbana e territoriale, in cui sempre la luce come materiale per il progetto rimane il legame comune e l'elemento forte della contemporaneità: il *filo conduttore* della valorizzazione.

L'origine di Morgantina risale alla tarda età del bronzo nell'insediamento più antico denominato "La Cittadella". In seguito, con l'avvento della cultura greca, nei secoli VI e V a.C. la cultura materiale del sito presenta chiari segni di ellenizzazione. Nel 458 a.C. quando Ducezio, capo siculo, pone Morgantina tra le altre città per ridare loro autonomia, la Cittadella fu abbandonata e Morgantina fu rifondata nel sito denominato "Sella Orlando" con pianta ortogonale "moderna", fu circondata nel secolo IV a.C. da un muro difensivo che permetteva l'accesso alla città da quattro porte (alcune ancora presenti). Entro tale recinto si sviluppò la città con impianto ortogonale e con *insulae* regolari. Dopo la caduta di Siracusa (seconda guerra punica) da cui dipendeva Morgantina,

la città cadde nel 211 a. C. sotto il gioco dei romani. (modifica dell'*agorà*, creazione del *macellum*, il mercato coperto). L'ultimo periodo di vita urbana è da ritenersi verso i secoli II e I a.C., con l'inizio della fase di decadenza e di abbandono della città.

Morgantina per il fruitore si presenta con una grande e forte presenza monumentale in un territorio caratterizzato da due colline che si affacciano su questo particolare e grande *agorà*, delimitato da tre *stoái* e dalla grande gradonata trapezia a tre lati che risolve perfettamente la differenza di quota presente. Quindi una città regolare nella maglia urbana e che necessita di una razionalizzazione nell'itinerario di visita, oltre alle comuni esigenze presenti in ogni area archeologica. L'esigenza, inoltre, di fruizione notturna è stata verificata grazie al contributo che la Philips Lighting Italiana ha reso possibile, sviluppandone la fattibilità sia dal punto di vista illuminotecnico che da quello tecnico costruttivo.

Solunto

Solunto, nel comune di S. Flavia in provincia di Palermo, come Mozia, è una città fenicia arcaica, menzionata da Tucidide. La città, rappresentata nell'immagine, risale al IV-II secolo a. C. e raffigura un impianto tipicamente greco, con strada rettilinea principale incrociata ad angolo retto da strade minori che delimitano gli isolati, tra cui emergono edifici tipici della grecità come l'*agorà*, il teatro e un piccolo *odèon*. Il tessuto urbano, organizzato in direzione Nord-Sud secondo le linee imposte dal terreno, è strutturato su un'arteria principale, larga circa 5,60 metri che a Nord sbocca su una piazza allungata che costituisce senza dubbio l'*agorà*, lastricata al suo inizio con ciottolato calcareo e quindi con tufo arenario e mattoni cotti collegati a spina di pesce.

Altre due strade parallele alla precedente e distanti 80 metri si snodano una ad Est e l'altra ad Ovest. Esse determinano la lunghezza delle *insulae*, la cui larghezza è invece nettamente definita dalle strade trasversali Est-Ovest (larghe 3,50-4 metri e distanti

40 metri). Le *insulae* misurano circa 40x80 metri; divise nel senso della lunghezza da un *ambitus* largo 80-100 centimetri, nato per evitare i muri comuni e per permettere lo scolo delle acque piovane.

Le esigenze riscontrabili per la sua fruizione sono simili a quelle di Morgantina, ovvero di una città ritrovata con un impianto urbano molto definito o definibile. Pertanto è ipotizzabile un intervento simile con la differenza che le strade urbane sono per buona parte pavimentate e quindi non dovranno essere tutte protette da passerelle; inoltre, non occorrerà provvedere a luoghi di ricettività (biglietteria, *antiquarium*, servizi, ...) in quanto già presenti. Inoltre, il progetto di valorizzazione si caratterizza anche per la presenza di spettacolari punti di vista che oltre ad aprirsi sulla città abbracciano il paesaggio unico del Mare Tirreno.

Mozia

Mozia, nel comune di Marsala in provincia di Trapani, fu approdo e base commerciale ideale per i mercanti-navigatori Fenici a partire dalla fine del secolo XII a. C. Quando intorno alla metà dell'VIII secolo a. C. in Sicilia inizia la colonizzazione greca, i Fenici non vollero abbandonare tutta la Sicilia e si ritirarono nella Sicilia Occidentale, esattamente a Solunto, Palermo e a Mozia, dando qui vita ad un centro abitato (di cui è difficile ipotizzarne la maglia urbana) databile a partire dalla fine del secolo VIII a. C.

Per il progetto di fruizione di un sito particolare che si trova su un'isola ci troviamo di fronte a due ordini di problematiche: la *mobilità* del fruitore che dalla terraferma deve raggiungere l'isola e la *visita* dell'isola, quasi un percorso circolare dalla difficile razionalizzazione, che inizia e termina nell'agglomerato di edifici che ospitano la Fondazione Whitaker (proprietaria dell'isola), il museo (con la bellissima statua del giovanetto di Mozia), le case dei custodi e degli archeologi, il deposito, i servizi. Quindi un progetto forte che in cui la modernità e la tecnologia sono indispensabili per la risoluzione dei problemi le-

gati all'imbarco, all'approdo, al mezzo più adeguato di trasporto per mare rispondente a varie esigenze, non ultime quelle per favorire la visita anche ai portatori di handicap. Un progetto dove la luce non diviene più elemento di lettura dell'urbano ma unicamente servizio per una facile indicazione dei percorsi nelle ore precedenti la chiusura dell'area.

Cave di Cusa

Cave di Cusa, nel comune di Campobello di Mazara in provincia di Trapani, sono situate a Sud-Ovest di Campobello di Mazara a circa 3 Km. e a Nord-Ovest di Selinunte a circa 12 Km., presentano un fronte di azione lungo più di 1300 metri. Da queste cave si estraeva una pietra calcarea friabile (usata nei templi di Selinunte, come il Tempio G). Le cave rimasero in attività per un periodo che va dal 508 al 409 a. C., anno in cui Selinunte venne distrutta ad opera di Cartagine e le cave anche oggi trasferiscono al visitatore la sensazione di questa disfatta come se fossero state abbandonate velocemente.

In questo caso ci troviamo di fronte ad un luogo da sempre presente, perché non portato alla luce. Un luogo molto particolare la cui estensione maggiore in lunghezza è l'aspetto più particolare da tenere in considerazione nel progetto di fruizione unitamente alla cruda bellezza del paesaggio, restituendo al fruitore la sensazione di tornare indietro nel tempo. Questa sensazione diviene il motivo conduttore del progetto di valorizzazione. Un progetto *soft*, che prevede solo alle estremità delle cave degli elementi per la ricettività dei fruitori, di cui il sito è totalmente privo, necessario per la loro accoglienza e visita. Come nel precedente progetto per Mozia, anche in questo caso la luce diviene elemento tenue e puntiforme, basso e non invasivo, unicamente di servizio per una facile individuazione dei percorsi nelle ore di minore luminosità o per eventuali e particolari manifestazioni artistiche, che potrebbero essere svolte nell'area. Infine, semplici cordunate o piccole rampe con strutture simili a quelle progettate per Morganti-

na serviranno al superamento delle differenze di quota, presenti un in un territorio così movimentato (differenza max di dislivello da 5 a 7 metri).

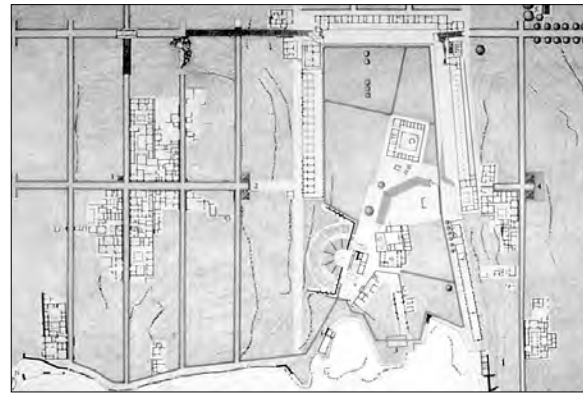
1. C. Caldo V. Guarrasi, *Beni Culturali e Geografia*, Pàtron editore, Bologna 1994, pag. 10.
2. F. Rizzo, *Economia e politica archeologica*, in Atti del Seminario "Archeologia in Luce", Palermo 1996, pp. 71-78.
3. C. Caldo V. Guarrasi, *op. cit.*
4. J. Baudrillard, *Il sistema degli oggetti*, Milano 1972.



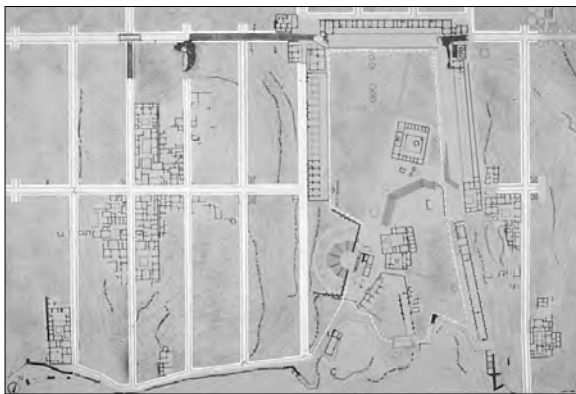
Mozia, il giovanetto



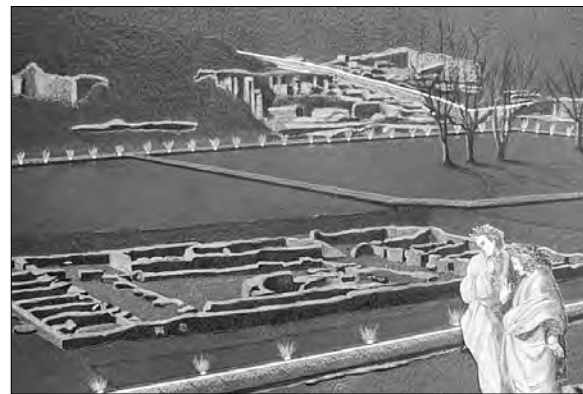
Morgantina, planimetria generale dell'agorà e dei quartieri residenziali



Morgantina, ipotesi di fruizione diurna con le passerelle a segnare la maglia urbana della città



Morgantina, ipotesi di illuminazione notturna



Morgantina, veduta prospettica dell'agorà con l'ipotesi di illuminazione notturna



Solunto, planimetria dell'impianto urbano



Solunto, sky-line dell'insediamento da un disegno a Matita di Angelo Mangiarotti (1985)



Solunto, ipotesi di illuminazione notturna



Mozia, veduta aerea dell'isola (foto Cappellani)



Cusa, paesaggio e rocchi di colonna

Antonio Salvatore Vitale

Storia e modernità tra continuità ed entropia

Premessa

Il testo intitolato “Continuità ed entropia” vuole essere un’ulteriore riflessione sulle problematiche della *modificazione* e della *trasformazione*, con cui nella mia pur breve esperienza professionale mi sono confrontato. Il tema non è ovviamente nuovo, e non può esserlo per chi come me si è trovato a fare architettura, prima da studente e poi da professionista, negli ultimi dieci-venti anni, ma è sicuramente un tema sempre attuale e di grande interesse, considerata la necessità persistente d’intervenire all’interno dei sistemi urbani più o meno consolidati, e considerata anche la varietà degli ambiti d’intervento, che spesso sono caratterizzati da una sorta di disordine fisico e semantico. Nuovo può essere, e auspico anche interessante per il lettore, il metodo messo a punto per esplorare le condizioni culturali e materiali del progetto contemporaneo. A supporto di quanto dirò illustrerò alcuni casi esemplificativi della mia esperienza progettuale, individuando quali sono le *modificazioni e trasformazioni* che ho esaminato e il senso che ho attribuito ai due termini. Tra tutte le invarianti del progetto contemporaneo, illustrate egregiamente da Laura Thermes¹, quella che autonomamente avevo già messo a punto e sperimentato è quella della dissonanza: l’eresia, la rottura, l’anarchia rispetto all’assetto preesistente; in poche parole le trasformazioni che hanno come esito finale l’isolamento nei confronti del contesto. Ciò che m’in-

teressa è discernere quanto le modificazioni apparentemente arbitrarie dei paesaggi urbani attuali siano frutto di totale aleatorietà e quanto siano invece in qualche modo interpretabili con strumenti di una qualche scientificità e misurabilità.

L’Entropia

Per definire uno dei sistemi esaminati ho preso in prestito dalla termodinamica la nozione di Entropia. Come sappiamo, l’entropia è la grandezza che permette di valutare la degradazione dell’energia di un sistema, è anche il fenomeno per cui un processo si trova isolato dal suo contesto e perde energia, caratterizzando il suo stato di disordine. Questa nozione trasposta in architettura l’ho utilizzata per definire quei sistemi artefatti, progettati e non, di piccola o di grande scala, che risultano estranei al contesto; per *sistemi estranei* non mi riferisco alle architetture di stile diverso o alla coesistenza tra antico e nuovo, ma a quei sistemi insignificanti e senza una logica, estranei per la loro forma, per materiali e tecnologie utilizzati, o per destinazione d’uso che innescano un processo di degrado architettonico ed ambientale. Entropici quindi perché hanno modificato l’ambiente non tenendo conto del contesto esistente, nel senso più ampio del termine, sia esso costruito urbano o ambiente antropizzato, ed hanno causato trasformazioni e modificazioni nel territorio che risultano perciò deboli ed impoverite d’energie.

Il disegno della città: le due tendenze

Ritornando alla problematica relativa alla *modifica-zione*, un riferimento importante è stato, anche per me a suo tempo, il noto saggio sull'architettura del piano, pubblicato da Vittorio Gregotti su *Casabella* nella metà degli anni '80, in cui erano classificate schematicamente due tendenze del disegno della città e del territorio. Con i dovuti aggiustamenti e le correzioni di tiro intervenute fino ad oggi, in merito all'architettura del piano, continuo a ritenere sostanzialmente corrette e sostenibili le due letture ed interpretazioni dei fenomeni di trasformazione del territorio. La prima tendenza espressa da Gregotti era basata sulla riconfigurazione complessiva della città, fondata sulla tradizione settecentesca ed ottocentesca del disegno urbano e degli spazi aperti, poi ripresa, sebbene con espressioni linguistiche e compositive diverse, anche dal movimento moderno: tendenza per la quale l'intervento in un sistema esistente è basato sulla *continuità linguistica e ambientale*. La seconda tendenza invece, sosteneva che ogni ricomposizione è improponibile e, solo l'accettazione della frantumazione e della *discontinuità* rispecchia e ricostruisce il mondo della contemporaneità con tutte le sue interconnessioni ed interpretazioni possibili. Quanto enunciato da Gregotti risulta evidente alla luce delle mutate condizioni di produzione del progetto, oggi determinate anche dai nuovi e diversi bisogni della società contemporanea. Infatti nel passato gli spazi urbani erano concepiti secondo regole dettate dal luogo stesso, sia per morfologia sia per materiali e tecniche costruttive in cui l'elemento misuratore era l'uomo con i suoi modi di vivere collettivamente. Gli spazi urbani valorizzavano le città poiché erano pensati in funzione dell'uomo e dell'uso che egli faceva dello spazio esterno e tenevano conto dei singoli contesti. Spesso il loro disegno era generato dagli allineamenti e dalle direttrici geometriche del luogo stesso, ed erano configurati anche dalle facciate circostanti. Oggi, invece negli spazi non più *urbani* delle periferie, (nel senso

di non dotati di modi e urbani) gli allineamenti e le direttrici geometriche, quando pensati, nascono ancora (con buona pace della cultura urbanistica più avanzata) in funzione solo dell'economia e dei regolamenti edilizi, le loro forme sono il risultato di freddi calcoli, di rapporto tra superfici e cubature; calcoli applicati in virtù di una pianificazione urbanistica che spesso costringe noi progettisti a tradurre in grafici e tabelle altre volontà, a scapito della qualità del progetto e dell'abitare. Riflettendo su queste tesi, credo che esse non debbano essere considerate come due strade alternative ma come due tracce metodologiche da seguire a seconda del contesto in cui si deve intervenire.

I progetti esemplificativi

Ho sperimentato nel mio lavoro entrambe le strade sopra descritte, con l'intento di individuare una linea metodologica per la messa a punto di una strategia d'intervento che fosse adeguata ai luoghi, caso per caso. Ho raccolto per quest'occasione due esperienze progettuali, redatte anche in occasione di concorsi di architettura, che hanno in comune il tema della riqualificazione e ri-definizione di spazi all'interno di un sistema esistente. Il primo dei progetti riguarda un giardino per la Zisa dove ho applicato una strategia finalizzata a neutralizzare, non potendo annullarla, la frammentazione e le discontinuità. Il secondo progetto riguarda la ridefinizione architettonica di piazza Carafa a Grammichele, dove la strategia è finalizzata alla riconfigurazione del disegno della città, e nello stesso tempo alla legittimazione della contemporaneità dell'intervento.

Un giardino per la Zisa

La Zisa è un monumento arabo sito al di fuori delle mura della città di Palermo, tra il centro storico e la cortina montuosa della Conca d'Oro, un luogo allora chiamato " il paradiso" per la rigogliosa vegetazione e la ricchezza d'acqua. L'edificio a forma di parallelepipedo è caratterizzato dal diverso disegno

dei fronti: quello rivolto verso la città è contraddistinto dal portale d'ingresso e dalle finestre di grandi dimensioni suggerendo la lettura della facciata di una "Domus", mentre quello rivolto verso la montagna si distingue per le piccole forature che fanno ricordare un "Castrum". La Zisa è immersa in un vuoto urbano; l'espansione della città sembra essere stata intimida dalla sua severa presenza e quindi essersi fermata a distanza. La Zisa appare oggi come un elemento isolato, autonomo rispetto al suo intorno, esso è discontinuo ed interrotto sia nello spazio sia nel tempo, scisso dal contesto. La Zisa nonostante la sua autorevole e monumentale presenza risulta debole ed impoverita di energia. Lo stato di fatto è un tipico esempio d'isolamento del monumento dal suo contesto ambientale. Obiettivo del progetto è stato quello di *ri-legare* la Zisa al contesto esistente accettandone comunque la frantumazione e la discontinuità del suo *intorno*. Per raggiungere tale obiettivo è stato proposto un sistema di spazi recintati che formano un giardino. Il sistema è recintato da un "muro", esso è il limite tra lo spazio urbano ed il giardino; delimita l'area attorno al monumento, ma non è un limite invalicabile, infatti è la negazione del suo stesso significato, in quanto, attraverso tagli, aperture e forature relaziona l'intorno, la storia con le sue testimonianze con il manufatto arabo e con il suo spazio. Il "muro" prima è doppio, percorribile, le sue pareti ora assorbono i raggi solari, ora li ostacolano producendo frescura. Il muro al suo interno cattura ed imprigiona la luce, poi diventa uno e separa lo spazio della Zisa dall'intorno. Oltre, verso la campagna ove prospetta la facciata del *castrum*, il muro si frantuma contro la natura simboleggiata dalle rocce, subisce una metamorfosi "la terra alla terra"; dall'altro lato modula le arcate del *tornato alla luce*, antico acquedotto risaltandone l'architettura; chiude il recinto un'artefatta montagna da cui l'acqua sorge, per poi separarsi dalla terra e scorrere in un artefatto canale. Il percorso dell'acqua sottolinea i frammenti dell'architettura esistente, gli spazi ed i punti

dell'intorno che costituiscono il contesto ambientale. Il percorso dell'acqua: *la fonte è nelle viscere dell'artefatta montagna, l'acqua sgorga e stramazza dalla cascata, scorre e si accumula nella vasca, cattura nei suoi riflessi il paesaggio circostante e le nuvole dinamiche e cangianti, poi continua il suo percorso verso la Zisa; si apre attorno all'araba architettura per poi rinchiudersi in un unico canale e scende verso l'altro giardino attraversando il portale. Stramazza, scorre, attraversa il percorso costruito ortogonalmente alla Chiesa, mettendone in risalto una facciata del complesso parrocchiale. Scorre, stramazza, entra nella piazza coperta, si riposa nella vasca circolare, cattura la luce, la riflette sulla parete, riprende a scorrere arriva nella piazza quadrata, nell'oasi. La vegetazione attorno è rigogliosa, alimentata dall'acqua. La frescura dell'acqua e delle piante allietano l'umano. L'acqua continua il suo cammino scorrendo nel canale, ad un certo punto ascende verso il cielo per mezzo di un acquedotto metallico, poi si miscela con l'aria e prende l'energia dal sole. Attraversa il muro ed arriva nella città, stramazza entra nella rotonda, limpida e cristallina si tuffa in una vasca, inonda il bacino e si estende con ondeggiante quiete attendendo l'uomo.*

Ridefinizione architettonica di piazza Carafa a Grammichele

Grammichele è una città "ideale", una città il cui disegno è generato da un piano radiocentrico esagonale, secondo gli schemi teorici del rinascimento, è anche una città priva di cinta muraria a chiusura, ha quindi un impianto caratterizzato dal senso centrifugo e aperto.

La sua piazza esagonale ad angoli chiusi è il nucleo dell'esplosiva crescita dell'impianto urbano. Gli edifici che delimitano la piazza definiscono la precisa attuazione del piano generatore, essi sono diversi per tipologia, per funzione e per contenuto semantico: rappresentano i frammenti della "città quotidiana" e della "città pubblica". Gli edifici pubblici e religiosi

emergono rispetto a quelli civili, quest'ultimi, essendo bassi e data l'ampiezza del piano della piazza, non riescono a far leggere la forma esagonale dell'impianto urbano. Infatti la lettura del disegno della città è solamente "cartografica", potrebbe avvenire solo dall'alto. Tutti gli assi viari formano dei coni prospettici che convergono al centro della piazza che è anche il centro della città, essi si intersecano in un "punto d'equilibrio" vero centro baricentro della città, luogo della "civitas".

Da queste considerazioni e dalla lettura del disegno dell'impianto, a forte connotazione geometrica, è nata la proposta progettuale, che si è tradotta in: a) piena accettazione del disegno dell'impianto e della configurazione volumetrica degli edifici; b) necessità di far leggere il disegno della città nella sua completezza.

Nel progetto, presentato al concorso bandito dal Comune di Grammichele, si proponeva di dare "continuità" al disegno urbano originario, attraverso la riconfigurazione delle parti mancanti e delle lacune delle cortine di edifici prospicienti la piazza. Ricostruendo edifici *dov'erano o dov'erano previsti, ma non com'erano o come potevano essere*, e con nuove destinazioni d'uso, rispondenti alle nuove esigenze della vita contemporanea: edifici con caratteristiche linguistiche diverse dagli edifici limitrofi, per ribadire chiaramente che diverso è il tempo, il momento storico e l'intenzione che li ha generati. I coni prospettici, formati dagli assi viari, confluiscono in un solo punto focale, la Torre, il suo inserimento nasce da una precisa volontà progettuale che scaturisce dalla necessità di leggere il disegno della città e nello stesso tempo affermare il fulcro del sistema geometrico urbano. L'edificio della torre si conclude con una terrazza panoramica da cui può leggersi il disegno dell'impianto urbano.

L'intenzione della proposta progettuale consiste nella volontà di non stravolgere o modificare il tessuto urbano di Grammichele, giacché si riconosce nel suo perdurare nei secoli, una validità insita proprio

nella trasposizione in *reale* di un progetto urbanistico *ideale*, quasi unico fra i tanti e vari tentativi che si sono succeduti nella storia dell'architettura.

Conclusioni provvisorie

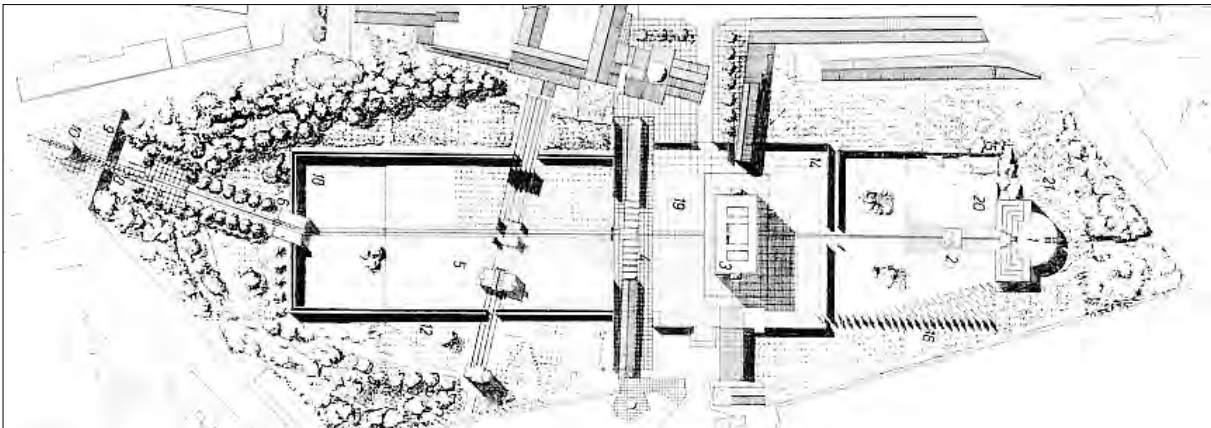
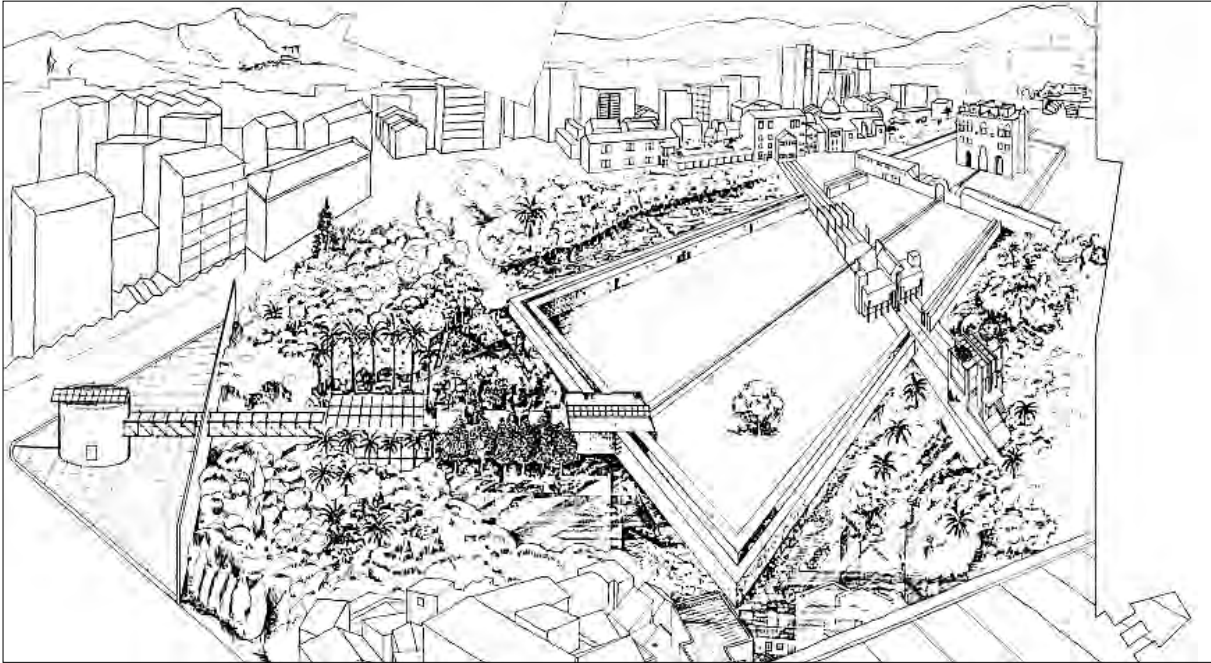
"Bisogna operare con scelte diverse da luogo a luogo": la frase che riprendo dall'intervento del prof. Bordini², sintetizza al meglio le convinzioni che, a fronte delle esperienze fatte, mi sono formato rispetto all'approccio da tenere sul problema. Quindi quella che mi sembra di intravedere è una terza linea: non il nostalgico recupero di forme e linguaggi del passato, non più sostenibili in epoche e contesti culturali differenti da quelli originari; non l'abbandono e la resa totale, e forse un po' facile, alle tendenze più attuali, ma un più prudente e fondato atteggiamento di rispetto e considerazione delle regole più profonde che i luoghi e la cultura architettonica ci suggeriscono; quindi intraprendere una ricerca strettamente finalizzata a ristabilire l'equilibrio delle componenti spaziali, sociali, culturali per l'abitare di oggi. Un atteggiamento questo, per usare un'espressione forte e per qualche verso rischiosa, di *rifondazione vitruviana*, secondo cui il progetto deve continuare a scaturire dal giusto rapporto tra forma, uso e coerenza costruttiva per non contraddire del tutto, cercando di soddisfarle per quello che è possibile, le necessità dell'uomo e della società contemporanea.³

1. Vedi Laura Thermes "Una pluralità aleatoria".

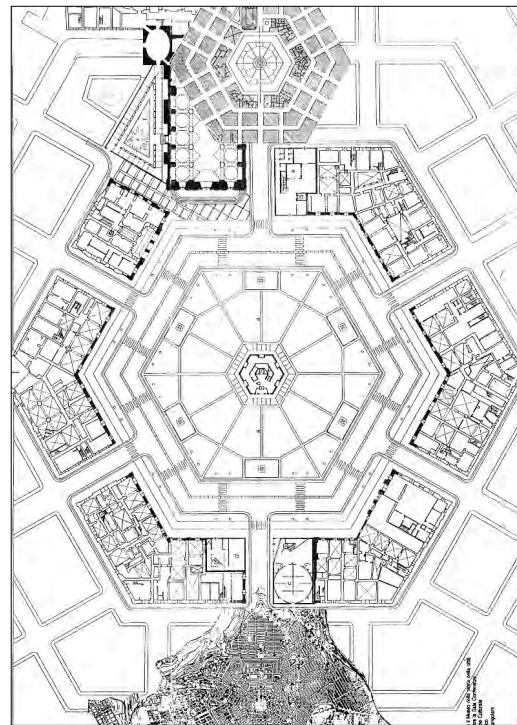
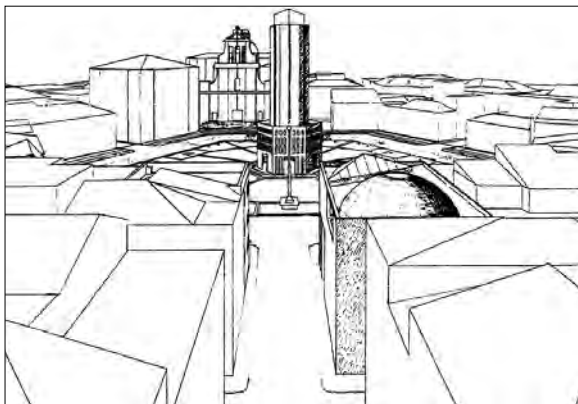
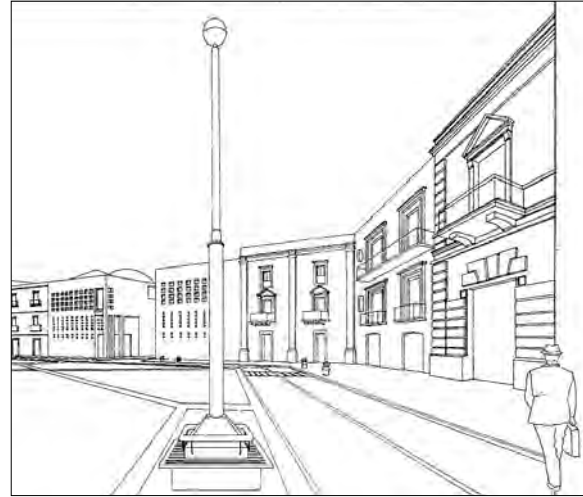
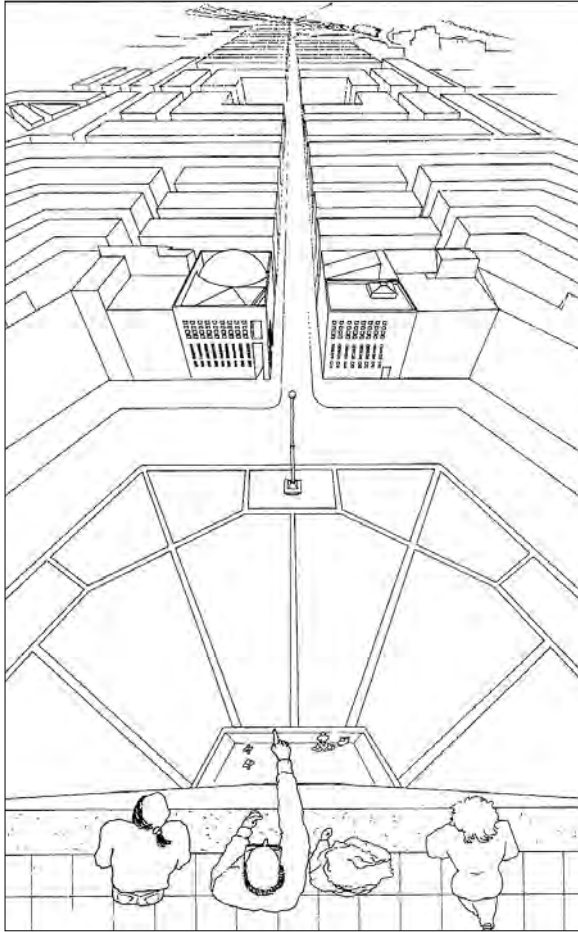
2. Dall'intervento al IX Seminario di architettura e cultura urbana, dal titolo "Storia e Modernità".

3. Per il progetto di "Un giardino per la Zisa" ringrazio l'arch. Aldo Sortino per i suoi preziosi suggerimenti.

Il progetto per Grammichele è stato redatto con l'arch. Loredana Daniele, collaboratori: S. Palumbo, C. Balsano, A. Conti, A. Castelli, A. Montemaggiore, L. Virzi, G. Zanca, V. Zanca.



Un giardino per la Zisa.
Veduta prospettica e planimetria di progetto



*Non per caso ma per necessità è il divenire della città.
Comune di Grammichele: concorso per la ridefinizione
architettonica di Piazza C.M. Carafa*

Giovanni Torretta

Una ventennale esperienza di progettazione urbana e architettonica

Il recupero dell'ex arsenale militare di Borgo Dora in Torino

Posto a Nord del centro urbano, l'Arsenale Militare dell'Artiglieria di Torino occupa una grande area cuneiforme lunga circa quattrocento metri e larga duecento che, dagli argini della Dora Riparia, si insinua nel vecchio tessuto storico del Borgo Dora e si approssima ai limiti della parte più antica della città, là dove il tracciato delle mura romane non è mai stato intaccato dagli ampliamenti barocchi.

A duecentocinquanta metri dal vertice del triangolo si trova, infatti, Porta Palazzo, nei cui pressi sta l'antica zona di comando della Città: Palazzo Reale, il Duomo, le cancellerie, il teatro. E' una parte di città che, più di altre, ha visto addensarsi storie e cambiare costumi fino ad assumere, sotto molti aspetti, il ruolo di nucleo rappresentativo della vita urbana.

L'assenza di ampliamenti sul lato nord della città aveva consentito alla Porta Palazzo di permanere nell'antico sito e quindi di rimanere vicino alla zona antica della città.

La strada che usciva da Porta Palazzo percorreva i sette-ottocento metri del tratto tra le mura e la Dora piegando verso sinistra e scendeva, superando rivellini e canali, al ponte di legno e al guado che le consentivano di proseguire per Vercelli, Novara, Milano e Venaria Reale.

L'importanza del collegamento e la presenza dei canali avevano facilitato il formarsi del borgo fuori mura in cui si mescolavano alle attività connesse al

passaggio, quali bordelli, locande e stallaggi, molte attività produttive che sfruttavano i salti delle acque dei canali derivati dalla Dora. Tra queste ultime si distingueva per importanza e per dimensioni l'antica fabbrica delle polveri da sparo. A metà ottocento la fabbrica fu allontanata, per ragioni di sicurezza, e sostituita dal nuovo Arsenale Militare.

Con la demolizione delle fortificazioni, imposta da Napoleone, e con la successiva costruzione del nuovo Arsenale, questa parte di città visse un periodo di particolare intensità legata alla presenza di molte delle attività economiche più importanti.

Negli anni venti dell'ottocento fu costruito, sull'asse della vecchia porta ormai demolita, un nuovo ponte in pietra per sostituire l'attiguo e defilato ponte di legno. La costruzione del ponte consentì di tracciare un percorso rettilineo di cinque chilometri che vedeva in successione l'enorme piazza ottagonale di Porta Palazzo, un primo tratto di strada, il nuovo ed ardito ponte sul fiume e un lungo corso in direzione di Milano.

Se la strada nuova declassava quella precedente a ruolo di margine, la piazza ottagonale occupava l'intero spazio tra le mura e il Borgo Dora collegandolo al centro cittadino. L'insieme di piazza e borgo sarebbe diventato un'area mercatale importante per l'intera città di cui conserva ancora il più grande mercato all'aperto d'Europa.

Il processo di progressivo incremento di importanza

subisce un primo indebolimento negli anni trenta del novecento con lo spostamento dei mercati generali. Nel secondo dopoguerra l'Arsenale Militare riduce progressivamente le proprie attività e le interrompe alla fine degli anni settanta. L'immobile passa in proprietà al Comune di Torino all'inizio degli anni ottanta. In parallelo a queste vicende, nel corso dell'ottocento e nella prima parte del novecento, si era sviluppata, accanto all'Arsenale, ma esterna al Borgo, la Piccola Casa della Divina Provvidenza del Beato Cottolengo destinata a raggiungere dimensioni ancora maggiori di quelle dello stesso Arsenale. Il consolidarsi dei due complessi, caratterizzati dalla impermeabilità rispetto alla vita urbana che si svolgeva al contorno, favorì l'installarsi ai loro margini di attività commerciali degradate o irregolari destinate a svilupparsi rapidamente con l'avvento dell'immigrazione extracomunitaria.

Quando, ormai vent'anni fa, Pio Luigi Brusasco ed io iniziammo a redigere, su incarico del Comune, il piano particolareggiato del Borgo Dora la situazione di degrado era già presente ma non ancora così deteriorata come lo sarebbe stata negli anni successivi. Una delle principali domande cui dare una risposta sostenibile riguardava il destino dell'Arsenale ormai in disuso. Affidati alla attenzione di un giovane sottotenente, ci avventurammo per la prima volta nei lunghi capannoni che racchiudevano le quattro corti e nei padiglioni esterni. Fummo colti da sgomento: davanti a noi stava una cospicua e centrale porzione di città completamente sconosciuta. Camminavamo sullo spesso e grigio feltro di polvere che aveva ricoperto ogni cosa, sui banchi di lavoro si potevano ancora scorgere le sagome di lime e martelli abbandonati dall'ultimo operaio, un fucile, uno scovolo da cannone, lo spazio era zeppo di macchine, forni, cappe, magli e scaffali, tanti scaffali ancora pieni di caschi coloniali, giberne, basti da mulo e da cammello, casse per munizioni. Solo i muri avevano conservato l'antico aspetto con le scritte in stampatello:

deposito bombole di acetilene, vietato fumare, peso consentito. Quei muri ci riflettevano addosso il "che fare?" di siloniana memoria che ci scambiavamo nel procedere ansioso.

Dopo i primi sopralluoghi, guardando le mappe e le foto aeree cominciai a formarsi una convinzione presto condivisa dall'Amministrazione Comunale. Per innescare un processo di recupero urbano era necessario aprire nell'area dell'Arsenale nuove strade, nuovi passaggi, e quindi ottenere una migliore permeabilità dell'intero Borgo. Interna a questa strategia stava la trasformazione del cortile più prossimo al centro urbano in una grande piazza coperta attorno cui collocare, o ricollocare, le botteghe dei rigattieri e degli artigiani che costituivano la tradizione più forte e lo specifico di questa parte della intera area commerciale di Porta Palazzo.

Il piano particolareggiato non fu mai portato in approvazione, tuttavia nelle volubili vicende dei venti anni trascorsi ha funzionato da guida, è servito come punto d'appoggio alle previsioni del nuovo piano regolatore e ha tracciato le linee principali del successivo Studio di Fattibilità del recupero dell'area dell'ex Arsenale approvato dal Consiglio Comunale nel 1995 che noi redigemmo con Claudio Perino e Adriana Comoglio.

Nel corso della attuazione dello studio di fattibilità molti immobili dell'ex arsenale sono stati concessi al Sermig (Servizio Missionario Giovanile) che li ha recuperati ed adibiti a varie attività di tipo assistenziale. Questa destinazione ha consentito alla città di disporre di importanti servizi affidati al volontariato ma ha contemporaneamente consolidato, nella parte ceduta, l'impermeabilità al passaggio pubblico.

Lo Studio di Fattibilità, il cui rispetto è vincolante ai fini delle concessioni edilizie, ha subito aggiornamenti, funzionali alle nuove destinazioni, ma non ha perso i principali caratteri che ne fanno un progetto importante per il recupero urbano perché la parte più qualificante dell'intero intervento è ancora pubblica e su questa si realizzano i collegamenti e gli in-

terventi connessi. Nel corso del 1999 il progetto esecutivo ha sviluppato con fedeltà le indicazioni dello Studio di Fattibilità. Caratterizzano il progetto i seguenti elementi: l'apertura di una nuova strada veicolare sul tracciato del canale che attraversava l'Arsenale, la trasformazione in piazza coperta del cortile quadrato più prossimo al centro urbano e la ristrutturazione in botteghe artigianali e commerciali delle maniche che lo circondano, la creazione di un percorso pedonale che attraversa la piazza coperta e collega la nuova via con l'esistente piazza Borgo Dora, la formazione di una piazzetta commerciale, anch'essa collegata con la nuova via, che nasce a lato di quella coperta in sostituzione di un cortile esistente ristrutturato negli edifici che lo circondano.

Prima di descrivere più in dettaglio le caratteristiche delle varie parti del progetto, è confortante constatare che un'ipotesi di ristrutturazione urbana, nata in sede di analisi, abbia retto per venti anni.

Si tratta forse di uno dei pochi casi in cui il progetto, molte volte teorizzato come promotore di iniziative, come sonda del possibile, come catalizzatore del sorgere di nuove esigenze, sia riuscito a giocare questo ruolo.

La nuova strada, lunga trecento metri, è in direzione nord sud, ha una carreggiata di sei metri ed è fiancheggiata per centocinquanta da un viale alberato a da una canale-fontana. Strada, viale e canale sono pavimentati in pietra. Il nuovo collegamento dà accesso a tutti gli edifici interni dell'ex Arsenale e consente di percorrere a piedi, in ambiente ameno, lo spazio fino ad ora impraticabile tra il vecchio cimitero settecentesco di S. Pietro in Vincoli con l'annesso parcheggio, la nuova piazza coperta, fino a raggiungere il cuore più interno del vecchio quartiere del Balon. Un ponte sul canale immette nella grande piazza coperta.

La copertura della piazza interna ha forma di piramide tronca, è in legno con quattro pennoni in ac-

ciaio sulle diagonali. I pennoni sorgono dal centro della piazza ai lati di un grande maglio che si vuole conservare. La presenza dei pennoni consente di mantenere costanti in tutta la copertura la sezione dei legni strutturali. Ad opera finita la copertura si presenterà come un grande ombrello forato nel centro. Dal foro una luce zenitale pioverà sul grande maglio, fantasma di quello che fu. Sul perimetro della piazza, il manto di copertura è trasparente. Una luce radente illuminerà le facciate delle botteghe. L'abete lamellare della struttura e quello dell'orditura minore, se pur privato dell'aroma di resina, è un elemento determinante nel definire il carattere dell'intero ambiente.

La piazzetta posta a lato di quella coperta, è definita da edifici a due piani. Un ampio ballatoio in pietra e acciaio corre su tre lati e dà accesso alle attività collocate al primo piano. Lo spazio ha le caratteristiche di un chiostro porticato ed è dominato da un enorme ciliegio esistente che imprime un sapore sorprendente ad uno spazio che si colloca nel centro cittadino consolidato.

Piazza e piazzetta sono pavimentate in blocchetti di sienite.

Gli interni delle botteghe sono parzialmente soppalcati con strutture in acciaio e legno.

Con l'inizio dell'anno duemila hanno avuto inizio i lavori. Entro due anni saranno ultimati. Una porzione morta di città tornerà a vivere. La possibilità di apprezzare l'unitarietà del complesso, nonostante la diversità delle nuove funzioni e delle attività che saranno ospitate, sarà non solo conservata ma addirittura aumentata grazie alle demolizioni di tutte le sovrastrutture e di tutti gli interventi inorganici che si sono accumulati nel tempo.

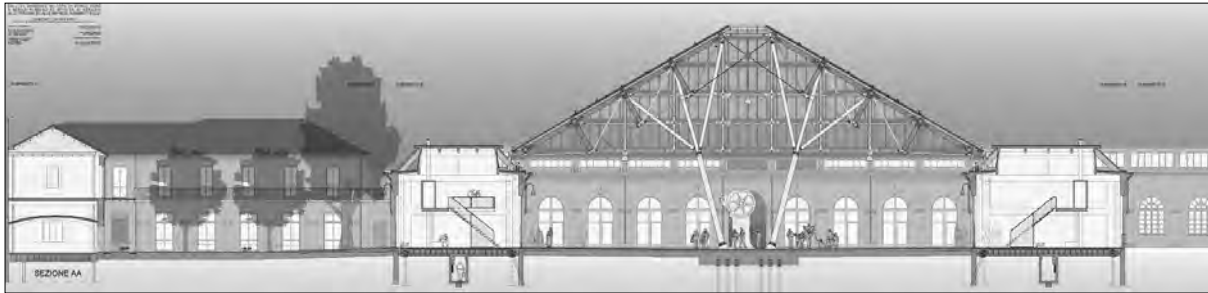
Percorrendo la nuova strada ed affacciandosi sulle corti interne attraverso i ponti, si apprezzerà la linearità, la sobrietà, la severità e la dimensione di uno degli edifici più rappresentativi dell'architettura militare e industriale torinese di metà ottocento. Rigore e pru-

derie moraleggianti, regolarità e modeste ambizioni formali di matrice eclettica si dispiegheranno sulle centinaia di metri delle facciate. Viale, fontana-canale, ponti, copertura della piazza, ballatoi della piaz-

zetta, pavimentazioni esterne e interne, illuminazione, arredi fissi interni e la completa rivisitazione progettuale tempereranno l'austerità militare e la correranno di qualche vezzo di gioviale vitalità.



"La piazza del Maglio". Modello



sez. Nord-Sud. Sulla "piazza del Maglio" e sulla attigua piazzetta



A sinistra in alto: Porta Palazzo; in basso a sinistra il ponte ottocentesco sulla Dora. Al centro la stazione in disuso Ciriè-Lanzo



La nuova strada, il ponte d'accesso alla "piazza del Maglio"



Al centro in alto il complesso dell'ex Arsenale, a sinistra "la piazza del Maglio", dietro corre la nuova strada alberata.

Anna Rita Emili

Nuove geografie dell'abitare

“Abitare” è una condizione dell'essere umano ancestrale e profonda; da sempre caratterizza uno spazio con cui l'individuo si identifica e in cui si orienta. Volendo risalire a tempi lontani potremmo individuare, a tale proposito, due tipologie spaziali: lo spazio dell'abitare rappresentato dell'*erranza* che è il vuoto, cioè uno spazio omogeneo ed infinito in cui si fonda il principio della percezione e l'elemento che lo rappresenta è il percorso, la traccia che nasce dal passaggio dell'uomo e lo spazio legato alla *sedentarietà* cioè lo spazio dello stare, dell'abitare statico, quello in cui compare l'architettura come principio di percezione e orientamento.

Nella contemporaneità il binomio ambiente-individuo (ambiente inteso come luogo dell'abitare) si consolida, soprattutto se posto in relazione ad una serie di fenomeni in atto che tendono a stabilire un rapporto direttamente proporzionale tra i due fattori: più l'individuo viene condizionato da eventi, più l'ambiente in cui abita subirà delle trasformazioni. Questo aspetto che apparentemente può rientrare nei canoni comparativi tradizionali assume significati diversi nel momento in cui subentra il fattore tempo: attualmente gli innumerevoli eventi si susseguono molto più rapidamente rispetto alla storia, tanto da renderne quasi impossibile la comprensione.

Ma ci sorprende scoprire che termini ricorrenti come: globalizzazione, velocità, informatizzazione, ecc., a distanza di millenni producano lo stesso an-

cestrale senso dell'abitare, anche se questa volta lo spazio dell'erranza è legato non solo alla presenza fisica dell'uomo, attraverso l'utilizzo della macchina (il trasporto in genere), ma anche e soprattutto alla rivoluzione delle trasmissioni, per meglio dire al *mondo virtuale*. A viaggiare non è tanto l'individuo quanto le immagini, il viaggio raggiunge la velocità della luce, dove la partenza è già un arrivo. Allo stesso tempo si viene a determinare un rimpicciolimento del mondo geografico, non a caso si annullano le distanze lavoro-tempo libero-casa e lo spazio fisico coincide con le quattro mura domestiche all'interno delle quali l'individuo verte nella più assoluta staticità, la stessa che un tempo veniva affidata all'architettura. Davanti al proprio computer si lavora, si dialoga, ci si diverte, ecc...

Così la contrapposizione che esisteva tra spazio dell'erranza e spazio della sedentarietà viene portata alle estreme conseguenze, ma l'aspetto più inquietante è che in alcuni casi si annulla: nello spazio dell'erranza la velocità con cui si effettua uno spostamento modifica l'aspetto percettivo del *vuoto*, fino ad annullarlo nel teletrasporto; nel caso dello spazio sedentario la condizione di staticità raggiunta dall'individuo limita radicalmente il proprio campo percettivo all'interno dell'ambiente domestico.

Tutto ciò lascia intendere che in entrambi i casi viene a mancare quella che secondo Merleau-Ponty determina l'esistenza e la variazione del mondo: *la*

percezione visiva dello spazio. Inoltre si configurano chiaramente due condizioni distinte che coincidono con alcuni principi della fisica tradizionale: la dinamica del corpo umano, quindi lo spostamento del corpo nello spazio, e la statica dello stesso.

Su questa contrapposizione (moto-stasi) si articola la nostra ricerca progettuale, tenendo in considerazione il principio della percezione, il cosiddetto “spazio di vita”, cioè la regione nella quale l’individuo ha esperienza della propria azione, che a nostro avviso non può annullarsi ma deve trovare una nuova dimensione fisica, una nuova soggettività. Altro aspetto importante è il fattore tempo come strumento attraverso il quale si manifesta la variazione delle cose. Nel primo progetto che segue attraverso il movimento, non dell’individuo ma dell’architettura, si stabilisce una condizione spaziale in cui vuoto e pieno si compenetrano e allo stesso tempo si annullano. Erranza e sedentarietà sono condizioni interne all’architettura nel momento in cui quest’ultima si appropria della soggettività dell’individuo, e nel momento in cui si dimostra in grado di sviluppare nuovi e diversi campi percettivi.

C’è da sottolineare che questo progetto, come del resto tutti i nostri progetti, non si basa sulla ricerca di una forma architettonica, che viene concepita esclusivamente come qualcosa di mutabile, ciò che conta è l’espressione di un concetto, rappresentato nella sua essenza. Nel caso specifico l’espressione del moto prodotta dalla disposizione degli elementi dell’architettura nello spazio genera una dimensione dell’“indefinito”, uno spazio “al fuori di sé”, un luogo in cui regna l’assenza totale. Blanchot in un suo racconto descrive un mondo in cui le case appaiono come luoghi senza luogo, spazi chiusi, difesi e tuttavia aperti a tutti i venti.

Le pareti della casa, scorrendo, possono, in un relativo breve lasso di tempo, modificare lo spazio e mutarne quindi la percezione, passando da una condizione di chiusura totale ad una di assoluta e completa apertura, e viceversa. La variazione dei termi-

ni movimento-spazio-tempo viene determinata attraverso l’uso del computer che si colloca al centro della casa.

Il tema del movimento induce alla modificazione di alcuni elementi della composizione architettonica.

Ad esempio il pilastro che può sembrare un’interpretazione della tradizionale struttura a croce in questo caso viene scomposto in quattro parti per consentire alle pareti di scorrere anche nei punti di incrocio.

Modulo frattale per una struttura

Il secondo progetto, muovendo da una formula deterministico frattale tratta da una teoria di Bacon del 1974 *Enviroment condicion of square*, si ricollega al tema dell’abitare proprio dell’erranza, del nomadismo. Attraverso il movimento dell’architettura che segue lo spostamento dell’individuo si determina una struttura che non ha luogo se non quello della percezione, del viaggio.

Parliamo di una struttura mobile, facile da trasportare che, nascendo dall’assemblaggio di moduli, genera forme e dimensioni diverse a seconda delle necessità.

Il modulo base nasce dalla concezione del quadrato, che tutti noi sappiamo essere il paradigma del pensiero architettonico, ma si sviluppa seguendo, un processo involutivo dello stesso, con l’intenzione di presentare un *contro-modello* (involutivo nel senso che si sviluppa all’interno del quadrato, condizione che è impossibile trovare nella geometria euclidea).

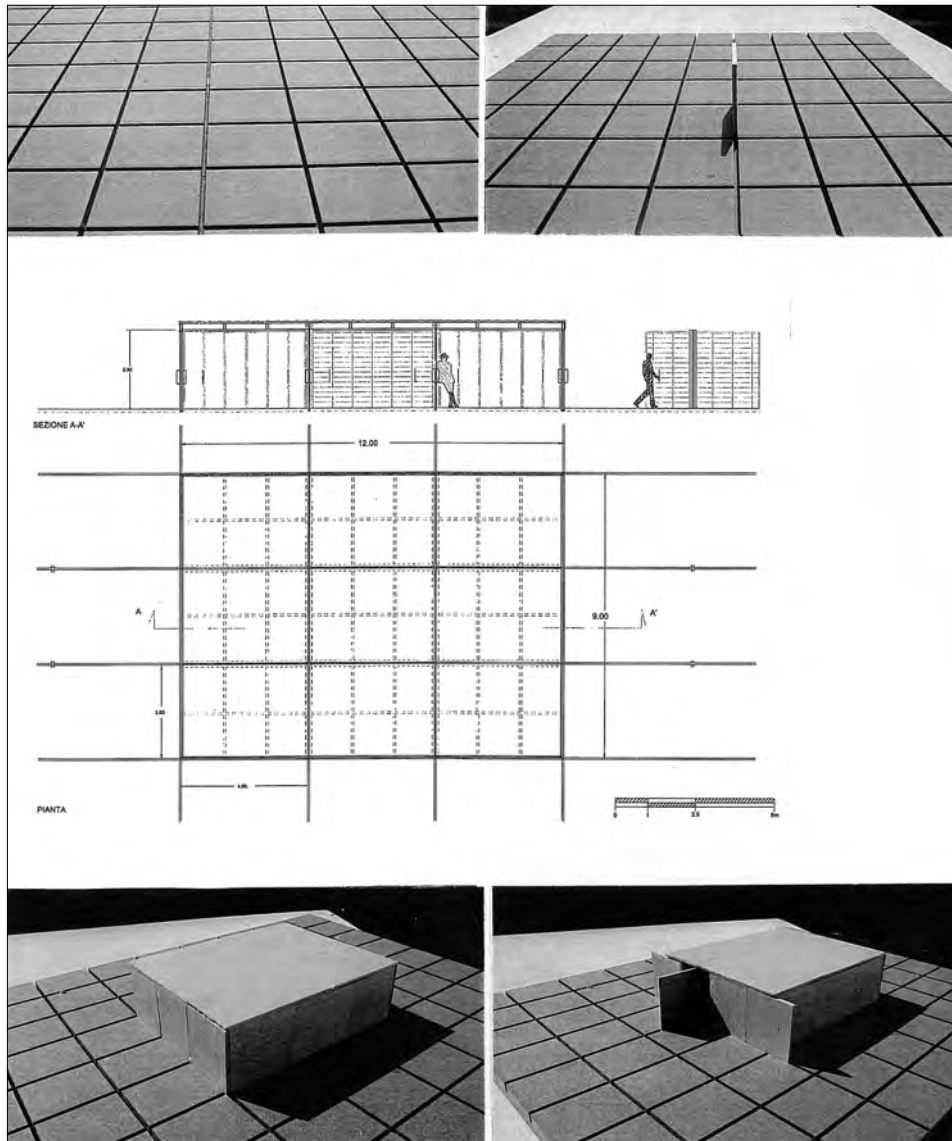
Prima di tutto il quadrato si sviluppa in una croce, lo stesso principio include ciascun dei nove quadrati applicato dalla struttura cruciforme.

Successivamente è possibile trovare una soluzione estendendo lo stesso principio ad altre due fasi e così ad un’ulteriore fase di sviluppo.

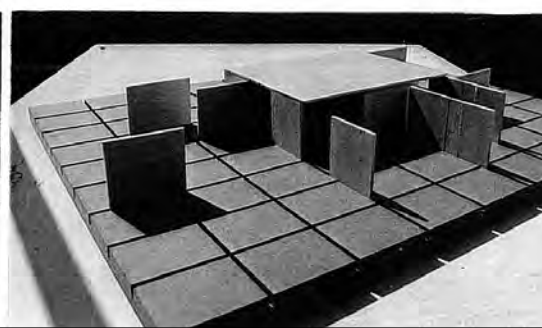
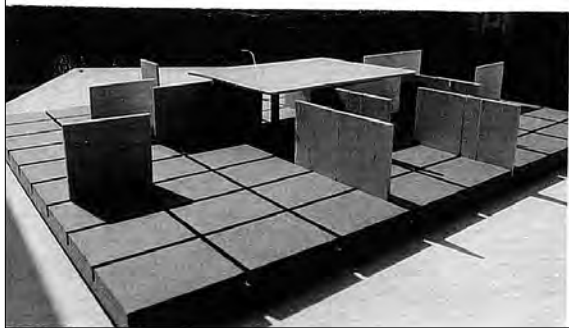
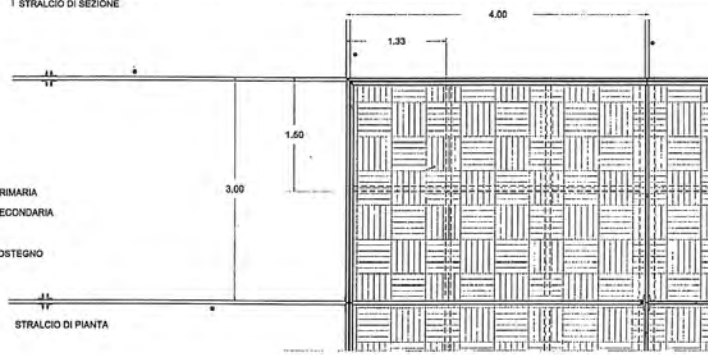
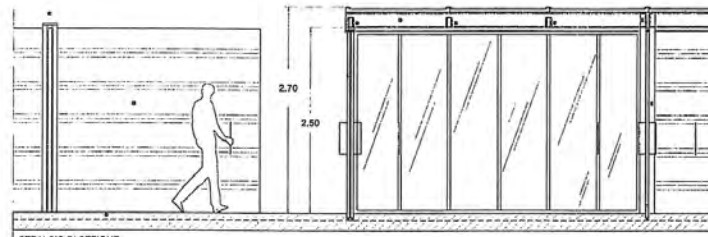
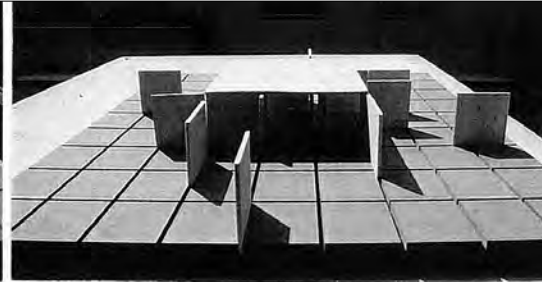
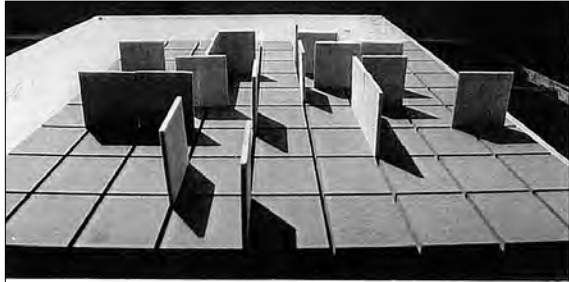
Sarà possibile estendere questo procedimento all’infinito tenendo immutato il perimetro del quadrato. Per la nostra struttura è stato considerato uno dei

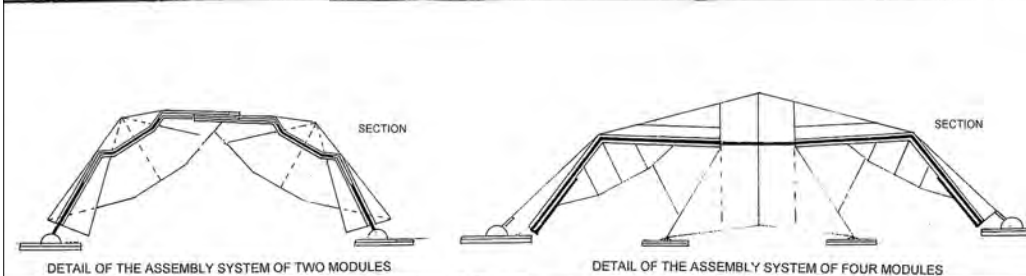
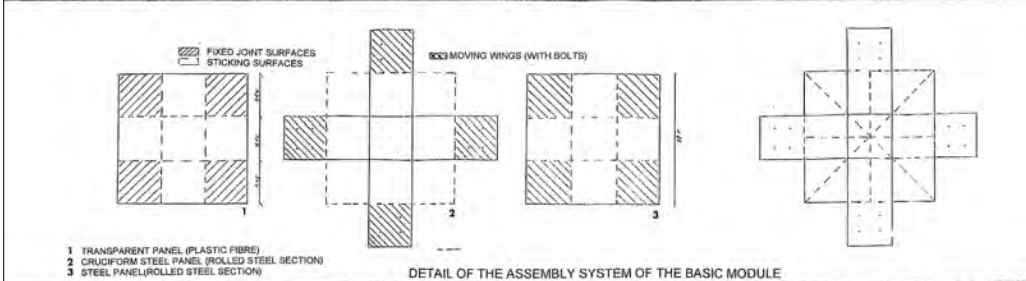
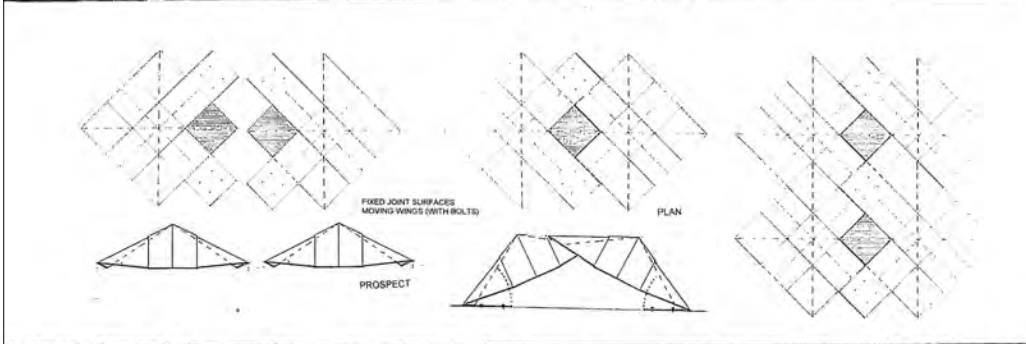
momenti iniziali del processo come per sottolineare una condizione formale e spaziale che si sta trasformando passando da oggetto puro semplice a forma articolata. Una volta individuato il momento di partenza, cioè la

croce, abbiamo costruito una struttura, un modulo tridimensionale che incastrato ad altri moduli, definisce una forma sempre complessa e articolata, seguendo uno sviluppo che si potrebbe estendere all'infinito.



architetto Anna Rita Emili - artista (gruppo staker) Aldo Innocenzi - collaboratore Matteo Gentile





Guendalina Salimei

Tempi contemporanei

Paesaggi artificiali stratificati

Esistono architetture capaci di creare un microcosmo al loro interno che, attraverso un processo di accumulazione e di stratificazione mediante la concentrazione di energie in un 'punto', ripropongono la complessità, l'articolazione e l'emozione di paesaggi urbani e non. Racchiuse da un involucro che diviene un grande segnale per il territorio circostante, queste architetture sono caratterizzate al loro interno da una complessità di spazi e di situazioni diverse che ricreano una varietà di paesaggi eterogenei, talvolta anche sovrapposti, dove sono significative la compresenza, la successione, la stratificazione di funzioni, di esperienze e di eventi.

Una scatola magica: centro congressi all'Eur, Roma

Il progetto rappresenta una simbolica espressione della condizione culturale contemporanea, divisa fra l'eredità del Movimento Moderno, la tradizione classica e le neoavanguardie di fine secolo. E' ricerca di eventi architettonici diversi stratificatisi nel tempo: dall'archetipo della città sotterranea alla reinterpretazione del paesaggio originario romano attraverso la formazione tettonica di un suolo artificiale; dai volumi aerei della contemporaneità generati da una frantumazione, all'iscrizione all'interno di una struttura tridimensionale cava, astratta reinterpretazione dell'architettura dell'EUR.

Il Centro Congressi Italia dell'EUR vuole essere un

magnete che attiri a sé nuove attività, generi centralità e realizzi immagini fisiche di vita contemporanea che non hanno, a Roma, traduzione architettonica. Il progetto è pensato a due scale diverse interagenti tra loro: quella urbana, che lavora sul sistema infrastrutturale e riverbera i suoi effetti sul quartiere e la città, e quella architettonica, che, all'interno di un unico edificio, straordinario accumulatore di funzioni diverse, propone un'immagine di eccezionale forza comunicativa: metafora della società e dell'era digitale contemporanea.

L'idea è di creare un edificio complesso, verticalmente suddiviso in tre parti, capace di divenire un elemento emergente ma al tempo stesso continuamente permeabile e penetrabile, in diretta comunicazione (relazione) con gli altri poli di attrazione dell'EUR.

Le parti simbolicamente stratificate l'una sull'altra sono definite come: *la piazza* (al centro), costituita da un esteso suolo artificiale caratterizzato da un andamento discontinuo: sublimata reinterpretazione dell'originaria morfologia della città di Roma e, in particolare dell'orografia dell'EUR; *il suolo* (in basso) spazio caratterizzato da frammenti di muri fortemente materici, ricordo dell'antica città romana, adibito alle attività congressuali ed espositive oltre che a spazi di servizio e parcheggio, *il cielo* (in alto), spazio che si crea tra la piazza e la copertura dell'edificio, pensato come una sorta di 'cielo artificiale'

caratterizzato da arditi percorsi aerei che, sospesi alla struttura di copertura d'acciaio irregolarmente forata, evocano spazi fluidi definiti da scheletri di macchine volanti.

L'edificio, racchiuso da una simbolica struttura tridimensionale cava, metafora dei volumi architettonici dell'EUR, ha un forte legame urbano con la struttura stessa del quartiere; una serie di tagli lo rendono infatti continuamente attraversabile: la galleria vetrata, vero e proprio *passage* urbano, lo buca trasversalmente da parte a parte, mettendolo in comunicazione con alcuni punti nodali come il Palazzo dello Sport, la stazione della metropolitana, il Palazzo dei Congressi; mentre tre ampi percorsi incidendo il suolo artificiale della piazza in modo longitudinale, collegano il grande spazio pedonale centrale creato lungo la Colombo con il Centro stesso e aggettando, al di fuori del filo stradale, con lunghe e scultoree rampe pedonali, scale e ascensori, segnalano, anche da molto lontano, la presenza del complesso.

La piazza

La piazza sopraelevata, che si estende per l'intero lotto, è lo spazio più grande del complesso ed è costituito da un'immensa superficie lievemente ondulata. La sua geometria è ottenuta ricorrendo a una struttura centinata cava in cemento armato abbastanza alta da alloggiare, al suo interno, tutti gli spazi commerciali, i tre solchi principali e gli stessi percorsi di distribuzione. La parte estradossata, interamente percorribile, restituisce al quartiere lo spazio che la costruzione dell'edificio gli sottrae, trasformandolo anzi in un grande luogo centrale d'incontro e di sosta, giardino pensile delle sculture dal quale s'incrociano le molteplici viste del complesso e sul quale si librano le sue aeree strutture. La variabile forma della struttura consente alla luce di filtrare verso il basso, illuminando gli ambienti sottostanti. Ha una quota variabile, e la sua percorribilità è interrotta dai tre percorsi e dalla galleria vetrata, in corrispondenza del nucleo centrale dell'edificio. I percor-

si, collegati attraverso rampe, scale e ascensori con la piazza, si svolgono all'aperto, pur essendo parzialmente schermati dalle strutture soprastanti. Le loro geometrie, e quindi le quote del loro calpestio, sono continuamente variabili. Strutturano un vero e proprio brano di città e consentono di raggiungere il nucleo centrale del complesso, attraversando una serie di spazi dedicati alle attività commerciali (negozi, boutiques, librerie, ristoranti, bar, palestre, sportelli bancari, ecc.).

La galleria urbana che costituisce il nucleo del progetto, dal quale si accede a tutte le varie parti del complesso, è un grande canyon artificiale, che, con un vero e proprio taglio, incide la struttura e tramite la sua copertura trasparente, quasi come un grande cristallo, attira e ridistribuisce la luce verso la grande sala espositiva e verso l'auditorium.

All'interno di questo grande *passage urbano* è sospeso un aereo ponte metallico che ripristina la continuità pedonale fra i viali laterali; una serie di rampe, scale e ascensori lo rendono il principale punto di attraversamento verticale dell'edificio dove tutti i flussi pedonali convergono. L'auditorium, racchiuso all'interno di un grande guscio a geometria variabile, interseca la superficie ondulata della piazza, ponendosi a sbalzo al di sopra della galleria centrale; riesce ad ospitare 2500 posti e ha una copertura praticabile che prevede un teatro all'aperto che, a somiglianza di quello proposto da Libera per il vicino Palazzo dei Congressi, consente di sistemare altri 1000 spettatori.

Il suolo

Il suolo ospita la sala espositiva vera e propria costituita da un grandissimo spazio che si estende quasi per l'intero lotto, con un'altezza in generale pari a nove metri. Completamente vetrata sui quattro lati perimetrali, è direttamente collegata tramite rampe alle quote - variabili - delle strade circostanti per garantire le necessarie vie di fuga. L'assoluta flessibilità di questo immenso ambiente lo rende

ideale per gli usi più diversi e facilmente allestibile per ogni esigenza. La luce, oltre che provenire dalle facciate perimetrali e dalle fessure che si aprono all'interno della copertura ondulata, arriva anche dalla galleria vetrata che, affondando all'interno del volume della sala, costituisce un incidente di grande impatto visivo. Ulteriori eccezioni, all'interno della regolarità planimetrica della sala, sono costituite dagli spazi di accesso pedonali e carrabili e dagli ambienti di servizio ritagliati lungo i viali laterali.

Il cielo

Il 'cielo artificiale' è disegnato da una serie di percorsi aerei, fluide nebulose longitudinali, che, sospesi alla struttura di copertura parzialmente forata, si librano sulla piazza sottostante - vero e proprio spazio pubblico all'aperto - e ospitano, al loro interno, una serie di funzioni dove l'immagine e la sperimentazione tecnologica sono in mostra. Si tratta di due ampi spazi cavi a sezione ellittica variabile, conformati da una struttura reticolare metallica racchiusa da pannelli vetrati. Corpi aerei, che rappresentano la parte più poetica e 'instabile' del progetto: conformano un'immagine lieve e trasparente di giorno e costituiscono un potente richiamo luminoso di notte.

Un ponte sulla città ... una città sul ponte?

Un centro polifunzionale ai piedi del Castello di Bratislava

La stratificazione di più città: la città esistente ed una serie di paesaggi artificiali al di sopra costituiscono la proposta progettuale per l'area di Vidrica ai piedi del Castello della città di Bratislava.

Il tema è incentrato sulla riqualificazione della collina che dal Castello scende verso il Danubio dove un tempo era abbarbicato l'antico borgo, andato completamente distrutto durante l'ultima guerra. Il problema è aggravato dalla presenza, sulla piana che si estende lungo il fiume, di un intricato e devastante sistema autostradale, ormai indispensabile per la vita della città.

Una programmatica e spaziale trasformazione è alla base di quest'intervento: piuttosto che utilizzare una strategia conservativa, con l'intento di ripristinare la situazione preesistente attraverso la ricostruzione del borgo distrutto, dal quale mai più si sarebbe comunque potuto raggiungere, come un tempo, la riva del Danubio, l'idea è quella di sovrapporre alla città esistente e precisamente all'arteria di scorrimento veloce, una serie di ponti abitati che costituiscono così gli elementi nei quali concentrare le risposte alle esigenze di questa area e, a scala maggiore, dell'intera città.

La trasformazione proposta è la sovrapposizione di un nuovo tipo di identità, uno spazio urbano caratterizzato dalla presenza di luoghi pubblici e residenziali che ripropongono, nel microcosmo di questi ponti sopraelevati, una complessa rete di spazi all'aperto e non, che divengono polo di attrazione per la città, punto di incontro, luogo di socializzazione.

In generale, gli spazi di relazione della città tendono a riprodurre sensazioni spaziali della città antica e si basano su una simulazione del tessuto urbano tipico della città storica, riproponendo in qualche misura la struttura di questa con strade principali e strade secondarie, piazze, incroci, punti monumentali ed elementi ripetuti etc. Nei ponti-urbani vi è il tentativo di riprodurre la multiformità e la molteplicità di occasioni ed esperienze che la città sembra offrire naturalmente. Questi sono disponibili al nascere di eventi, e accadimenti vari, esprimono tensione, provocano suggestioni, e quindi attraverso la loro capacità di essere disponibili a più usi e più significati *bene* interpretano alcune nuove esigenze della società contemporanea.

La trasformazione di questo luogo in una grande rete di spazi pubblici, tende a creare una nuova decisa identità inducendo una forte modificazione sullo sviluppo della città.

Alla scala della città, i ponti abitati collegano due elementi, la rupe e il Danubio, una volta uniti e ora scollegati e divengono gli elementi che collegano oriz-

zontalmente e verticalmente, con rampe, scale e ascensori, il livello della strada e della promenade lungo il Danubio, con il parco alle pendici della rocca. I ponti si basano tutti sullo stesso principio: un nuovo uso pubblico, attività varie quali commercio, residenza, spazi culturali, terminal e centro di accoglienza turistica e loro collegamenti con il lungo Danubio da una parte e con il parco che conduce al Castello dall'altra, offrendo quindi un luogo privilegiato per accogliere sia i turisti, sia i cittadini di Bratislava.

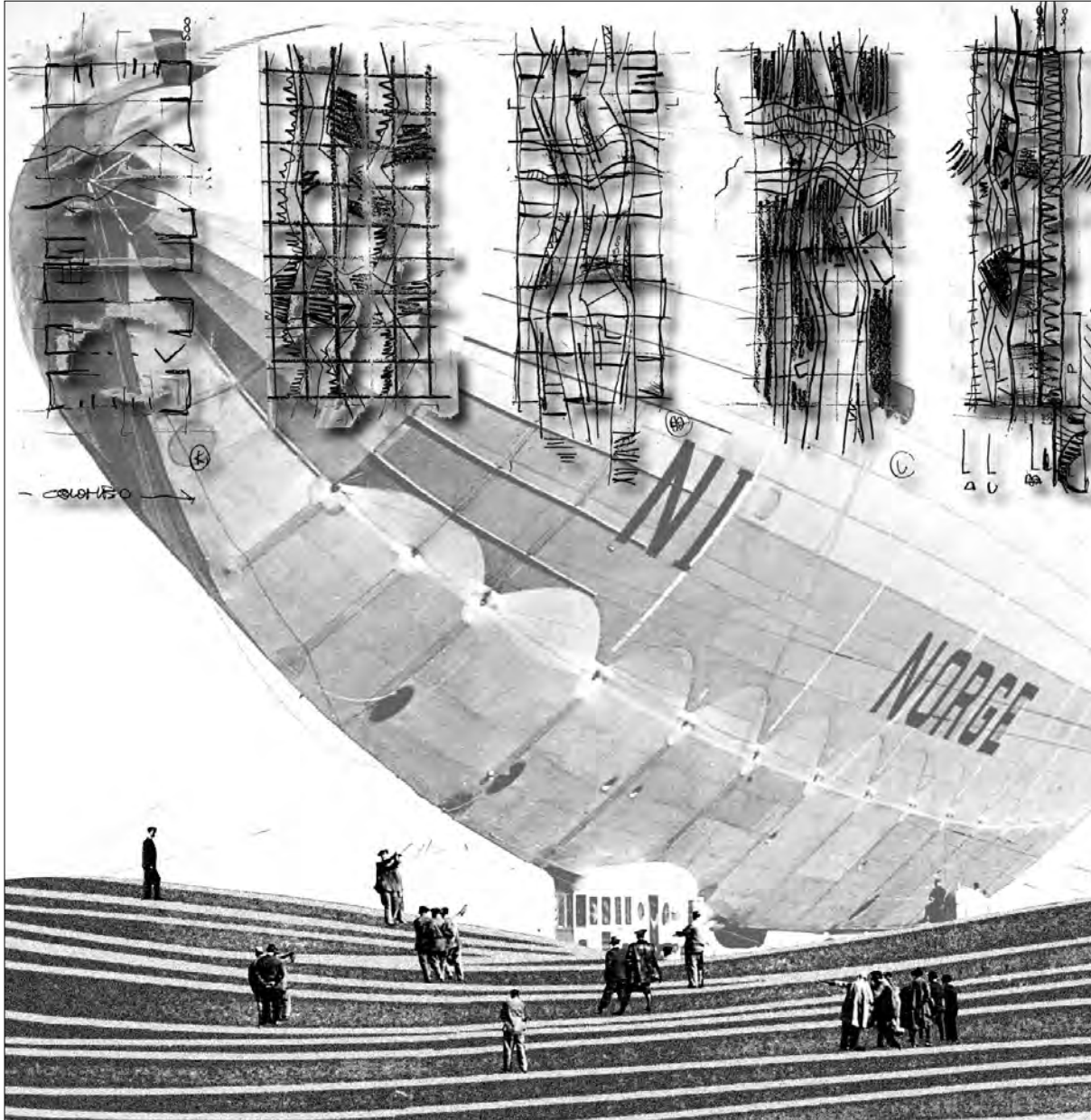
Ciascuno dei ponti privilegia un carattere particolare divenendo frammento di un generatore urbano globale che dovrà essere capace di sviluppare funzioni oggi imprevedibili e che potranno manifestarsi in futuro.

I ponti abitati si impostano da una parte sul pendio della collina del Castello, dall'altra su un muro attrezzato che corre lungo la passeggiata sul fiume. Il muro, la cui funzione principale è quella di creare una barriera/filtro tra la passeggiata e la strada a scorrimento veloce, alloggia una serie di negozi, laboratori artigiani, servizi e i collegamenti verticali con i ponti soprastanti e prevede inoltre una passeggiata in quota dalla quale si gode la vista del fiume e dell'altra sponda.

Considerata la strada come un fiume di macchine e i suoi bordi quasi degli argini sollevati dalla quota della strada, si percorre lo spazio verde ad una quota superiore in modo da godere il parco senza essere disturbati dalla vista e dal rumore delle macchine. Lungo questo spazio attrezzato a verde urbano, una serie di possibili risalite al castello, portano man mano a percorrere tutti e tre i terrazzamenti principali fino a congiungersi con tutte le altre risalite. Lungo questo percorso si incontrano a varie quote gli accessi ai "ponti abitati" e una serie di piccoli servizi da ricavarsi negli spazi resi disponibili tra un terrazzamento e l'altro, quasi a formare l'immagine di gemme incastonate nella montagna che, una volta calata la notte, possono divenire dei "punti luminosi" che illuminano la montagna.

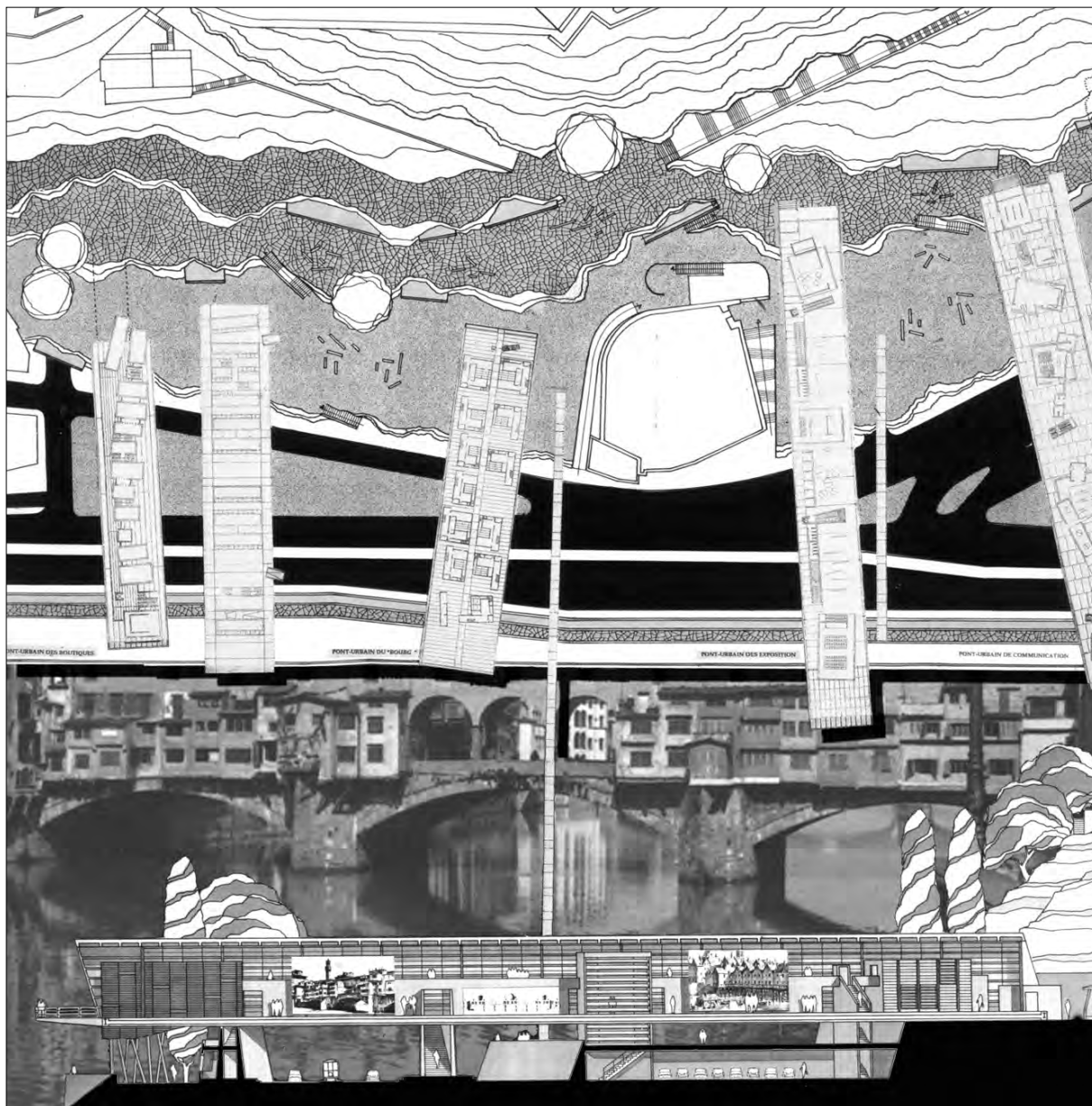
Da queste terrazze verdi si accede ad una serie di grotte preesistenti, situate ai diversi livelli, le quali una volta collegate tra loro, dove possibile, formano un percorso sotterraneo che ospiterà un museo della città.

Si possono quindi rivivere, attraverso un percorso, talvolta accidentale, entrando ed uscendo, salendo e scendendo, le immagini, le sensazioni, le emozioni, con foto d'epoca e simulazioni virtuali di una fedele ricostruzione del borgo antico ormai scomparso.



Il Centro congressi Eur è stato redatto in occasione di un Concorso Internazionale da: G. Salimei, L. Sacchi (c.), M. Bradaschia, L. Braguglia, F. Mazzeo, T. Silvani, M. Unali, con la collaborazione di M. Bottoni, M. Cei, C. Giannessi.

Schizzi di progetto



Il centro polifunzionale a Bratislava che ha vinto il I premio è stato redatto in occasione di un Concorso Internazionale da: G. Salimei, R. Grio, G. Piga, G. Pogliani con la collaborazione di L. Andrisani, G. Bono, F. Grasso, L. Pergolesi. Edifici-ponte appoggiati alla collina scavalcano la rete viaria e consentono di concentrare nuove funzioni urbane. Staccati dal suolo della città, come frammenti sospesi, i ponti non sono nuove tipologie rigide ma elementi adattabili ad usi futuri, flessibili e assemblati in vario modo: ampi spazi destinati ad ospitare numerosi eventi

Umberto Cao

Infrastruttura, progetto senza maschere

... il modo di presentarsi di un'opera è inseparabile dalle sue fondazioni nel terreno e dalla autorevolezza della sua struttura nella interazione dell'appoggio, della campata, del giunto e dello snodo, dal ritmo del suo rivestimento e dalla modulazione della sua finestratura. Collocato nel punto di intersezione di cultura e natura, il costruire riguarda tanto la terra quanto la forma costruita.
K. Frampton

Il progetto delle infrastrutture (intese in senso molto generale come opere di architettura relazionate alle reti dei paesaggi urbani contemporanei) occupa spazi rilevanti nel dibattito contemporaneo. Credo però ci sia un aspetto di questo tema che travalica il suo legame con le nuove forme della città e ci rimanda a due questioni propriamente architettoniche: il rapporto con la costruzione ed il rapporto con la natura.

Torna oggi a proporsi l'interrogativo semperiano sulle relazioni tra gli aspetti "rappresentativi" e "simbolici" dell'architettura con quelli "ontologici" e "tecnici"¹: in che misura è possibile accettare l'autonomia dell'involucro, che "rappresenta" all'esterno tutta la complessità del tema architettonico, rispetto al suo nucleo spaziale e strutturale, che ne costituisce invece essenza intima e costruttiva? Oggi l'architettura sembra definirsi attraverso "maschere" sovrapposte alla costruzione, in una scissione tra contenente e contenuto trascritta nella autonomia tra la "pelle materiale" dell'edificio e la sua configurazione tridimensionale e funzionale.

Ma il tema architettonico della infrastruttura, in quanto a forte valenza tecnica e finalizzato al movimento, difficilmente può essere circoscritto in questo conflitto tra involucro e struttura. Anzi proprio la pragmatica e spoglia identificazione nella sua necessità d'uso - una strada "conduce", un ponte "attraversa", un parcheggio "consente la sosta" - lo pro-

pone come occasione per verificare la espressività della costruzione senza mediazioni: la *Kunstform* (forma artistica) può coincidere con la *Kernform* (forma strutturale)².

Questi caratteri di specificità ci riportano alla considerazione iniziale: progettare architetture per il transito significa lavorare su concetti di compresenza, connessione, continuità, eteronomia, sia rispetto alla storia che alla natura del paesaggio. Diventa cioè impossibile proporre "filtri" o "maschere", come è impossibile rifiutare la relazione fisica diretta con un centro storico, una vallata, un fiume, una montagna. Vorrei allora parlare di due occasioni recenti, opere progettate e realizzate tra il 1994 e il 1998 insieme a Massimo Del Vecchio e Gianfranco Marrucci, che rientrano a pieno titolo in queste considerazioni: il progetto di un parcheggio coperto ai margini di un piccolo centro storico (Arnara, vicino a Frosinone) e il progetto di un viadotto che attraversa un fiume (nuovo ponte di Pontecorvo, Frosinone). Come vedremo sono temi che impongono la coincidenza dell'apparato costruttivo con l'espressività, ovvero, richiamando Heidegger, manufatti la cui consistenza risiede nel fatto che il loro contenuto si trova a coincidere con la forma, intendendo questa proprio come "materia formata", nella quale "la pietra giunge a sostenere e poggiare e soltanto così diventa pietra; i metalli giungono a brillare e luccicare, i colori ad infiammarsi, le tonalità a cantare, il mondo a parlare",

mentre “tutto questo si fa avanti non appena l’opera si concretizza...”³.

Al di là della diversità del tema, i due progetti si radicano attorno differenti sensibilità costruttive: il primo, il parcheggio di Arnara, esprime la tettonica del “pesante”, assumendo la pietra di tufo come connotato distintivo e proponendosi come argine murario di un fronte degradato dell’antico centro; il secondo, il viadotto a Pontecorvo, invece si propone come tettonica del “leggero”, interpretando la trasparenza della carpenteria in acciaio come espressione dello scavalcamento di un fiume.

Arnara emerge nel paesaggio collinare delle campagne del Frusinate come borgo arroccato e compatto, ma privo di punti di emergenza e riferimento se non una recente cisterna d’acqua in cemento che riproduce le sembianze di una torre medievale. Così la sistemazione del parcheggio con il belvedere e un giardino, posti in una zona non integra né omogenea dal punto di vista ambientale e storico, può essa stessa proporsi come nuovo punto di riferimento funzionale e figurativo nello sky-line dell’agglomerato urbano.

Il progetto muove sostanzialmente da tre scelte figurative: la prima è di riproporre una forma turrata (il volume tecnico dei servizi e del locale macchine ascensore) che duplica, bilanciandone l’evidenza, la finta torre (cisterna) costruita sulle fondamenta della torre dell’antico castello; la seconda è di interpretare il volume del parcheggio e la rampa di accesso come superfici murarie compatte di contenimento del borgo antico; la terza di affidare alla pietra di tufo il richiamo ad un vernacolo costruttivo proprio di queste terre (il nome Arnara discende dal termine “arenaria”).

La configurazione del progetto è semplice: prevede un solo piano di parcheggio coperto (altre automobili potranno parcheggiare sul piazzale di copertura), una rampa circolare di discesa, e due belvedere. Il primo ridisegna la strada a monte e il secondo,

ricavato in forma di portico più in basso, potrà ospitare un mercatino o piccole esposizioni.

Il rapporto con il fondo valle è risolto con il disegno di un giardino comunale perimetrato da un muro ondulato che discrimina il verde naturale da quello progettato, e una serie di piccoli terrazzamenti arredati con filari di alberi da frutta allineati parallelamente ai dislivelli. Tutto è richiuso da un percorso pedonale continuo, parte in rampa e parte su scala, che consente di integrare i movimenti di entrata e uscita pedonale al parcheggio con una passeggiata nel verde. La piccola torre di servizio posta all’estremità opposta della rampa carrabile, sempre in tufo, si incastra con la torre più piccola in carpenteria metallica che costituisce il vano corsa dell’ascensore, riproponendo le deformazioni di giaciture contraddittorie che caratterizzano i centri storici di formazione medievale. L’espressività del progetto è tutta raccolta attorno al massiccio rivestimento in tufo, che, per la sismicità e complessità del sito, non può avere funzioni portanti, ma costituisce comunque un “involucro pesante”, un muro forte e denso radicato nel paesaggio collinare. In questo caso l’architettura si identifica proprio con l’involucro; il resto è spazio libero per il transito e la sosta delle automobili. Il carattere non “strutturale” ma “autoportante” e “pesante” è svelato dai pilastri basamentali del portico sormontati da piattabande in acciaio, che sorreggono proprio il peso delle pareti esterne, studiate secondo il modulo del blocchetto standard (cm. 30 x 40 x 11), montato in “foglio”, alternando un filare di mattoni in laterizio a due filari di tufo e ricavando per sottrazione piccole bucatore che consentono l’areazione del parcheggio coperto.

Pontecorvo è una piccola cittadina, bagnata dal fiume Liri, in provincia di Frosinone, il cui centro storico è rimasto collegato per anni alle nuove espansioni unicamente da un vecchio e malandato ponte in muratura. Il nostro progetto doveva finalmente raddoppiare il collegamento con una bretella stradale ed un

nuovo ponte sul Liri: più che “ponte”, quindi, un “viadotto” in continuità con la strada carrabile. Ma la suggestione naturale del paesaggio fluviale, tradizionale meta di passeggiate e di pesca, suggeriva la realizzazione congiunta di un secondo percorso, questa volta pedonale, separato e protetto dal primo.

Ecco quindi l'idea di progettare due “attraversamenti” autonomi sia funzionalmente che costruttivamente. Il primo segue l'apparato costruttivo tradizionale, con l'impalcato sostenuto da una coppia di travi in acciaio a doppio “T”, controventate a formare un sistema di travi continue appoggiate a coppie di piloni di sezione circolare distanziati con interasse di circa 35-40 metri. Il secondo ottenuto posizionando al di sotto della carreggiata stradale una trave reticolare continua, in acciaio zincato, che poggia sulle stesse coppie di piloni. Il “percorso-trave” scavalca il fiume e riconnette attraverso un sistema di risalite la quota dei marciapiedi della bretella. In sostanza il ponte non solo può essere attraversato pedonalmente a quota strada lungo i marciapiedi, ma può ritrovare, alla quota del percorso pedonale, un rapporto più diretto con il fiume e la natura circostante.

Il progetto architettonico del ponte si basa sulla elementarità del dato costruttivo riunificato dalla rigida

metrica strutturale (modulo di m. 2,50): l'impalcato è una fascia orizzontale che “seziona” il paesaggio; i piloni coppie cilindriche verticali disassate secondo la curvatura della strada; il percorso pedonale, infine, un sistema modulare tridimensionale, che trova la sua più suggestiva espressione nel senso di leggerezza e trasparenza che accompagna il passaggio pedonale sulla griglia metallica sospesa sopra l'acqua del fiume.

1. Il merito va anche all'uscita di *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Constructions in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, di Kenneth Frampton. Trad. it. *Tettonica e Architettura, Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Skira, Ginevra-Milano, 1999. In questo libro viene riesaminato il rapporto forma-costruzione come determinante nella costituzione del progetto di architettura, ripartendo dai fondamenti dello storicismo neogotico ottocentesco sino al pensiero di alcuni maestri della modernità.

2. Karl Bötticher in *Die Tektonik der Hellenen (1844-52)* sostiene che “La forma-nucleo di ogni parte è la struttura necessaria dal punto di vista meccanico e funzionale; la forma artistica, d'altra parte, è soltanto la caratterizzazione attraverso la quale la funzione meccanico-statica è resa evidente”. Vedi anche K. Frampton, *op. cit.* pag. 104-106.

3. M. Heidegger, Conferenza *Mensch und Raum: Das darmstädter Gespräch*, 1951; trad. it. *Costruire Abitare Pensare*.



Area panoramica e di parcheggio ad Arnara (FR)
Progetto di Umberto Cao, Massimo Del Vecchio,
Gianfranco Marrucci

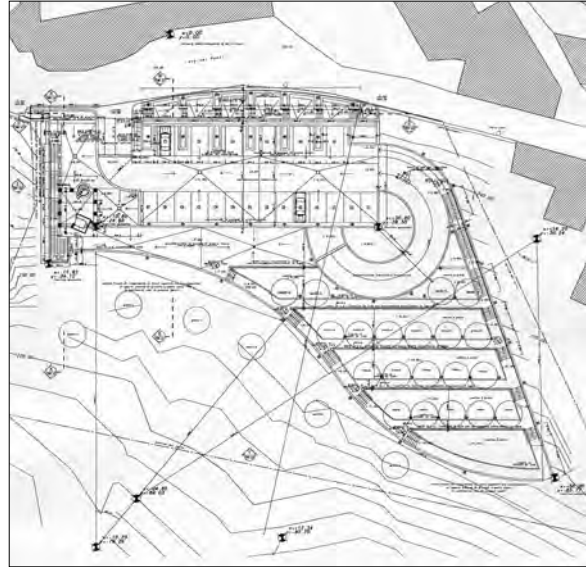
Il parcheggio realizzato ai margini del Centro storico



Il parcheggio visto dai giardini



Particolare del corpo dei servizi



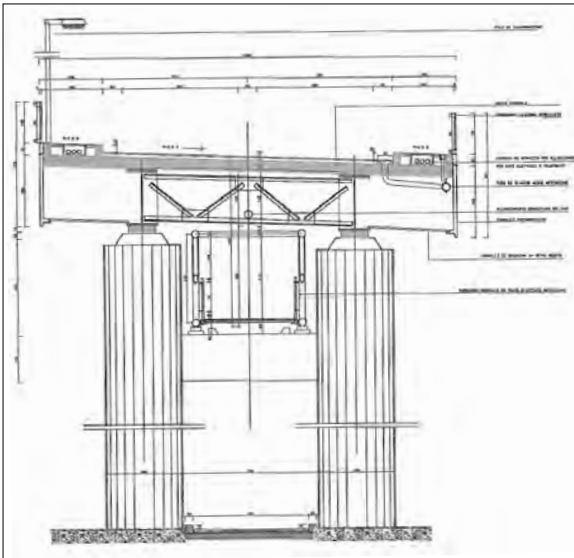
Planimetria generale



Ponte veicolare e pedonale a Pontecorvo (FR).
Progetto di Umberto Cao, Massimo Del Vecchio, Gianfranco Marrucci
Sezione longitudinale del viadotto-ponte



Il ponte e il fiume



Sezione trasversale



Dettaglio del percorso pedonale

Gianfranco Marrucci

Il Tevere a Roma

Un progetto per il lungofiume

Il fiume nella città, nel suo percorso di attraversamento, scopre l'essenza della città stessa come luogo della modificazione e del confronto tra natura ed architettura, tra ciò che è preesistente e ciò che è nuovo; come luogo delle differenze che si affacciano in più punti lungo le sue sponde, a confrontarsi con altre differenze sulla sponda opposta; ma anche come luogo delle congiunzioni costituito dai ponti ad unire, in punti significativi, parti della città, ed infine anche come luogo dell'abbandono, delle aree dismesse, degli edifici obsoleti, della città metropolitana di oggi talvolta inospitale.

L'ipotesi che viene fatta per Roma in questa proposta, è di porre di nuovo in discussione il rapporto tra la città ed il fiume. Nel corso delle vicende storiche tale rapporto ha avuto un andamento altalenante, ora di indifferenza mostrando la parte retro e meno edificante delle facciate delle case lungo il suo bordo, altre volte di attenzione con aperture significative e di alto valore architettonico, come il porto di Ripetta e di Ripa Grande, La Farnesina, Palazzo Farnese. Oggi sembra esserci un rinnovato interesse per il Tevere, dopo la storica risoluzione data al problema delle inondazioni con la costruzione dei muraglioni che finirono per rendere il rapporto con la città più labile, tanto da far diventare il fiume stesso un corpo estraneo ad essa e a connotarsi come luogo in progressivo abbandono.

Un abbandono che, oggi, ha determinato ampie aree

di degrado lungo le sue sponde. Un degrado sorto nel pieno centro storico della città ad appena nove metri al di sotto della quota dei lungotevere che ha generato una "città alternativa", una sorta di baraccopoli multirazziale, contrapposta alla "città civile".

Da tempo in Europa le città di fiume stanno affrontando il problema del loro fiume dotandosi di piani specifici d'intervento pur nella diversità dell'approccio al problema, in quanto esso è legato non solo alle caratteristiche del fiume e alle opere idrauliche intraprese, ma soprattutto alle modalità di crescita della città intorno ad esso.

Di particolare interesse risultano quegli interventi che tendono ad assumere il fiume come asse intorno al quale organizzare sia parti urbane residuali che nuove proposte con il fine di riconnettere le due sponde sulla base del confronto dei caratteri insediativi presenti nell'area. Un ulteriore interesse per la città contemporanea sta assumendo la trasformazione delle aree libere a parco urbano e fluviale. Gli esempi che si stanno realizzando nelle città europee, in particolare a Parigi, dal parco Citroen a quello di Bercy, testimoniano un diverso modo di affrontare il tema del parco tradizionale. Essi non costituiscono più soltanto delle grandi isole di verde ma, all'elemento naturale, si sommano attrezzature progettate per il tempo libero. Questi grandi spazi, caratterizzati dall'aver un fronte sull'acqua e dall'essere una sorta di frontiera per la città costruita ma

soprattutto integrati da funzioni diverse, hanno assunto, ormai per le città metropolitane, i luoghi dell'incontro in sostituzione di quelli della città storica.

Per Roma, i problemi da affrontare sono analoghi seppur diversi per natura e dimensione di intervento: dal recupero di intere aree e di edifici abbandonati e degradati, a quello dei valori ambientali attraverso il suo totale disinquinamento, dal problema del traffico alla sua navigabilità.

La questione che qui viene posta, è che la risoluzione dei problemi accennati avvenga attraverso un disegno complessivo che consideri il fiume ed i suoi argini come supporto per un progetto di recupero urbano per l'intera città di Roma.

Un progetto con un disegno unitario nel cuore della città non nel senso della continuità architettonica, ma di una strategia di intervento, formata da una sequenza di punti architettonici qualificanti, dalla costituzione di parchi urbani-fluviali e di istituzioni con funzioni specifiche di tipo culturale che possano rappresentare per Roma *un sistema organico di luoghi della cultura e del tempo libero*.

Il contenuto di tale proposta, che si pone come obiettivo di restituire il Tevere alla vita della città, sarà reso possibile dal cambiamento dell'attuale funzione dei lungotevere come strada di transito veloce nord-sud della città.

Nel tratto di attraversamento del Tevere nella parte urbana, molte sono le occasioni di aree e di edifici, sia in riva destra che sinistra, che potrebbero assumere questa funzione legata alla cultura e al tempo libero sia perché già la svolgono, sia perché la potrebbero assumere in una operazione di riconversione funzionale in quanto in stato di abbandono.

Il progetto di recupero urbano potrà inoltre cogliere l'occasione della navigabilità del Tevere prevedendo un certo numero di approdi per i battelli lungo il fiume. Queste piccole stazioni fluviali, con la loro risalita, dalla quota del fiume a quella della città, potrebbero costituire un modo per ridisegnare in parte, e là dove è possibile, la sezione dell'argine con at-

trezzature di servizio ed i parcheggi. Si potrebbe così mettere in relazione e recuperare la quota della città storica con quella della fine Ottocento.

Il fiume e i lungotevere potrebbero costituire, così, un ipotetico asse nord-sud, un sistema integrato di luoghi e di percorsi, che sfruttando proprio la via d'acqua, possa proporsi come occasione non solo di recupero ma di valorizzazione del carattere ambientale del fiume stesso, sia nei tratti di attraversamento del centro storico della città che al di fuori di esso. Un asse che non avrà il carattere dell'omogeneità e della linearità presentandosi nel suo percorso urbano con episodi sia architettonici che naturali diversi legati nella sequenza proprio dall'acqua come elemento di continuità spaziale e di coesione, in quanto della città il fiume costituisce la memoria storica e la testimonianza di un possibile cambiamento. Infine il progetto *sistema Tevere* si qualificherà non solo attraverso il recupero di aree e di edifici in stato di degrado o resi obsoleti lungo i suoi bordi, ma anche attraverso la relazione di parti significative della città a ridosso del fiume. Esse, potranno costituire un *sistema trasversale* di luoghi costituito da un percorso pedonale ortogonale all'asse del fiume.

L'insieme delle due direzioni tenderà a formare una trama di spazi e di valori architettonici-ambientali differenziati ma tra loro integrati.

Per il *sistema trasversale* si possono individuare almeno tre tipologie a cui corrispondono altrettanti punti significativi lungo i margini del fiume: la prima relativa al centro storico con un carattere fortemente omogeneo e legato al valore architettonico del tessuto edilizio che ha come poli opposti rispetto al fiume *Villa Lante e la Chiesa Nuova*; la seconda, a valle, subito a ridosso delle mura, caratterizzata da una disomogeneità di presenze dovute al passaggio di Roma Capitale che ha come opposti *Villa Sciarra e Monte dei Cocci*; la terza infine, a nord della città, con la presenza prevalente di un tessuto edilizio e di architetture che appartiene allo sviluppo della città moderna con i poli di *Villa Glori e il Parco di Tor di Quinto*.

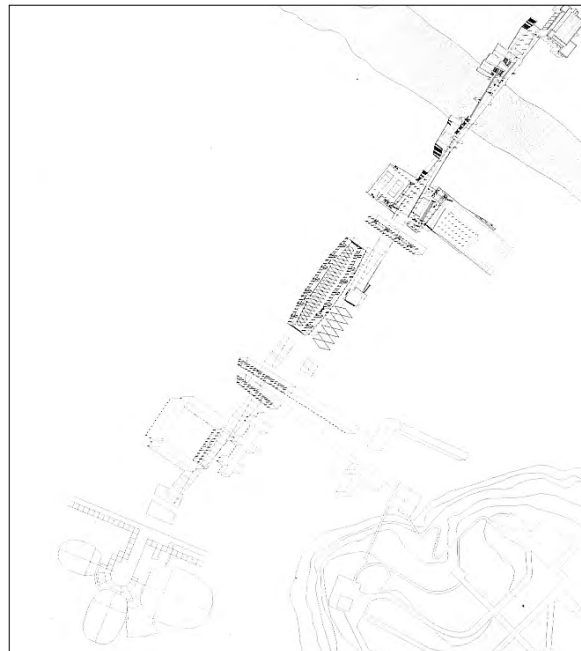
La specificità della condizione urbana nel rapporto tra la città ed il fiume, nel caso di Roma, suggerisce una modalità di intervento che non viene costruita, prevalentemente, su assi geometrici trasversali definiti, ma piuttosto su criteri di intervento di trasversalità interstiziale, a mò di mosaico, capaci di orientare una sequenza di fatti urbani attualmente scollegati, per la presenza del fiume, ma potenzialmente significativi. Il riferimento non sarà quindi con la tradizione europea delle grandi città come Parigi con la Senna, ma il paziente lavoro di riconnessione dei luoghi con valore urbano e dei monumenti operata da Plecnik nella sua Lubiana in rapporto al fiume. Si tratta di capire, quindi, se è possibile considerare il fiume non come elemento di separazione ma di

continuità della città nel progetto di riqualificazione mediante la individuazione e la valorizzazione di fatti e di parti urbane emergenti e diverse disposte via via su sezioni trasversali al suo andamento (dall'elemento naturale del verde, delle ville e delle pendici collinari, agli edifici storici, alle nuove strutture urbane laddove ipotizzabili).

Tali trasversalità si identificheranno con alcuni percorsi di natura sia architettonica che ambientale mediante la congiunzione di nuovi ponti pedonali, o di quelli esistenti ed avranno il compito di narrare, essendone la testimonianza, le vicende della storia della città finendo per diventare una sorta di memoria e di puntualizzazione delle trasformazioni urbane.



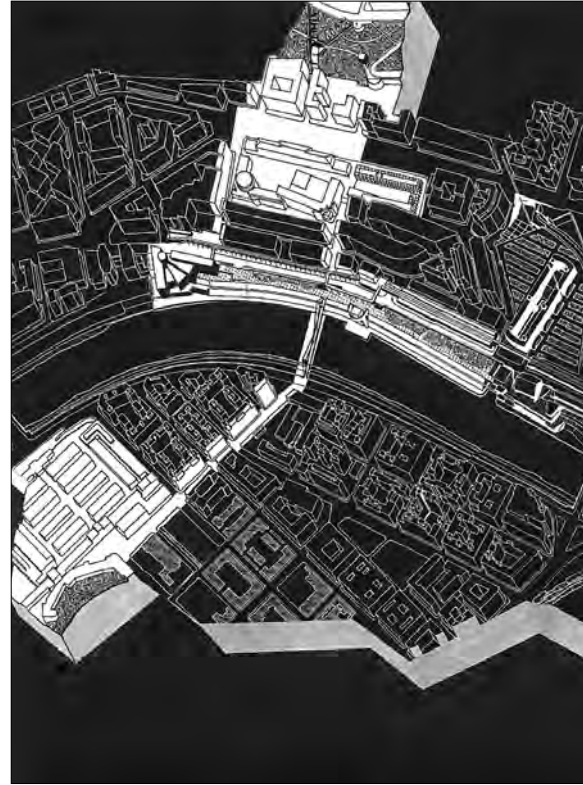
Sistema trasversale nell'area del Flaminio Parco di Tor di Quinto - Villa Glori.
Progetto di riqualificazione urbana.
Tesi di laurea di Andrea Fornari, rel. prof. Gianfranco Marrucci



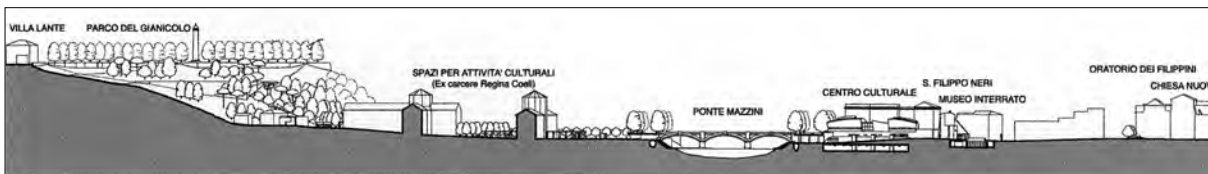
Spaccato assonometrico del sistema trasversale.
Tesi di laurea di Andrea Fornari, rel. prof. Gianfranco Marrucci



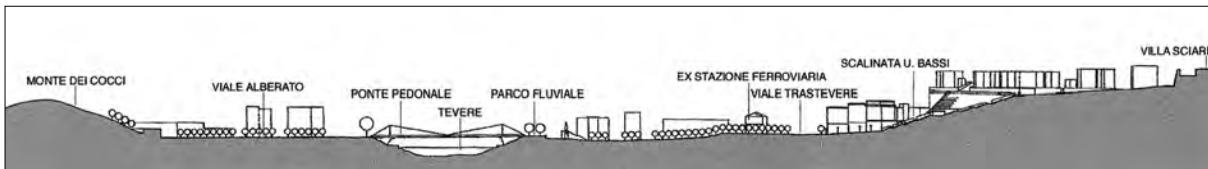
Sistema trasversale nel centro storico Villa Lante -
La Chiesa Nuova.
Progetto di riqualificazione urbana



Sistema trasversale a ridosso delle mura aureliane - Villa
Sciara - Monte dei Cocci - Progetto di riqualificazione
urbana



Sistema trasversale pendici del Gianicolo - Corso Vittorio Emanuele II



Sistema trasversale pendici del Gianicolo - Monte dei Cocci

Erich Roberto Trevisiol

Progettare il ciclo dell'acqua per la città del terzo millennio

Dall'acqua potabile alle acque urbane di servizio¹

Il punto di vista generale di questo testo potrebbe intitolarsi "dall'acqua potabile alle acque di servizio". Chiariamo qui di seguito alcuni scenari d'acqua per il prossimo millennio aiutandoci con i materiali emersi da un recente studio (Messe Frankfurt GmbH et al. 1999).

Le reti e gli impianti per la fornitura d'acqua nelle abitazioni delle nostre città non sono solo una questione tecnica o sanitaria. Bisogna ricordare che per migliaia d'anni le tecnologie legate all'acqua sono state intimamente legate alla nostra cultura: molti sviluppi tecnologici hanno come base lo spirito dell'epoca e le condizioni sociali e solo in secondo piano sono determinati da motivi razionali o da necessità tecniche.

Un altro concetto chiave è che gli impianti centralizzati per l'acqua (di fornitura, distribuzione e depurazione) perderanno sempre più importanza nelle nostre città.

Fra 10 anni solo una percentuale oscillante fra il 5 ed il 20% degli utenti sarà allacciata ad una rete centralizzata. Si affermeranno invece le installazioni di nuove tecnologie sanitarie basate sull'uso di acque di servizio (es: acque di pioggia e/o bonificate per la toilet, le lavatrici etc) e non più sull'uso indifferenziato dell'acqua potabile. Entro il 2010 in Europa il 20% delle nuove costruzioni userà le acque di servizio; le

tecnologie di ottimizzazione soprattutto delle acque meteoriche e grigie renderanno, sempre entro la stessa data, auto-sufficienti il 20% delle abitazioni (mentre la casa completamente autarchica a livello di massa sembra destinata a rimanere "una visione futura". Anche se in determinate regioni del mondo, come nel nord-America poco popoloso, questo riguarderà una casa su dieci).

Un'altra visione alquanto futura sembra essere la toilet-senza acqua (ricordiamo che il wc è il massimo consumatore di acqua potabile nelle case), anche se le toilets con acqua di servizio raggiungeranno ben presto il 30-40% del totale. A livello urbano la qualità dell'acqua disponibile condizionerà le scelte residenziali, sempre entro il 2010 ed in Europa, per il 22%. Il panorama attuale, assai nero, dell'influenza dei pesticidi e dei fertilizzanti sulla qualità delle acque è destinato a permanere tale.

D'altro canto il 40% degli esperti prevede l'abbandono dei sistemi di disinfezione chimica delle acque in favore di processi biologici entro la prima decade del XXI secolo.

Il campo delle tecnologie di riciclo andrà a maturità entro dieci anni e l'accettazione sociale, soprattutto nel riuso di acqua meteorica, riguarderà quasi il 50% della popolazione (30% per l'acqua grigia. In nazioni con tradizioni radicate come in Asia queste percentuali salgono rispettivamente al 63% ed al 36%). Il contributo delle tecnologie innovative (e non

convenzionali) servirà a salvare in media circa il 20% dell'acqua potabile ed a migliorarne sensibilmente la qualità. Saranno inoltre introdotte nuove strumentazioni tecniche come i misuratori di acque reflue e nuove prescrizioni urbanistiche come il pagamento delle acque meteoriche per mq di superficie di raccolta in uso proprio. Oggigiorno una considerevole parte dell'energia usata nelle case private va a riscaldare l'acqua, mentre nel prossimo futuro ben il 24% si servirà a questo scopo delle tecnologie rigenerative (prima di tutte quella solare). Da ultimo, ma non meno importanti, i risvolti economici di questa nuova "ondata" di innovazioni nel campo dell'acqua. Qui gli esperti si fanno più cauti esprimendo non numeri chiari ma tendenze che prevedono un aumento del prezzo dell'acqua tale da forzare gli utenti a far uso di tutte le possibilità disponibili per ridurre i loro consumi (a mo' di esempio l'acqua a Berlino costa c.a. 8.000 lire al mc contro un massimo italiano di circa 4.000 lire.)

Il mondo del terzo millennio di fronte allo "shock dell'acqua"

L'umanità del XXI secolo si sveglierà più urbana che mai, ma allo stesso tempo si sveglierà anche sotto il terribile effetto dello shock dell'acqua. Per la prima volta nella storia dell'uomo, nel terzo millennio, la maggior parte degli abitanti della terra vivrà nelle città e ben due terzi di questi *homines urbani* saranno concentrati nelle grandi metropoli asiatiche. Gli stessi cittadini che avevano già superato, uscendone con qualche ammaccatura, quello che negli anni '70 venne definito l'oil shock o crisi del petrolio, si troveranno di fronte ad una penuria generalizzata di acqua dalle proporzioni bibliche.

La crisi investe ormai tutti i cosiddetti settori del ciclo dell'acqua: l'acqua meteorica (precipitazioni sempre più violente, sempre più distruttive e sempre più inquinate), l'acqua disponibile sulla superficie terrestre e quella che circola nelle nostre tubazioni (scarsa la prima e persa per strada fino al 50% la

seconda,), l'acqua nera che esce dagli insediamenti umani (poco depurata e mal utilizzata).

Vi sono allora solo brutte notizie di fronte a quello che nella Conferenza Internazionale di Dublino del 1992 ed anche più recentemente al World Water Forum 2000 dell'Aja veniva definito lo "shock dell'acqua"?

Le buone notizie vengono da molte città che hanno introdotto nuove metodologie, nuove tecniche e costruito nuovi partenariati per la gestione del ciclo integrato dell'acqua. Per quanto riguarda la situazione internazionale direi che si è superata la fase pionieristica in cui esistevano contrasti forti ed insanabili tra grandi sistemi centralizzati tradizionali di gestione, approvvigionamento e smaltimento dell'acqua da una parte e piccoli sistemi decentralizzati dall'altra.

La più grande Esposizione di fine secolo, come *l'EX-PO 2000 di Hannover* è stata pianificata in base ad un uso sostenibile della risorsa acqua (risparmio, riciclo, rinaturazione) e molti padiglioni adottano tecniche costruttive ispirate al risparmio di tutte le risorse (fino a giungere al possibile riuso in altro luogo delle costruzioni stesse). Un altro esempio interessante è quello di sessantuno unità residenziali denominate Prisma (Nurnberg, Germania 1997).

L'acqua piovana, nel progetto curato dall'Atelier Dreiseitl, non viene utilizzata solo per il reintegro degli sciacquoni ma anche per il miglioramento del microclima all'interno della parte vetrata a serra. In quella che viene individuata come "la piazza del XXI secolo", ossia la *Potsdamer Platz di Berlino*, tutte le acque meteoriche sono depurate attraverso un sistema di bacini filtranti con una capacità di 12.000 mc ed in parte sono riusate nelle toilets e per l'irrigazione (il progetto del ciclo dell'acqua è sempre a cura dell'Atelier Dreiseitl).

Veniamo all'Italia. Il nostro Paese pur figurando tra i pionieri nelle realizzazioni basate sulle tecnologie non convenzionali per il riuso dell'acqua, a causa della storica attitudine allo scarso coordinamento centrale, è regredito negli anni '80. Solamente sul fi-

nire degli anni 90 sono apparse realizzazioni nel campo del risparmio dell'acqua, del riuso a fini industriali delle acque nere, delle tecnologie non tradizionali (fitodepurazione) per la depurazione ed il ripristino degli ecosistemi. A Bologna è già stato costruito un prototipo ripetibile di circa dieci abitazioni con un riciclo delle acque grigie e di quelle meteoriche, a Prato cinquanta industrie tessili ed a Livorno un'industria siderurgica, riusano le acque che fuoriescono dai loro impianti, in varie località esistono alcune centinaia di buoni impianti medio-piccoli di fitodepurazione delle acque nere. Molti Comuni e soprattutto Aziende Servizi per l'acqua come l'AMAG di Padova e l'ASPIV di Venezia, hanno da anni lanciato campagne di coinvolgimento attivo dei cittadini nella gestione delle risorse². Da ultimo è curioso notare, come un sistema concepito dall'architetto italiano Vignola già nel '500 per rivitalizzare l'acqua, le famose scale d'acqua, sia stato reinterpretato ed usato nel nostro secolo più in molte città straniere che in Italia.

Una breve definizione del termine biofitodepurazione

Il termine biofitodepurazione è stato coniato da E.R. Trevisiol, S. Parancola e P.F. Ghetti in occasione dell'edizione del volume "Manuale di biofitodepurazione: risanamento delle acque e processi di rinaturalizzazioni" (EDICOM 1995).

La biofitodepurazione, benchè principalmente rivolta alla soluzione di problemi concreti di abbattimento di carichi inquinanti puntiformi, si interessa di una vasta area di interfaccia tra l'impiantistica tradizionale (ad esempio sistemi tradizionali di captazione e di circolazione superficiale, impianti a fanghi attivi, filtri percolatori) e gli interventi genericamente di rinaturalizzazione o di ripristino delle potenzialità autodepurative degli ambienti naturali e costruiti. Potenziamen- to delle capacità autodepurative dei corsi d'acqua, ripristino delle aree filtro golenali, valorizzazione delle potenzialità autodepurative delle zone umide,

marcite, stagni biologici a specchio libero ed a flusso sub superficiale, biofiltri per il recupero delle acque piovane e grigie, sono tutti interventi che rientrano nella biofitodepurazione.

Alcuni contenuti chiave

La progettazione del ciclo integrato della risorsa acqua è un campo molto vasto, si è scelto perciò di focalizzare l'attenzione sulle "tecniche non convenzionali" raggruppate nel termine "biofitodepurazione". In linea generale gli interventi non convenzionali si collocano in una logica di decentramento, piuttosto che sul versante della concentrazione e della artificializzazione.

Proprio per le caratteristiche suesposte, la progettazione di impianti nei vari segmenti del ciclo dell'acqua, richiede soluzioni su misura adattate alle varie tipologie ambientali e territoriali. La progettazione inoltre necessita dell'acquisizione di competenze multidisciplinari in grado di affrontare problemi idraulici, di processo, agrari, di inserimento nel contesto storico-culturale, paesaggistico-architettonici, di verifica dei risultati ottenuti.

Un esempio di progetto per l'acqua urbana: Le acque del quartiere ATER "Caduti della Resistenza"

L'intervento nel Quartiere Caduti della Resistenza-ATER³, rientra all'interno del più complessivo Programma di riqualificazione urbana denominato Contratto di Quartiere "Savonarola" - Padova.

Il Quartiere ATER in termini molto generali è localizzato nel quadrante centro/nord ovest dell'unità Urbana S. Giuseppe; ha circa 190 abitanti; si estende su una superficie di circa 13.000 mq di cui circa 6000 mq a verde pubblico; costruito nel 1927 è soggetto a vincolo storico-paesaggistico.

Il progetto del sistema del verde e del ciclo dell'acqua (incluso l'impianto di biofitodepurazione) del Quartiere ATER è stato redatto con la consulenza scientifica del prof. Erich Roberto Trevisiol (collabo-

razione arch. Stefano Parancola) durante il 1999. Il progetto è allo stadio di progetto definitivo e si prevede sarà realizzato entro il 2001.

Abaco degli interventi sperimentali per il risparmio (caratteristiche e materiali)

Interventi per il risparmio interno agli alloggi (tutti gli alloggi):

impiantistica interna a risparmio (rubinetteria con sistema eco - top);

sciacquoni con consumo di 18 o 27 l/ab/giorno (3 cacciate x giorno);

sistemi Acqua spar per lavatrici e lavastoviglie (da consigliare alle famiglie con campagna di sensibilizzazione);

vasche - con cabina doccia integrata.

Interventi di riciclo-riuso acque meteoriche (60 abitanti/equivalenti, alloggi di testata del blocco B

- vedi paragrafo Dati preliminari - previa filtrazione, stoccaggio): per alimentazione sciacquoni, usi irrigui serra e usi circolazione risina.

Interventi per riuso acque grigie (180 ab./eq.) (previa filtrazione, stoccaggio e disinfezione): per riuso nell'irrigazione esterna.

Interventi per riuso acque nere (180 ab./eq.) (previa filtrazione, stoccaggio e disinfezione): per alimentazione fitodepurazione.

Interventi per il miglioramento della qualità dell'acqua:

decalcificatori ed energizzatori.

Interventi per l'infiltrazione (tutti i pluviali dei tre edifici principali a "forchetta" esclusi quelli dei lati esterni ovest ed est): gallerie di infiltrazione puntuali per il rinvenamento e miglioramento della falda.

Sistemi di evacuazione dell'organico attraverso la rete fognaria (n. 185 alloggi): sistema F.U.S. 20

per triturazione dell'organico con apposito apparecchio situato sotto il lavello della cucina (progetto a cura dell'AMNIUP-APS).

La biofitodepurazione nel quartiere ATER

Va ricordato che la recente Legge Quadro n. 152 - 1999 sulla tutela delle acque, favorisce il riuso e incentiva le tecniche di depurazione naturale. Nella Regione Veneto parecchie Amministrazioni ed Enti locali hanno introdotto la fitodepurazione nel Regolamento di fognatura o in altri strumenti di Piano. Le acque reflue del Quartiere Resistenza (e di buona parte dell'Unità urbana San Giuseppe) attualmente non vengono convogliate nel depuratore ma hanno come recapito finale i corpi d'acqua superficiali.

In base a quanto sopra evidenziato si è deciso di inserire nel progetto un impianto di biofitodepurazione a vassoio subsuperficiale che si è dimostrato, in base a numerose esperienze straniere ed italiane, il più adatto sia in termini di superficie occupata per ab/eq., sia dal punto di vista igienico-sanitario (scelta della tipologia a secco) in cui il refluo non scorre a pelo libero, sia infine per il buon inserimento paesaggistico ottenibile all'interno del tetto verde del garage interrato.

Abaco degli interventi per la biofitodepurazione (caratteristiche e materiali)

Interventi per la fitodepurazione ed il riuso acque bonificate (180 abitanti/eq.): vassoio sub-superficiale riempito con materiale inerte di varia granulometria, piantumato a *Phragmites Australis*, circondato da una siepe in *Pyracantha* e da un vialetto a servizio dell'impianto. La siepe serve anche come protezione contro il calpestio dell'impianto pur consentendone la fruizione visuale, data l'altezza ridotta (1 m).

Il vassoio sarà preceduto da una fossa Imhoff e da un pozzetto d'ispezione e seguito da un sistema di disinfezione. L'impianto di biofitodepurazione è collocato nella parte est pavimentata del tetto verde all'interno dell'area a verde pubblico tra gli edifici. Le acque in uscita, previo stoccaggio in una vasca di accumulo, saranno utilizzate per l'irrigazione dell'area a verde soprastante la copertura del garage interrato.

1. Parte di questo lavoro, frutto di una ricerca 40% MURST 1998 diretta da E.R. Trevisiol, è stato pubblicato su *Urbanistica* 113/2000.

2. Recentemente la Federgasacqua assieme all'Istituto Universitario di Architettura di Venezia e ad una Associazione non-profit, sotto il patrocinio dell'Unione Europea, hanno prodotto un CD dal titolo "Progettare l'acqua" che riassume in forma semplice ma anche di divulgazione scientifica i problemi e le soluzioni sopra prospettate. Il CD, consultabile in internet sul sito www.edilitaly.com/streams e distribuito in omaggio dal LABSLA-IUAV

(e-mail per richieste erich@brezza.iuav.it. - fax 041.5240403 sito www.iuav.unive.it/labsla/labsla.html),

contiene oltre ad una storia dell'acqua, una ricca documentazione fotografica, numerosi impianti con relativi schemi ed un elenco di testi interessanti accompagnato dalla lista dei siti e centri sull'acqua italiani ed esteri

3. In particolare si ringraziano il Presidente dell'ATER ing. G. Costa, il Direttore dell'ATER di Padova ing. A. Marcon per aver permesso la pubblicazione di stralci del "Programma sperimentale Recupero Immobili Edilizia Residenziale ATER", il Responsabile del Programma Contratto di Quartiere arch. S. Lironi del Comune di Padova Settore E.R, il Responsabile del Procedimento ing. V. Gianbruni, il Resp. Gruppo Progettazione arch. O. Trivellato e l'arch. G. Zodo, questi

ultimi tutti dell'ATER della Provincia di Padova.

Breve bibliografia

ATER - Pd, ESU, Comune di Padova - Sett. Ed. Resid. (1999), *Programma Sperimentale di Recupero Urbano denominato Contratto di Quartiere Savonarola. Recupero Immobili Edilizia Residenziale ATER Provincia di Padova*, ATER della Provincia di Padova, Padova.

Dreiseitl H., Geiger W. (1995), *Neue Wege fur das Regenwasser*, R. Oldenbourg Verlag GmbH, Munchen (parti tradotte in italiano, a cura del LABSLA).

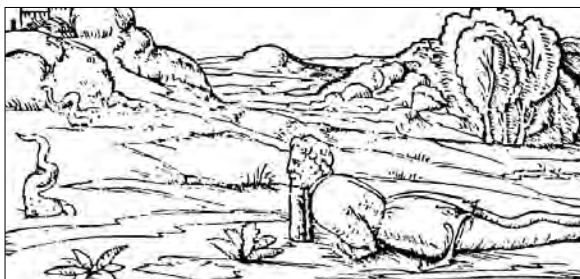
Messe Frankfurt GmbH, Hessisches Umweltministerium (1999), *Water Technology in the Year 2010*, Wiesbadener G.B., Wiesbaden.

Trevisiol E.R., Parancola S. (1995), *Manuale di biofitodepurazione, risanamento delle acque e processi di rinaturalizzazione*, Edicom, Monfalcone (Go).

Trevisiol E.R., Parancola S. (1997), *L'acqua salvata*, Edicom, Monfalcone (Go).

Trevisiol E.R. (1999), *Progettare l'acqua: storia, tecniche autosostenibili, pratiche (Water Planning)*, CD-ROM, Ncc Group Net, Padova.

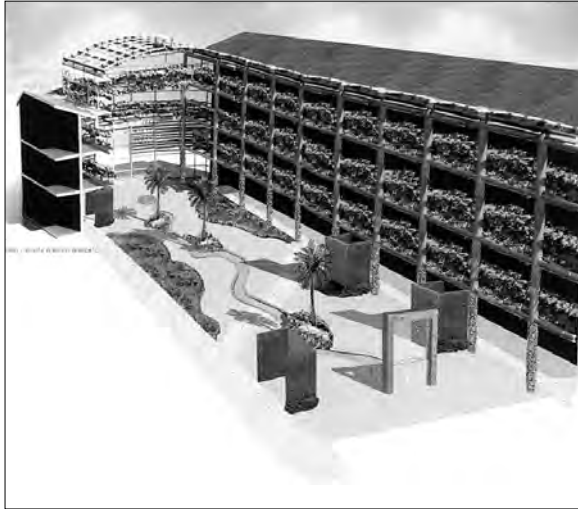
Vitruvio (ed. a cura di P.Gross) (1997), *De Architectura*, libro VIII, Einaudi, Torino.



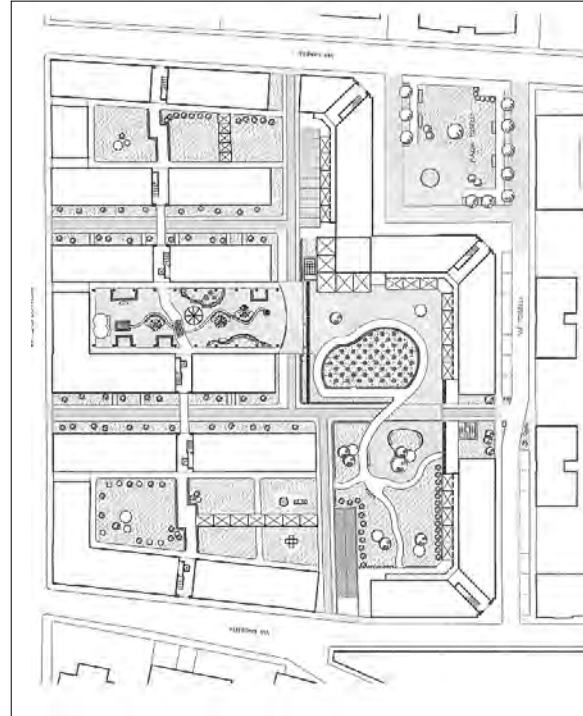
Ricerca dell'acqua secondo Vitruvio (*De Architectura*, a cura di Frà Giocondo, Venezia, 1511)



Particolare della Serra Prisma, Germania (Atelier Dreiseitl)



Sistemazione paesaggistica del ciclo dell'acqua all'interno del giardino d'inverno nel Quartiere Ater di Padova



Sistemazione del ciclo dell'acqua e del verde nel Quartiere Ater di Padova. Al centro in alto il giardino d'inverno; al centro in basso l'impianto di biotodepurazione soprastante il garage interrato

Massimo Angrilli, Antonella Bonavita, Luca Conte, Maurizio De Mauro, Paola Puma

Nuovi paesaggi urbani

Laboratorio A

Un senso vago e complesso evoca oggi il termine paesaggio, un senso che investe il territorio nella sua totalità, là dove più difficile è la definizione dei luoghi e delle appartenenze, dove natura e artificio non hanno limiti certi.

Il termine, ormai nel linguaggio quotidiano, modifica di volta in volta il suo significato spazio-temporale, il carattere dimensionale che più sembra appartenergli: dalla dismissione di vaste aree industriali alla ridefinizione di minimi spazi interstiziali. L'attenzione, la conoscenza, la sensibilità sono il presupposto di qualsiasi atto progettuale, di ogni intervento di modificazione, sino al minimale inserimento di un'essenza profumata, che può far risuonare, emergere, aprire in ciascuno di noi "altri" paesaggi.

I lavori esposti nel laboratorio sono stati collocati, non senza qualche forzatura, entro diverse definizioni di paesaggio, che identificano differenti modi di approccio, sperimentate in varie occasioni progettuali.

Paesaggi riscritti

Un processo di trasformazione innescato dalla radicale cancellazione e ridefinizione, del contesto, sia in senso spaziale sia storico. Il rifiuto di qualsiasi interpretazione e la provocatoria demolizione di parte del tessuto urbano periferico a Palermo, è l'atto che consente la "riscrittura" del testo urbano nei progetti presentati da **Giovanni Sarta** con **Vincenzo Rab-**

biolo, Santo Eduardo Di Miceli e Maria Grazia Lo Vetere elaborati nel corso di Progettazione Architettonica.

Attuano un'idea di piano che propone il diradamento, la parziale demolizione di parti della periferia per trasformarle in aree per il riequilibrio ambientale. Una riscrittura, che ha il fascino e la forza delle utopie, per raggiungere un nuovo equilibrio tra città costruita ed ambiente naturale. Alcuni dei nuovi edifici, definiti "intelligenti", condensano al loro interno le funzioni del quartiere ed utilizzano il lessico del grattacielo americano.

Emblematico, in senso negativo, il caso della città di Alfonsine (Ravenna), presentato da **Sergio Guerriani** e da **Nicodemo Mascia** in forma di denuncia.

L'esito di diverse operazioni immobiliari, supportate da una pianificazione poco attenta ha comportato, quasi totalmente, la trasformazione e la demolizione di alcuni edifici del nucleo centrale della città realizzati tra il 1946 e il 1955 su progetto di Giuseppe Vaccaro e Bruno Parolini.

Nel piano di ricostruzione gli autori ridefinirono il cuore della città andato completamente distrutto durante la guerra.

Il caso pone i temi del riconoscimento e della necessità di legittimazione dell'architettura moderna come patrimonio artistico e storico, dove i processi di trasformazione, pur necessari, sappiano interpretarla attraverso il progetto.

Paesaggi in continuità

Con un altro approccio la trasformazione assume le regole rintracciate nei luoghi, i progetti tentano di restituire un senso diverso a parti dell'urbano che non sembrano partecipare più al "rito della città".

Aree dismesse e degradate sono ripensate a partire dal loro significato, cogliendone specificità ed identità nei segni di permanenza e nelle regole insediative. Così alcune aree industriali a Sarzana vicino La Spezia, offrono, nei progetti di **Doriano Lucchesini**, l'opportunità per rifondare un brano di città la cui nuova identità è riconoscibilmente legata al passato industriale, del quale vengono mantenuti segni materiali e immateriali.

Così il progetto di tesi di laurea di **Roberta Ciano**, per la sede della Terza Università di Roma, nell'ansa del Tevere di Valco San Paolo, presta attenzione al ruolo simbolico dell'area d'intervento, futura porta di accesso alla Capitale dall'aeroporto di Fiumicino. Il progetto privilegia nell'impianto alcuni segni forti del luogo, in particolare le aree golenali del fiume e la ex Vasca Navale e, come un moderno foro, propone una struttura flessibile e aperta al quartiere e alla città.

Partire dal ruolo latente del luogo, quello di limite tra due entità territoriali è stato l'obiettivo del progetto per la Porta metropolitana di Roma ad Ottavia, disegnata da **Alessandro Camiz**, che modifica il paesaggio attraverso l'innesto di una grande infrastruttura per la mobilità. La porta genera centralità, il ruolo simbolico attribuito al nodo infrastrutturale conduce al progetto di una "porta trionfale". Un luogo di transito, di scambio tra traffico pedonale ferroviario e automobilistico, dove l'architettura, come un sistema di porte, è lo strumento che comunica i modi di attraversamento.

Sempre a Roma il parco urbano sul Tevere di **Dario Curatolo**, progetta e modifica il paesaggio urbano con un sistema che attentamente considera e coinvolge tutte le presenze: attraversa le mura di Urba-

no VIII sollevandosi al di sopra di esse, collega viale Trastevere al fiume segnando fortemente con elementi naturali e volumi costruiti l'asse prospettico aperto alla visuale sul colle Aventino.

Paesaggi misurati

La ricerca di un ritmo, dare un tempo all'attraversamento di uno spazio, di una distanza, sia questa un tratto di marciapiede che conduce al mare, o una strada che collega due centri urbani. Un invito ad una percezione diversa dei luoghi, dove il pensiero di una fruizione alternativa diventa l'occasione progettuale per riqualificare il territorio attraversato.

Carola Bajardi propone una metropolitana tra Trapani e Marsala che intende riconnettere i centri ed i nuclei urbani costieri, consentendo al contempo la fruizione visiva e fisica delle risorse naturali e storico-culturali di cui è ricco il contesto. Un sistema di comunicazione ritmato, dai colori della griglia delle saline, dalle piramidi di sale, dalle case dei salinari, elementi puntuali che accanto alle emergenze storiche e archeologiche suggeriscono percorsi alternativi.

Il progetto di **Rosario Mazzotta** propone di attraversare il paesaggio urbano intorno alla circonvallazione di Palermo con un percorso pedonale meccanizzato, che si intreccia con lo spazio dell'infrastruttura stradale e si condensa in alcuni punti del tracciato, inglobando forme e caratteri del luogo. Due percorsi, due tempi, due ritmi si alternano.

Interventi minimali caratterizzano l'atteggiamento progettuale di **Marianna Mangano** e **Donatella Violante** che attribuendo forte valore agli elementi naturali, coinvolgono tutti i sensi nella fruizione dello spazio. I progetti di un lungomare e di un centro socio-culturale, rivolgono un'attenzione particolare attraverso la scelta dei colori, delle essenze vegetali, delle sedute, dell'illuminazione, al trattamento dello spazio aperto che invita alla sosta. Gli elementi del progetto vogliono creare un percorso emozionale, proponendo una sequenza di scoperte, di eventi regolata da diversi ritmi percettivi.

Paesaggi ideali

Il progetto del paesaggio urbano come recupero della dimensione "ideale" si pone per **Gianfranco Podestà** in alternativa alla città considerata come "agglomerato di comunità senza vicinanza".

Propone delle micro-città intese come unità insediative organiche elementari, basate sui concetti di appartenenza, partecipazione e solidarietà.

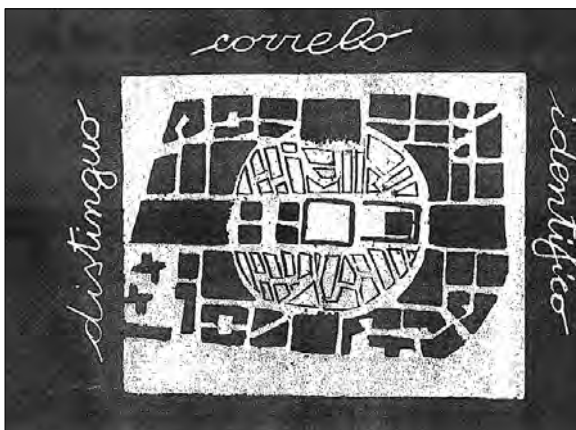
Esiste una città della mente che risponde a regole

universali, di cui tutte le città reali sono una modificazione, secondo Podestà, allora solo guardando a questa immagine comune che è in ognuno di noi è possibile intervenire con consapevolezza nel mondo reale.

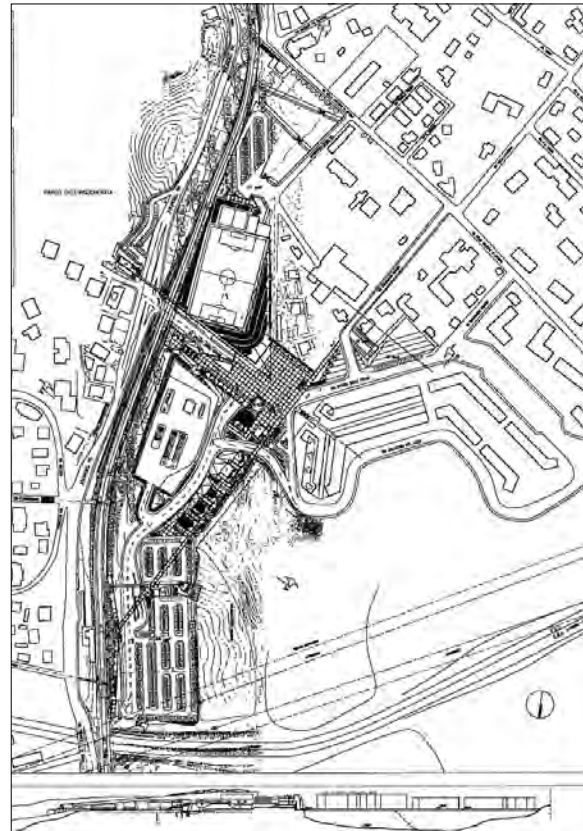
Un'esortazione e un invito rivolto all'urbanistica perché torni a riflettere sulla condizione urbana considerandone anche la dimensione utopica e ideale, e non soltanto quella economica e estetica.



Il centro della città di Alfonsine negli anni ottanta prima delle recenti trasformazioni



Gianfranco Podestà. L'archetipo urbano



Alessandro Camiz. Tesi di laurea per una porta metropolitana ad Ottavia (Roma): dalla stazione alla città, il percorso ciclo-pedonale collega la nuova stazione al cuore del quartiere

Giuliano Bosco, Giovanni Cerfoli, Guendalina Salimei, Valeriano Vallesi

Mobilità urbana

Laboratorio B

Nella sintesi finale del lavoro svolto nel laboratorio avente per tema la “Mobilità Urbana” si sono individuati caratteri specifici posti dall’argomento, che sono stati definiti “circuiti e poli”.

La mobilità intesa come carattere strutturale della città porta a leggere la città come tale, se collegata ed attraversata tra le sue parti, con mezzi convenzionali su strada o in sede propria, oppure con mezzi innovativi, sia collettivi che individuali.

Ciò anche attraverso nuove vie per la comunicazione: fiumi, linee costiere, ferrovie dismesse, percorsi meccanizzati, teleferiche, che diventano nuove occasioni di progetto sia dei percorsi lineari e delle reti che dei punti di accesso e scambio, potenziali luoghi collettivi di aggregazione nella città contemporanea. Questi punti sono occasione di polarizzazione in parti dequalificate della città e del territorio, in particolare per la presenza di sedimenti infrastrutturali dismessi o funzionanti, ma casualmente localizzati.

Questa condizione di progetto è stata ben documentata nelle ricerche e nei progetti discussi nei lavori del laboratorio.

Marcella Albamonte, in uno studio sull’area dismessa di una stazione ferroviaria palermitana destinata a futuro accesso della nuova linea metropolitana, propone un programma progettuale per l’insediamento di funzioni commerciali, terziarie e di servizio, integrate alla nuova fermata, lungo la linea di sedimente della vecchia stazione.

Luigi Caravaggio e Alejandra Meda hanno illustrato la proposta di riqualificazione e nuova funzionalizzazione dello spazio determinato dalla localizzazione di un casello autostradale: la presenza di una chiesa romanica e di un’area archeologica determinano la progettazione del luogo con l’inserimento di spazi di servizio all’autostrada integrato ad uno spazio espositivo per la valorizzazione del sito archeologico e dei prodotti del territorio circostante.

Silvia Romagnoli, operando ai margini della stessa autostrada, coglie nel percorrerla il valore intrinseco dell’osservare, vedere il paesaggio, attraversare il territorio. Il suo progetto propone il recupero di una cava posta al lato dell’infrastruttura viaria, formata all’epoca dei lavori per la sua costruzione, con produzioni florovivaistiche ed agricole, e annessa lavorazione e vendita dei prodotti.

Tiziana Panareo e Gabriella Rago, ritornando ad un tema di progetto interno alla città, prevedono in una depressione del terreno posta al centro del quartiere Appio Latino di Roma, un mix funzionale in una struttura da realizzarsi su più livelli.

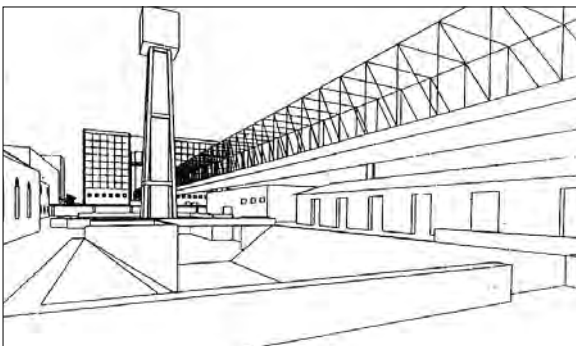
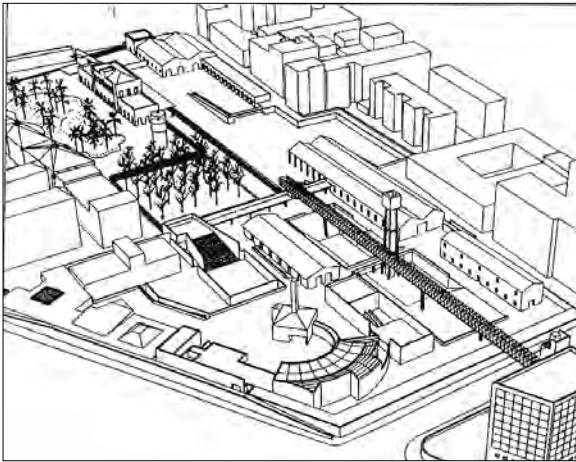
Linea metropolitana, spazi per servizi di quartiere e funzioni alla scala urbana, costituiscono la nuova sovrapposizione ed integrazione funzionale nel centro del quartiere.

Un’altra possibile linea di lavoro focalizzata nel laboratorio è quella della progettazione necessaria delle modalità di fruizione, di percorrenza e di accessibili-

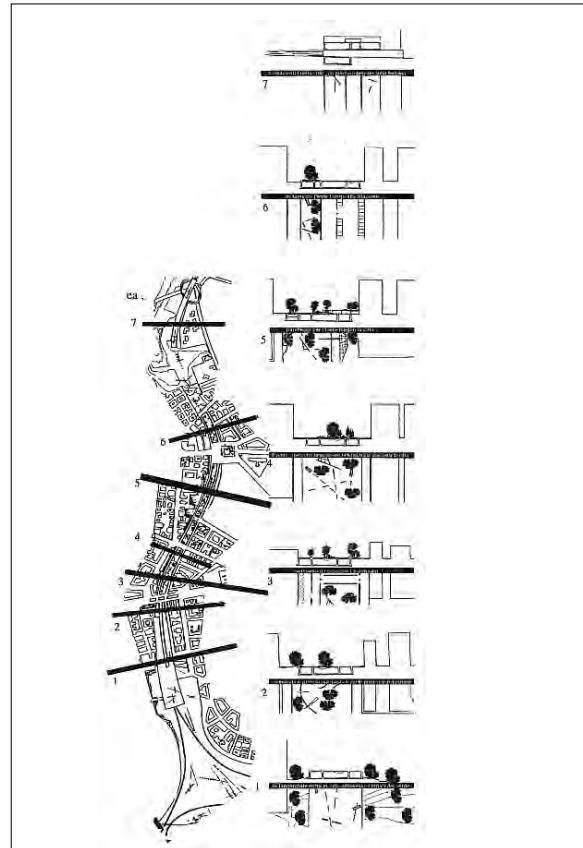
tà delle vie di comunicazione urbane ed extraurbane. La odierna congestione delle città e delle strade extraurbane richiede un complesso intervento progettuale: ai tradizionali studi delle dinamiche di mobilità si devono aggiungere progettualità più ampie.

Queste possono essere ritrovate nella sfera sociologica dei "tempi della città", in quella urbanistica della città policentrica e diffusa che favorisce la polverizzazione degli spostamenti, in quella progettuale riguardante le sistemazioni di vie e spazi pubblici secondo i piani della mobilità, in quella dello studio di

trasporti alternativi. A conclusione di questi ultimi temi di riflessione ed approfondimento, si può sostenere con certezza che non servono né barriere né fioriere, che l'irrinunciabile primato dello spostamento individuale debba fluire in modo regolato, rallentato, intelligente, ma continuo in ogni parte della città. Solo il conseguimento di questo obiettivo, insieme alla realizzazione di nuovi servizi ed infrastrutture di supporto, possono contribuire al riconoscimento ed alla valorizzazione di reali significati e potenzialità della città e dei territori contemporanei.



Marcella Albamonte, progetto per l'area dismessa della stazione ferroviaria Lolli a Palermo. Vedute prospettiche



Tiziana Panareo, Gabriella Rago. Roma: dalla stazione Tuscolana al nuovo nodo di via Cilicia. Nuovi fronti per la viabilità urbana ricucendo il sedime ferroviario. Planimetria, sezioni

Marcello Maltese, Maurizio Oddo, Maria Morici, Claudio Marchese, Biagio Frattarelli

I luoghi di margine

Reinterpretare i rapporti tra i centri storici e le città e tra la città e il suo territorio

Interrogarsi sul disegno come strumento di conoscenza e lettura

Laboratorio C

Oggi la storia della città occidentale è giunta all'acme del proprio sviluppo, come ci ricorda **Giancarlo Cataldi** nella sua lettura di processi di trasformazione della forma urbana, ma riuscire ad indovinare quali saranno i futuri assetti del fenomeno urbano è difficile a dirsi; forse si possono indovinare da alcuni segnali già presenti, o forse dovremo assistere a dei mutamenti più radicali di quel fenomeno associativo che è la città.

E' un momento di transizione, e come tutte le ere di passaggio è anche molto importante ed interessante ma costringe a riprogrammare i propri strumenti. Di questa transizione sono testimoni i contributi emersi nel laboratorio e sinteticamente richiamati nel testo.

A tutti i livelli si è avvertita la ricerca di una qualità dell'approccio metodologico di fronte a problemi apparentemente tematizzati, ma in realtà già avvolti da un'aura differente: la dicotomia tra centri storici e città contemporanea e quella tra città e territorio sono problemi di cui si è ampiamente dibattuto da tempo, ma da un lato la nuova meta (occidentale) di lavorare sulla qualità della città esistente, non più in crescita, e dall'altro lato i processi di rapida modificazione che riguardano la stessa città moderna, impongono il porsi di alcune domande; la fine di certezze consolidate ci obbliga a reimparare ad usare i nostri strumenti o, nel migliore dei casi, a cercare di utilizzarli meglio.

Tutta una serie di contributi riguardava proprio l'interpretazione dei luoghi del mutamento, il progetto in contesti non consolidati nell'uso e/o nell'immagine. Sono le zone di margine della periferia, o aree che le nuove dinamiche di economia globale hanno svuotato dell'uso, o ancora strappi di tessuto storico abbandonato, temi che hanno focalizzato l'attenzione di scritti e concorsi negli ultimi venti anni, ma che solo adesso, interessati sempre più spesso dalle nuove dinamiche di utilizzo del suolo urbano, hanno acquistato lo status di "punti critici"; qui il progetto agisce in una situazione non codificata, qui si richiede spesso, oltre ad una discreta capacità di "lettura", anche una buona dose di coraggio.

E forse proprio per questa sfuggevolezza del tema il dialogo ha acceso e stimolato il confronto sui progetti, come quello per un edificio d'abitazioni nella periferia di Trapani, di **Ignazio Colomba**, che ha cercato nella matrice geometrica e nel gioco di pieni e vuoti la risoluzione di alcuni conflitti connaturati con il luogo e i limiti "urbanistici" dell'area; la risistemazione di un'area industriale dismessa a Bergamo, di **Antonella Romagnolo**, il progetto di **Giuseppe Zizzo** e **Katia Rifici** per il centro storico di Palermo e di **Lucio Serpagli** per l'area della Pilotta a Parma.

E proprio perché parliamo di luoghi del mutamento, ci sembra esemplare il caso, illustrato da **Silvano Toffolutti**, di un edificio di grandi dimensioni all'interno di

un centro storico; edificio che, una volta ristrutturato, risulta di non semplice gestione proprio perché è mutata la dinamica di utilizzo delle aree urbane e di conseguenza anche i comportamenti e le esigenze di coloro i quali nella città vivono e lavorano.

Il salto di scala si compie nel passare a quei contributi che, sempre all'interno di questa ridefinizione dei metodi d'approccio, hanno trattato di interventi anche a carattere paesaggistico, confrontandosi con il sistema di relazioni, dirette ed indirette, che legano la città al suo contesto territoriale: un contesto che è a volte quello di antiche aree produttive abbandonate, come le saline di Tarquinia, che **Angela di Giovannantonio**, nella sua tesi di laurea, cerca di rileggere e riprogrammare in chiave attuale, riconoscendo la complessità dei segni e delle relazioni che l'attività umana ha lasciato su questo territorio; altre volte si tratta di interventi su "luoghi senza qualità", nei quali prende importanza la ricerca di quelle relazioni o segni che strutturano il paesaggio, come nei progetti per tre aree della periferia di Cagliari, curati da **Cesarina Siddi**; altre volte ancora è il caso di interventi in luoghi sacralizzati, come per il progetto di **Giovanni Fiamingo** per un intervento all'interno di un complesso religioso in Giappone.

Sullo sfondo sembra prendere consistenza ed importanza il modo in cui tutte queste cose sono disegnate, rappresentate: di fronte ad un mutamento epocale nelle tecniche di riproduzione grafica e di comunicazione non può non essere importante la scelta del come leggere, e trasmettere, l'architettura. Non ci sembra quindi un caso se, all'interno dei contributi un ruolo per niente secondario è stato svolto dal disegno, dalla rappresentazione intesa nel suo significato di strumento fondamentale dell'architetto per conoscere la realtà.

Il progetto di **Sabrina Branciamore** e **Filippo Amara** per la piazza di Mondello è svolto mediante un apparato grafico "minimo" sul quale domina una ri-

gorosa lettura metrica del luogo che, astenendosi da segni nuovi ed intenzionali, lascia al luogo stesso il compito di "suggerire" le modificazioni.

Di questo rigore teso alla conoscenza ci parlano anche le ricerche di **Enrico Degano** e **Luciana Burdi** per la lettura e l'interpretazione della complessa stratigrafia architettonica e antropologica dei centri ottocenteschi della Puglia e quella di **Roberto Castiglia** sulle piazze storiche di Pisa, di **Giuseppe Salluzzo** per Castelvetro e di **Giuseppe Marcante** per Sciacca.

Una archeologia del contemporaneo è invece quella di cui si occupa il lavoro di **Marco Danieli** e **Silvia Giurati**, un'interpretazione dell'esperienza di Monte Carasso, località ricca delle opere di molti architetti della scuola ticinese; sulla stessa linea di rilettura delle esperienze dell'architettura contemporanea si pone la ricerca di **Claudio Marchese** riguardante le architetture di Ignazio Gardella.

Il progetto di **Maurizio Oddo**, **Marcello Maltese** e **Maria Morici** per un parco attrezzato a Triscina utilizza volutamente un certo tipo di rappresentazione per sottolineare le contraddizioni presenti in una località che è un esempio tipico dello scempio edilizio compiuto negli anni '70, su una delle più suggestive coste della Sicilia, a ridosso del Parco Archeologico di Selinunte.

Sono tanti indicatori di una crescita di attenzione verso l'uso critico del rilievo e della rappresentazione come chiave di lettura, che riescono anche ad affidare al progetto una levità concettuale lucida e carica di tensione architettonica.

Alla fine sembrerebbero tre tematiche distinte, ma in realtà si tratta di una sola: il criterio di intervento su di una realtà nella quale sono improvvisamente mutate velocità e modi di trasformazione. E questi cambiamenti lasciano le tracce più evidenti in quei settori o edifici della città che, per vari motivi, hanno una maggiore predisposizione alla modificazione (grandi "contenitori" urbani ristrutturati o da restau-

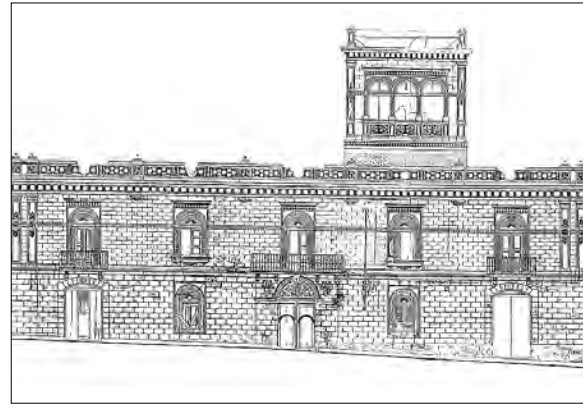
rare, “vuoti storici”, zone di margine della periferia, aree industriali dismesse, zone di contatto con importanti arterie di comunicazione).

Questi cambiamenti non possono non influenzare il nostro modo di guardare, pensare e fare architetture,

al di là delle posizioni personali, costringendoci contemporaneamente a riflettere non solo su che cosa stia succedendo a livello planetario, ma anche su che cosa tutto ciò comporti nel lavoro che svolgiamo ogni giorno come professionisti.



Progetto di Ignazio Colomba per un edificio d'abitazione familiare ed attività commerciale a Trapani



Giuseppe Salluzzo. Rilevamento del Palazzo Signorelli a Castelvetro. Prospetto



Giovanni Fiamingo, Antonella Romagnolo. Risistemazione di un'area industriale dismessa a Bergamo

