



Interni urbani
12-13/2005

AGORÀ EDIZIONI



www.unicam.it
numero verde 800 054000



Archeoclub d'Italia

movimento di opinione pubblica
al servizio dei beni culturali e ambientali

ARCHITETTURA

12-13

Interni urbani

ArchitetturaCittà
rivista di architettura e cultura urbana

direttore editoriale
Giovanni Marucci

direttore responsabile
Milena Bobba

Università degli Studi di Camerino
Archeoclub d'Italia
Consiglio Nazionale degli Architetti
Seminario di Architettura e Cultura Urbana
c/o Unicità, via C. Lili 59, 62032 CAMERINO
email: giovanni.marucci@unicam.it

In questo numero:

Gianni Accasto, Giuseppe Arcidiacono, Paolo Avarello, Massimo Bilò, Francesca Bonfante, Luigi Calcagnile, Pier Federico Caliarì, Alessandro Camiz, Umberto Cao, Letizia Capannini, Franco Cardullo, Marina Cimato, Giovanni Battista Cocco, Inês Dantas Bernardes, Gabriele De Giorgi, Giuseppe De Giovanni, Mario Docchi, Sandra D'Urzo, Salvatore Fiorentino, Paolo Giardiello, Ernesto Maria Giuffrè, Rosario Giuffrè, Peter Haimerl, Lorenzo Imbesi, Bassam Lahoud, Jean Marc Lamunière, Pasquale Lovero, Susanna Magnelli, Marcello Maltese, Mario Manganaro, Giovanni Marucci, Francesco Menegatti, Raffaele Mennella, Maurizio Meossi, Maurizio Morandi, Consuelo Nava, Dina Nencini, Pierluigi Nicolin, Renato Nicolini, Olimpia Niglio, Giovanni A. Paggiolu, Caterina Parrello, Massimo Pica Ciamarra, Jorge Cruz Pinto, Franco Purini, Marco Romano, Guendalina Salimei, Cesarina Siddi, Raffaele Sirica, Alberto Sposito, Antonino Terranova, Laura Thermes, Luca Zevi.

Foto e illustrazioni sono degli autori o, comunque, fornite dagli stessi. Gli autori sono responsabili dei contenuti dei rispettivi articoli.

in copertina

Kaboul, ricostruzione del Cinema Ariana (Architecture & Développement, 2004)

grafica, impaginazione e coordinamento redazionale
Monica Straini

NDR. Per motivi editoriali le foto di Davide Viridis apparse sul n. 11 di ArchitetturaCittà alle pagg. 112 - 118 hanno subito dei tagli in fase di impaginazione. Le stesse hanno quindi il valore documentale richiesto dalla rivista, ma non sono rappresentative del lavoro del fotografo.

Agorà Edizioni - piazza Garibaldi 11 - Sarzana (La Spezia) - tel/fax 0187 626354 - email: agoraedizioni@libero.it

Abbonamento annuale a tre numeri € 28,00
Costo di un numero € 10,00

Modalità di pagamento

Versamento su conto corrente postale n. 13135199 intestato all'Editore
A ricezione fattura (solo per Enti)
Con carta di credito Mastercard, Eurocard, Visa

Autorizzazione del Tribunale di La Spezia n. 4 del 9 luglio 2003

ARCHITETTURA

Interni urbani

12-13/2005

Interni urbani

- 1 Raffaele Sirica
I nuovi paradigmi
- Note di redazione**
- 3 Giovanni Marucci
Interni urbani
- Osservatorio, punti di vista**
- 4 Gianni Accasto
Intra Moenia
- 8 Laura Thermes
Spazio Fenomenico e Spazio Assoluto
- 11 Pierluigi Nicolini
A proposito di Merzarchitektur
- 14 Franco Purini
Due modelli
- 18 Rosario Giuffrè
*Fra antinomia e tecnologia.
Un problema di spazialità diffusa*
- 22 Marco Romano
Città come opere d'arte
- 25 Mario Docci
Interni urbani
- 29 Massimo Pica Ciamarra
Apologia del (non) costruito
- 35 Paolo Avarello
*Qualità degli spazi collettivi e costruzione
del progetto urbano*
- 37 Jean Marc Lamunière
Interni urbani. Miti generativi
- 39 Massimo Bilò
Superinterni
- 44 Renato Nicolini
Il nuovo museo e lo shopping mall
- 48 Antonino Terranova
Città per tessuti e (non)-città per enclaves?
- 51 Gabriele De Giorgi
Nuovi interni metropolitani
- 55 Umberto Cao
Luoghi di luce

- 59 Pasquale Lovero
Un interno di 'famiglia': la strada porticata
- 63 Raffaele Mennella
Interni urbani: a proposito di passages ed ... intorni periferici
- 68 Mario Manganaro
*Attraversando città.
Graduali spostamenti del punto di vista*
- 72 Luca Zevi
La città salvata dai ragazzini
- 75 Giuseppe De Giovanni
Dr. Jekyll o Mr. Hyde?
- 80 Paolo Giardiello
Nel/Sul
- 83 Pier Federico Caliarì
Il monumento come paradigma dell'interno urbano
- 86 Lorenzo Imbesi
Urban Transit. Nuovi territori dello spazio pubblico
- 89 Susanna Magnelli
Paesaggi interiori
- Rapporti e ricerche**
- 92 Alberto Sposito
L'interno perduto
- 97 Marcello Maltese
*Il territorio rifondato.
Gibellina: i ruderi e la nuova comunità*
- 99 Caterina Parrello
Tra rito e teatro
- 102 Alessandro Camiz
*Modelli antichi per il radicamento.
Il palazzo dei ricevimenti e dei congressi e l'E42*
- 106 Maurizio Morandi
Sentieri, strade, percorsi
- 109 Francesca Bonfante
Interni urbani a Milano
- 112 Bassam Lahoud
Dal vecchio Souk al moderno Mall
- 115 Letizia Capannini
Habitat collettivo mediterraneo e dinamica degli spazi aperti. Casi-studio in Europa e nord-Africa (1945-1970)
- 120 Cesarina Siddi
Luoghi collettivi e nuovi paesaggi. Parigi, 2 parchi + 1 promenade ...
- 123 Giovanni Battista Cocco
Urbani interni. La trasformazione di Les Halles a Parigi
- 126 Salvatore Fiorentino
Lo spazio estetico. Il dialogo tra l'opera dell'arte e dell'architettura
- 130 Ernesto Maria Giuffrè
Immagini delineate o limiti di scalarità percettiva?
- 132 Inês Dantas Bernardes
Territori immaginari
- 133 Peter Haimerl
Zoomtown
- 134 Luigi Calcagnile
Vuoto, pieno, Pieno, vuoto

I progetti raccontati

- 139 Jorge Cruz Pinto
Vuoti. Limiti urbani. Da una riflessione sullo spazio proto-urbano di Alentejo al progetto di spazi pubblici contemporanei
- 144 Giuseppe Arcidiacono
Parking Place
- 148 Franco Cardullo
La discesa agli inferi e la risalita: studi per un interno urbano
- 151 Francesco Menegatti, Dina Nencini
European 7. Nea Ionia Magnesia, Ellàs
- 154 Sandra D'Urzo
Lo spazio pubblico mutilato. Kaboul, tra distruzione e ricostruzione
- 156 Maurizio Meossi
Architettura come sfida. La costruzione del Centro per le Arti Contemporanee in Roma di Zaha Hadid
- 160 Marina Cimato
Un parco urbano a Bari

- 163 Olimpia Niglio
Riqualificare un Paesaggio Infrastrutturale. L'ampliamento dell'Aeroporto Galileo Galilei di Pisa
- 166 Giovanni A. Paggiolu
L'arte, sogno gioioso per la trasformazione urbana. La piazza teatro di Santa Teresa di Gallura
- 169 Guendalina Salimei
Tra città e porto. Living places - Living spaces
- 172 Consuelo Nava
Le tecnologie innovative

Laboratori

- 176 *Luoghi e spazi collettivi nella città contemporanea. Fra dispersione e nuove centralità*
a cura di: Giovanni Battista Cocco, Cesarina Siddi
- 179 *Otto classi analitiche di modelli per l'invenzione architettonica. Il ruolo guida della storia*
a cura di: Alessandro Camiz
- 182 **Premio di Architettura e Cultura Urbana**
Camerino 2004

Raffaele Sirica

I nuovi paradigmi

Domenico De Masi, nel suo intelligente libro *Il futuro del lavoro* afferma: 'Se ora molti negano l'avvento della società postindustriale o si ostinano a leggerla e viverla in chiave industriale, è per effetto di un gap culturale che induce a interpretare e a vivere ogni epoca nuova in base alla mentalità sedimentata nell'epoca che l'ha preceduta'.

Sui nuovi paradigmi del nostro tempo è intervenuto di recente, e sempre con maggiore frequenza, il *Corriere della Sera*, dopo lo scandalo dell'azienda americana *Artur Andersen*, e prima della vicenda italiana della *Parmalat*, sia con gli articoli di Sergio Romano di cui uno dal titolo 'il Capitalismo giù di morale', sia con quelli dell'importante economista italiano Marco Vitale, che ha operato al massimo livello all'interno del mondo societario e professionale americano.

Di particolare interesse quello dal titolo 'America punto e a capo, lettera aperta sul capitalismo'.

Vitale nell'analizzare la crisi definita sul *Financial Times*, nello scorso luglio, 'crisi dell'epoca post-etica', afferma: 'La prima spiegazione è la caduta continua della credenza in standard etici oggettivi, propri di ogni professione ... La caduta del rispetto dei principi etici standard di ogni professione vuol dire la caduta delle capacità di autoregolamentazione del mercato e delle professioni, che è stato sino ad ora uno dei cardini del mondo americano ...'.

Insomma la invocata necessità che il mondo finanziario mondiale sia sottoposto ad un nuovo sistema di rigorosa regolamentazione.

Eppure già nel 1992, a Massa Carrara, Rafael de La Hoz, madrileno, grande leader delle Professioni Europee degli anni ottanta, scomparso qualche anno fa, in uno storico discorso, annunciò che, un nuovo fantasma si stava aggirando per L'Europa: era il fantasma del fondamentalismo monetarista: 'La crisi che stiamo affrontando - afferma de La Hoz nel '92 - non è solo relativa alla nostra filosofia professionale, ma è anche di natura morale e perfino esistenziale. A nostro parere è questa la diagnosi della nostra malattia. La sua eziologia, l'effettivo pericolo del mercato unico, come intuivamo, è solo nella sua

vera vocazione, nella sua mediocre condizione, nella regolamentazione della nostra esistenza da parte di un gruppo di eurocrati fondamentalisti monetari, per i quali l'attività professionale è soltanto poco più di una mercanzia'. E così continuava: 'M. Yourcenar racconta di aver trovato questa frase indimenticabile in una lettera di Flaubert: 'Gli dei non c'erano più, e Cristo non era ancora nato, e da Cicerone a Marco Aurelio ci fu un momento nel quale l'uomo si trovò solo'.

Con la morte delle ideologie e con una Europa errante in cerca della sua anima persa, come l'uomo di Flaubert, ci troviamo in una situazione di solitudine.

L'unica verità che sembrerebbe esistere è il credo piuttosto teologico nel libero mercato, nella sacralizzazione del monetarismo diventato l'universale 'vitello d'oro'.

Il sentimento di scoramento, dell'impossibilità di dominare il problema nella sua complessità si presenta quando scopriamo che la competitività richiestaci non si basa sulla Qualità, ma solamente sugli interessi materiali delle Grandi Società.

La verità è che continuiamo ad essere solo un semplice 'Mercato Comune'. Non è 'il regno della ragione' come disse Hegel.

Non nasce dalla poetica che ha ispirato Joan Sebastian Bach, Bruegel o Francesco d'Assisi. E nemmeno dalla luce intellettuale di altri come Cartesio, Platone o Newton, Erasmo o Kant. Nasce invece dal monetarismo di Laffer, Pinochet, o Friedman.

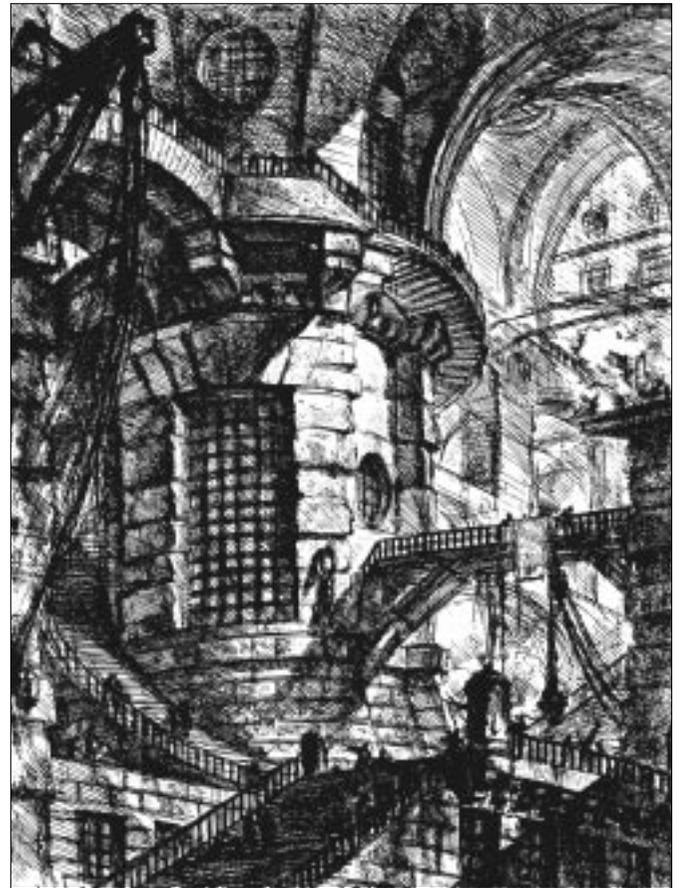
In queste circostanze, la figura del libero professionista stona, non trova sbocco, il suo estro indipendente infastidisce e la sua etica offende. Il buon senso dei mercanti suggerisce che i professionisti vengano tolti dalla scena e soggetti al loro potere economico.

E così La Hoz concludeva articolando la sua risposta attiva: 'Cominciamo a far sapere a questi signori che non ci piace il loro progetto. Che noi, uomini di pensiero e professionisti, che forgiamo l'anima della nostra nazione comune, non possiamo essere esclusi da essa. Che vogliamo avere il nostro posto in questa bella, limpida e appassionata

nante avventura chiamata Europa. Dove la vita non si misura soltanto con parametri monetari. Né, il successo, è sempre il darviniano trionfo del più forte. Che siamo europei, e quindi amiamo la nostra cultura

comune. Che siamo liberi professionisti e quindi amiamo la libera concorrenza. Ma la concorrenza per la qualità, nell'interesse dei cittadini'.

2



G.B. Piranesi, Tav. III delle Carceri, sec. XVIII

Giovanni Marucci

Interni urbani

Interni urbani è il tema svolto dal XIV Seminario di Architettura e Cultura Urbana, tenutosi a Camerino nell'estate del 2004.

Come sempre l'obiettivo del Seminario camerte è di avvicinare università e mondo del lavoro e mettere a confronto le diverse esperienze professionali e di ricerca in tema di architettura e cultura urbana, per approfondirne criticamente i caratteri con spirito libero e aperto al reciproco apprendimento.

In particolare il Seminario del 2004 ha posto l'attenzione agli *Interni urbani* in quanto luoghi e spazi architettonici di aggregazione, sia riferiti alle città di tradizione che ai *nuovi luoghi* della città contemporanea: piazze e strade porticate, gallerie e passages, cinema, teatri, musei, aeroporti e stazioni ..., dagli antichi mercati agli attuali centri commerciali, ai *mall*. Gli argomenti toccati, quindi, hanno riguardato luoghi e spazi collettivi in trasformazione, secondo rapporti di continuità con il passato e di discontinuità per l'insorgere di nuove tecnologie, modi di comunicare, sistemi di mobilità, modelli di relazioni sociali, culturali ed economiche; spazi, comunque, che riflettono i caratteri della società immersa nella sua contemporaneità.

Tradizionalmente il Seminario ha compreso sessioni in aula magna con brevi relazioni programmate, comunicazioni e conversazioni sul tema, trattato in modo interdisciplinare da docenti e qualificati professionisti, alternate a laboratori in cui gli iscritti hanno presentato le proprie ricerche, progetti, realizzazioni e si sono confrontati sui diversi aspetti dell'argomento.

I principali temi progettuali sono stati trattati in tre distinti laboratori:

- Luoghi e spazi collettivi nella città storica. Stratificazioni, riabilitazioni, trasformazioni.

- Luoghi e spazi collettivi nella città contemporanea. Fra dispersione e nuove centralità.
- Luoghi e spazi collettivi per la rappresentazione dell'arte e della cultura.

Nelle giornate del Seminario è stata allestita la mostra delle opere presentate dai partecipanti come ulteriore opportunità di confronto e di scambio di esperienze. Infine, sono stati premiati i lavori che hanno suscitato maggiore interesse, fra quelli selezionati dalla stessa assemblea dei partecipanti.

Seminario e Premio sono promossi da:

Archeoclub d'Italia; Consiglio Nazionale degli Architetti, Pianificatori, Paesaggisti e Conservatori; Ordine degli Architetti, Pianificatori, Paesaggisti, Conservatori della Provincia di Macerata; Università degli Studi di Camerino; con il patrocinio di INARCH e INU.

Desidero, quindi, ringraziare gli Enti menzionati che consentono annualmente di proporre il Seminario di Camerino e quanti vi partecipano ogni volta con entusiasmo.

Un grazie particolare, infine, a quanti lavorano al suo svolgimento e alla realizzazione di *ArchitetturaCittà* che del Seminario intende rappresentare e diffondere il progetto culturale, lavoro reso ancor più prezioso perché volontario, animato da puro amore per l'architettura e per la città, come figura fisica della società.

Quello che si offre alla lettura in questo numero di *ArchitetturaCittà* è un regesto degli argomenti toccati nel corso dello *stage*, sicuramente incompleto ma tale da fornire importanti spunti di riflessione, da diversi punti di vista, su un tema focale nella formazione della cit-

Gianni Accasto

Intra Moenia

4

Interni urbani, con i suoi molti significati, è anche un ossimoro, che sembra a prima vista rianimare nelle articolazioni del dibattito contemporaneo la querelle antica fra architetti e tappezzeri.

Le questioni sono comunque complesse; cominciamo ad esaminare i termini.

La città (con le categorie dell'urbano) si configura e si definisce, in modo specifico in questo momento, proprio per i suoi caratteri di luogo della comunicazione, dello scambio, del pubblico.

L'interno (l'interiorità, per l'inizio della nostra modernità l'*interieur*) riguarda anzitutto la sfera del privato, dalla sicurezza alla trasgressione. Sono tuttavia anche qui evidenti contaminazioni e interferenze, che rendono necessario chiarire i rapporti, precisare le definizioni.

In questo senso, dobbiamo dire che l'interno è anzitutto una condizione mentale, una messa in sintonia dello spazio, una possibilità di appropriazione. E possiamo definire l'architettura degli interni come quel sistema di procedure e apprestamenti che *permettono all'architettura di essere abitata*, che mettono in relazione, adeguano, i tempi dell'architettura (ma anche della città) e i tempi della vita.

Da questo punto di vista è illuminante la breve descrizione del senso di interno che dà Walter Scott in *Ivanhoe*, quando racconta come per ospitare una dama le pareti di una stanza vengano coperte dai famigli con delle cortine di stoffa: per abitare un'architettura, un edificio, uno spazio, occorre cioè un intervento, una mediazione. Per la città ci sono analogie e differenze; il primo segno di appropriazione dello spazio, di esistenza della città è il recinto, il muro.

Ricordiamo il saggio di Ryckwert sui miti di fondazione, e sulle complessità che sono all'origine dell'istituzione urbana.

Anche per i riti fondativi possiamo parlare di procedure di armonizzazione tra i tempi dell'abitare e quelli del mondo.

La città, come ci dice Fustel de Coulanges, luogo umano per eccellenza, densa, commista, è costruzione di tutti gli uomini; in questo è diversa dalla chiarezza della città ideale, che è città degli architetti

o dei filosofi, che esprime un punto di vista, una riflessione sull'abitare, e vive di una sua vita laterale, accudita negli acquari della teoria.

La città, le sue costruzioni e la bellezza hanno tra l'altro un rapporto solo parziale, marginale, con poche parti che sono realizzate da quelli che sono generalmente ritenuti i tecnici del bello. L'uomo è adattabile, si abitua alla città e all'architettura. Molte delle cose che oggi paiono brutte, se sopravvivono, finiscono per impadronirsi di noi. Un apologo di Klossowsky racconta di un visitatore di altri mondi che trova sul nostro pianeta una specie dominante: i Grandi Edifici, e una specie subalterna, gli uomini, che esistono solo per servirli e espandere il loro dominio. E ricordiamo anche il naufrago del Villaggio Marziano di Erik F. Russel, che appunto il Villaggio, giorno dopo giorno, riconforma a se stesso, sino a mutarlo completamente, alla forma dei suoi costruttori; racconti con molto fascino e più di un lampo di verità. Del resto, è bene anche riflettere sul luogo comune della sedia 'a misura d'uomo': è certo più plausibile pensare che sia l'uomo che nasce piccolo in un mondo pieno di oggetti, e cresce sino a quando non può sedersi sulla sedia (dovremo comunque, per i temi di cui ci occupiamo, tenere sempre presenti corrispondenze simmetriche, a partire da quelle albertiane tra casa e città).

È comunque chiaro che in una situazione generale di crisi, quale quella che il nostro mondo sta attraversando, la città e l'architettura non possano che esserne segnate.

Questo è infatti senza dubbio un momento difficile per l'architettura (vorrei evitare di usare nel caso specifico il termine crisi, perché la condizione di crisi è per l'arte quasi necessaria; credo lo sia anche per la città, che in nessun modo può essere pacificata per sempre, e le cui dinamiche richiedono cambiamenti continui di comprensione e di armonizzazione; concordo anche con alcuni amici che ritengono che la nostra città sia malata di staticità, e non pensiamo alla cattiva situazione dei trasporti). Tra revival, miti pseudotecnici, bulimie di cambiamento, kitsch, remake ..., in questo momento l'architettura è nel mi-

gliore dei casi debitrice, nel peggiore subalterna, delle altre arti.

In questo inizio di millennio, il momento di difficoltà per la città ha un elemento caratterizzante: la volontà di militarizzazione dello spazio, la nostalgia del castrum (che, guardando Bagdad, sembra invece aver almeno parzialmente perso la sua forza ordinatrice...). Scrive Virilio, e lo citerò spesso perché su questi temi è molto chiaro, che occorre invece accettare che la città non è ordinata, e non lo è per sua necessità (e ricordiamo anche la contrapposizione che racconta Quaroni fra Roma e le città romane, e la sua Torre di Babele).

Benjamin ci ha descritto in questo senso la Parigi labirintica dei Passages; cento anni prima, Victor Hugo aveva raccontato o inventato una Parigi omologica delle fogne; non c'erano ancora il Metro e la sua Zazie; e Beineix non aveva ancora girato il film che avrebbe dovuto chiamare *Nôtre Dame des Metros*. Doveva soprattutto ancora compiere la sua opera il prefetto Haussman, a demolire case e dispiegare boulevards, scrivendo con la nuova città quelli che sono stati chiamati i Contes Fantastiques d'Haussman. (Su un sito americano, voci di dissenso sul lavoro di Haussman rilevano come la sua nuova metropoli abbia involontariamente costruito col nuovo immenso sistema fognario un habitat ideale per i Vampiri, chiamati per questo dai parigini Fils d'Haussman).

Ha molti buoni motivi quindi Virilio per dirci che, nonostante Haussman, Parigi non è all'aperto, è un susseguirsi di internità. Compresa in recinti, in muri; muri della casa, muri della città, sino ai muri del mondo.

Prima dell'aeroporto di Kansai, e di nuovo quando, come pare, l'aeroporto sarà sprofondato, si dice che la grande muraglia sia l'unica opera dell'uomo visibile dalla luna. Nasce per rendere fisico un giudizio definitivo, universale, sul mondo: da un lato il mondo degli uomini, della civiltà, dall'altro, il mondo dei barbari e delle fiere.

Anche Roma costruì i suoi muri, diede evidenza pesante ai suoi *Limites*; la volontà di dare un senso alla contrapposizione e all'estraneità ha segnato, e continua a segnare, tutte le culture.

Esprime questo sentimento in modo affascinante Ivan Morris, nel suo saggio 'il mondo del principe splendente' dedicato al Giappone Heian: peggior condanna per un gentiluomo era essere mandato, anche con incarichi ad un nostro giudizio importanti, fuori dalla città; lì, si era fuori dalla civiltà (non so se in giapponese le parole città e civiltà abbiano come da noi la stessa radice, ma in questo esempio sono indissolubilmente legate); fuori della città era il luogo dei bruti, delle tempeste, del disagio: il mondo di fuori non si poteva abitare.

Qualche secolo dopo, gli esseri incolti delle campagne avranno un primo riscatto diventando protagonisti degli scritti del Ruzante. Poi, loro e i luoghi della loro vita diverranno addirittura soggetti dei miti del buon selvaggio e dello stato di natura, capanna primigenia dell'anima; testimonianza dei legami tra Laugier, Rousseau e Thoreau.

Gli ultimi cinquant'anni hanno purtroppo visto altri muri, dal muro di Berlino al muro della Cisgiordania. Repliche inconsce e misere delle tragedie del ghetto. Ancor prima, la linea Maginot, la linea Sigfrido, il Vallo Atlantico, il nanesco Vallo Alpino: dappertutto, come nel caso della Marquise von Ö. raccontata al cinema da Rohmer; il nemico (e il nuovo) vince sempre arrivando da dove non è atteso. I muri, cioè, oltre che essere un limite, *esprimono i limiti di chi li costruisce*. Non trattengono da nessuno dei due lati, definiscono contrapposizioni di cui manifestano le debolezze, appunto i limiti, spesso con conseguenze impreviste.

Torniamo alle origini del moderno; caduti i muri, la contrapposizione città-campagna si avvia a dissoluzione, ma contemporaneamente inizia la dissoluzione dell'urbano; siamo di fronte ad una proposta quasi orientale, la dissoluzione come armonia. E gli elementi di urbanità esauriscono le loro caratteristiche di internità entrando negli edifici.

Questo è solo marginalmente un portato della ridefinizione razionalista della città per parti funzionali. Le categorie della funzionalità hanno certo nel tempo dissolto le complessità irriducibili dell'urbano. Ma quando i razionalisti hanno operato questa semplificazione, sicuramente erano portatori di quella che Virilio chiama *la mappa mentale della città*, la coscienza dell'urbanità. Era per loro possibile sperimentare un azzeramento delle complessità, muovere, al limite, da *una città di sole case*. Questa coscienza, qualcosa di contiguo alla coscienza spontanea muratoria, si è però con gli anni consumata, allontanata, e il simulacro sperimentale è ora scambiato per la realtà.

Un altro elemento che ha contribuito non poco a determinare la situazione attuale sono i vari approdi delle teorie sulla città ideale. Dalle costruzioni teoriche tra il sette e l'ottocento alle comunità d'America. Si è venuto elaborando un modello, che non è solo casa collettiva, casa comune, in cui i caratteri dell'urbano, del comunitario, iniziano a ridefinire insieme i rapporti sociali e quelli spaziali, collocandosi *dentro*, all'interno degli edifici. Sino a due paradossi: Trantor di Asimov, il mondo intieramente costruito, interno immenso in cui il fuori è scomparso, e Metropolis, dove la contrapposizione città-campagna diventa la contrapposizione città-sotterranei; e sino al grande Condominio di Ballard, dove l'ordine innesca la violenza e l'autodistruzione.

Per l'esterno, tema corrente sono diventati i vuoti urbani, problema sociale, tema di lavoro, risorsa. Dal loro ruolo, nella città antica, di *risultato* del costruire, alle conseguenze dell'apologia del vuoto del razionalismo.

È infatti successo che, come Cesare, fuori del limes, costruisce un deserto (e anche quest'azione è un ossimoro) così i razionalisti, dissolvendo e sezionando la città, hanno iniziato la *costruzione di un deserto di case*. (Virilio ricorda il Paysan de Paris di Aragon, che abita in un deserto di case; vicino allo Sferisterio di Aleandri, che vive una seconda vita come teatro d'opera, ricordiamo che lo diceva cinquant'an-

ni prima la Traviata). In questo deserto è necessario riparare l'urbanità negli edifici; la soluzione alternativa e per alcuni festosa della distruzione delle periferie 'è una figura formalmente suicida'.

Torniamo alla distruzione delle mura urbane. Sono state cancellate, rimuovendo la staticità delle pietre, per liberare i passi. Ma dal limite costrittivo e sicuro delle pietre, si è passati all'insopportabile limite di metallo e gomma dei raccordi anulari e delle *périphériques*. Le strutture costruite per accogliere il movimento si sono rivelate trappole paralizzanti. Non si può non ricordare il Week-End di Godard, fermo più di trent'anni fa come l'Empire State di Warhol, e senza neanche riuscire a fare silenzio.

Un taxista parigino sosteneva che il difetto dei *boulevards* è di essere più lunghi che larghi: se fossero più larghi che lunghi, la circolazione andrebbe benissimo. Paradosso che rappresenta insieme una caricatura e una descrizione attendibile della città proposta da Le Corbusier: una tabula rasa su cui si levano grandi edifici che contengono dentro di sé l'urbanità, al cui interno *la città viene riassunta*. Nella realtà, questo riassunto pare molto problematico. La tradizione è antica; il paradiso terrestre riassunto nei muri del giardino, i viventi riparati nell'arca, la natura domesticata nelle serre di Kew, il mondo intero riunito e mostrato sotto le volte del Crystal Palace.

Come prima cosa, dobbiamo osservare come, con *décalages* successivi, si passi dalle wunderkammer a Disneyland all'Italia in miniatura: al centro di tutto si pone non la costruzione, ma la rappresentazione: alla costruzione della città si sostituisce la *rappresentazione di eventi* (con un uso misero del termine evento che rivela l'incapacità di sopportarne la grandezza necessaria).

Diventano preminenti i caratteri del simulacro, della rappresentazione; la breve durata diventa una rappresentazione dei cambiamenti della vita. In questa rappresentazione pacificata il pericolo appare all'improvviso, indifferente alla volontà degli artefici; la cupola di Fuller su Manhattan, ho già detto, è simmetrica dell'astronave aliena di Independence Day. L'architettura della modernità, nata per coprire e proteggere, ha suscitato nella città germi di distruzione. Anche per questo le città dell'Utopia sono chiuse, all'interno degli edifici.

Negli anni della mia formazione, ebbe fama forse eccessiva il cen-

tro di Cumbernauld, progettato come contenitore di urbanità; insieme calmo edificio della buona tradizione inglese ed eco sbiadito del fiume carsico dell'utopia.

La 'creazione' di eventi pone l'architettura in uno spazio che possiamo chiamare di contiguità banale con le altre arti, in cui sono rimosse tutte le difficoltà di espressione proprie della sua specificità. Un primo segno di questa subalternità è uno scomposto ricollocarsi in un esagitato star-system che sembra inventato da un cartoonist di Marvel (e mi scusino i Fantastic Four). Anche qui abbiamo comunque radici antiche in critici che ci hanno raccontato la storia dell'architettura come Leggenda degli Uomini Straordinari, ancora prima di aver visto il film, e senza un briciolo della sua ironia.

Si può dire, in questo affollarsi affannato di vecchie novità, che stiamo passando un periodo di architettura olimpica, di rincorsa al record, di ricerca della performance, riassumibile perfettamente nel motto 'cittus altius fortius'. Per l'*altius*, l'invenzione dell'ascensore è quasi l'invenzione di una nuova dimensione, l'apertura di una nuova gara con regole e risultati nascosti; comunque, 'chi non sa dove andare, va in alto'.

Le Corbusier, vedendo dalla nave Manhattan, scrisse che il grattacielo è un cataclisma al rallentatore; è inquietante che lo abbia pensato quasi come che sia successo; così come è inquietante la definizione del crollo delle Twin Towers come maggior opera d'arte del nuovo secolo: provati come siamo dall'orrore, occorre uno sforzo per capire che la definizione non si riferisce alla tragedia, ma al significato che l'arte va assumendo: dice Virilio che far arte è provocare un incidente.

Tuttavia, in architettura gli incidenti vanno evitati, per quanto si trovino stupide le normative sulla sicurezza; abitare la battaglia si addice - forse - ai semidei, e implica come conseguenza molto riposo. Per l'uomo, forse, c'è la possibilità dell'ironia; che implica però il distacco. Per la tragedia di questo inizio secolo, l'ironia rappresenta invece un'uscita di insicurezza per chi vuole comunque partecipare, marcare il territorio. Diceva Victor Hugo: la facezia che proviene da un misfatto è più spaventosa di questo; niente è più abominevole del crimine che non rimane serio.



Il muro di Berlino



Il muro israeliano



Indipendenza day



Le mura di Marrakech



B. Fuller, cupola su New York

Spazio Fenomenico e Spazio Assoluto

8

Lo spazio è sempre il risultato di un'operazione di individuazione, di diradamento e di perimetrazione. In questo senso esso consiste nella differenza tra un'estensione indistinta, una generica e indefinita ampiezza, e una parte identificata, misurata e segnata di tale estensione. Essendo una vastità indeterminata l'estensione non si presta ad essere descritta. Solo quando da essa viene ritagliata una sezione riconoscibile è possibile procedere a una narrazione dello spazio, un racconto che consente di fonderlo ontologicamente. A rigore, solo l'estensione indistinta potrebbe essere definita come un esterno, essendo come si diceva lo spazio, in quanto perimetrazione, sostanzialmente un interno. In effetti una strada è un interno rispetto al tessuto continuo, così come lo è una piazza. Ovviamente ogni spazio esprime una certa gradazione della sua intensità. Ad esempio Piazza Navona a Roma è sicuramente più interna per le sue ravvicinate quinte edilizie di quanto non lo sia Place de la Concorde a Parigi troppo grande perché si possa seguirne i bordi; così come Piazza del Campo a Siena è più interna di quanto lo sarebbe se fosse costruita in piano, dal momento che anche un'orografia raccolta e conclusa partecipa dell'internità. Parallelamente si può sostenere che diminuendo l'internità dell'interno aumenta il carattere di *non luogo* dello spazio. Tale carattere coincide con il fatto che l'esterno non è protetto nel momento stesso in cui deriva da esso. Lo spazio è dunque sempre un interno e l'interno è per sua natura uno spazio controllato al quale si accede tramite opportuni rituali, densi di valori simbolici. Valori concentrati soprattutto nelle porte, reali e virtuali. Reali quando esse si identificano con veri e propri manufatti di ingresso; virtuali quando sono formate dalla semplice convergenza di forme e di volumi verso punti particolari, un convergere che crea una contrazione, una strettoia, un varco. Date queste premesse si dovrebbe definire lo spazio interno come quello spazio nel quale la dimensione contenuta dell'invaso fa scattare i meccanismi della prossimità permettendo di sentire fisicamente gli elementi di perimetrazione. In altre parole è l'impressione di *essere dentro*, in una condizione controllata e protetta contro l'*essere fuori* in

quanto esposti e indifesi, che istituisce l'internità come fatto esistenziale e successivamente come una qualità architettonica. C'è da aggiungere poi che il sistema degli accessi dà luogo a uno spessore di confine, un involucro che regola i rapporti tra il dentro e il fuori tramite opportuni dosaggi di aperture e di chiusure.

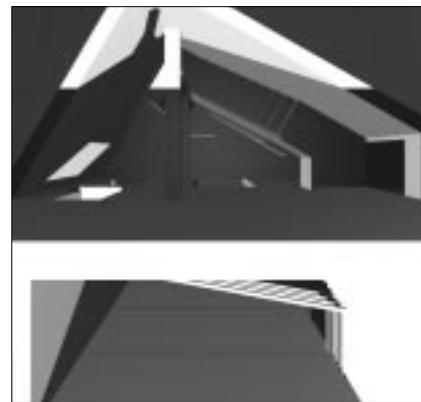
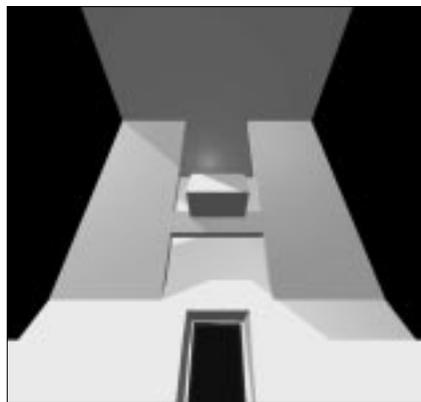
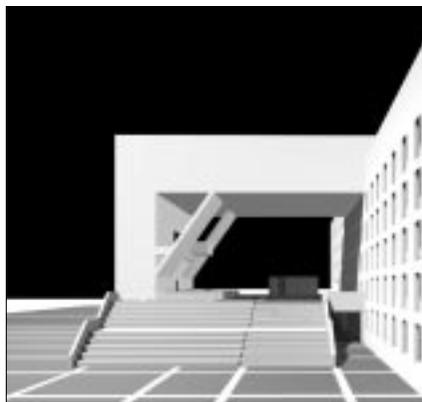
Lo spazio interno come spazio chiuso, che seleziona usi e comportamenti legati allo stare, si confronta con lo spazio aperto destinato all'attraversamento. Tra i due tipi di spazio non c'è in realtà un'opposizione ma un continuo trascorrere dell'uno nell'altro. Una strada è un luogo di transito, ma nello stesso tempo uno spazio il quale, dopo una frequentazione ripetuta, o per le sue stesse dimensioni e proporzioni, si trasforma in un interno. La stessa cosa si può dire per una piazza. Una città è in fondo un grande interno o una serie di interni più ridotta, mentre chi abita la propria casa considera l'insieme delle case altrui come una totalità esterna, come un vasto spazio dell'estraneità il quale, non appena è conosciuto, partecipa anch'esso della condizione dell'interno. In questo senso lo spazio interno e lo spazio esterno si scambiano i ruoli, in una sostanziale equivalenza strutturale e tematica. Resta però un residuo di specificità per lo spazio interno perché in esso si iscrive una maggiore e più concentrata possibilità di costruire e conservare memorie. Solo ciò che è dotato di margini, e solo gli eventi che si verificano in uno spazio chiaramente definito, sembrano infatti in grado di imprimersi durevolmente nell'intelletto e nel sentimento, laddove l'erranza dell'attraversamento si pone come un fattore dissolutivo di motivi e di temi sottratti così allo stratificarsi del ricordo.

La formazione dell'idea moderna di interno è il risultato del sovrapporsi e dell'interagire di diverse componenti. Prima di elencarle brevemente è però necessario definire, seppure in modo sintetico e tentativo, in che cosa consista tale idea. *L'interno della modernità* è uno spazio, scoperto e coperto, caratterizzato sostanzialmente dalla pre-

senza di una doppia altezza, tema che introduce la dialettica tra contenente e contenuto in quanto costruzione che nasce e cresce attorno a qualcosa di preesistente. Oltre all'accelerazione verticale determinata da elementi intermedi come solai, terrazzi e scale occorre ricordare la presenza nell'interno moderno di elementi collocati nello spazio in modo da intercettare le visuali interrompendo le assialità prospettiche, alterando così la lettura delle dimensioni reali dell'ambiente. Un ulteriore elemento costitutivo dell'interno moderno è rappresentato da una serie di oggetti plastici come scale, rampe e piattaforme che creano una situazione spaziale dalla tonalità fortemente scenografica. L'interno moderno si configura allora come un universo spaziale concluso, un ambiente teatrale che accoglie uno spazio ulteriore ospitando elementi trasparenti come diaframmi, griglie e trattenne. Gli interni di Adolf Loos, Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Alvar Aalto, Giuseppe Terragni, Carlo Scarpa, si propongono come complessi paesaggi composti da muri, pilastri, travi, ringhiere, lucernari, altrettante entità geometrico-plastiche che suggeriscono l'impressione di una maggiore dimensione dello spazio rispetto a quella reale. L'origine di questa spazialità va rintracciata in prima istanza nelle scale dei grandi palazzi sei-settecenteschi, straordinarie macchine topologiche nelle quali altezze e profondità sono illusivamente esaltate per mezzo di un gioco di amplificazioni prospettiche. Un'altra componente fondamentale dell'interno moderno è rappresentato dalla compressione del vuoto introdotta nell'architettura, a metà del Settecento, dalle vertiginose tavole piranesiane delle Carceri. A questo vettore tematico, drammatizzante nella sua concitazione spaziale che evoca l'infinito, si associa poi quel gusto per la compenetrazione volumetrica che nell'arte figurativa sarà istituzionalizzato dal cubismo. Non occorre infine dimenticare la dissoluzione delle gerarchie spaziali derivanti sia dall'architettura domestica inglese sia dalla diffusione

del modello spaziale libero e modificabile dell'architettura estremo orientale.

Quello appena descritto non è però il solo interno moderno. Esiste infatti un altro tipo di spazio interno, uno spazio nel quale non ci sono doppie altezze, schermi, elementi scenografici. Si tratta di uno spazio libero, lo spazio di Mies Van der Rohe, Marcello Piacentini, Louis Kahn, Mario Ridolfi, Adalberto Libera, Saverio Muratori, Rudolf Schwarz, Aldo Rossi, Oswald Mathias Ungers, Vittorio Gregotti. Questo spazio è indiviso e si offre alla vista nelle sue dimensioni reali. Se nel primo tipo di interno è possibile constatare la presenza di due registri architettonici, quello tettonico e quello, ad esso gerarchicamente subalterno, costituito da elementi portati o accessori, nel secondo lo spazio coincide direttamente con l'impianto costruttivo. Spazio e struttura si sovrappongono dando vita tra l'altro, come negli austeri interni di Auguste Perret, a una equivalenza primaria tra l'invaso, la luce che lo colma e la materia in cui esso si inverte. Il primo tipo, che si potrebbe chiamare *spazio fenomenico*, tende al progressivo intasamento, alla moltiplicazione degli elementi intermedi, all'occupazione totale delle cavità, come avviene nel *Merzbau* di Kurt Schwitters, nel quale il proliferare quasi biologico di efflorescenze plastiche annulla ogni distanza colonizzando anche i più piccoli interstizi tra le strutture che formano l'interno; il secondo, per il quale appare appropriata la definizione di *spazio assoluto*, cerca al contrario l'astrazione estrema, la semplificazione più radicale, inseguendo la possibilità di ridursi alla sua pura, metafisica enunciazione. Lo *spazio fenomenico* è dunque un vuoto che tende ad essere riempito come il calco di una scultura, configurandosi come uno spazio che è in attesa di essere in fondo negato; lo *spazio assoluto* aspira invece alla espressione primaria di un solo segno sul suolo come principio istitutivo di un recinto immateriale, come attivazione di una imminente rappresentazione cosmica.



Progetto per la nuova residenza per gli studenti dell'Università 'La Sapienza' nell'area Papareschi a Roma

Società affidataria del progetto: RECONSULT s.p.a. ing. Virgilio Manni, Barbara Cappellato

Progetto architettonico: arch.tti Franco Purini, Giovanni Rebecchini, Laura Thermes

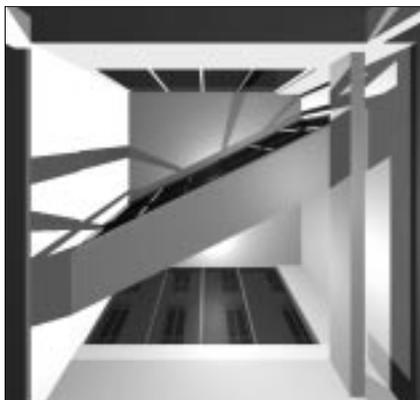
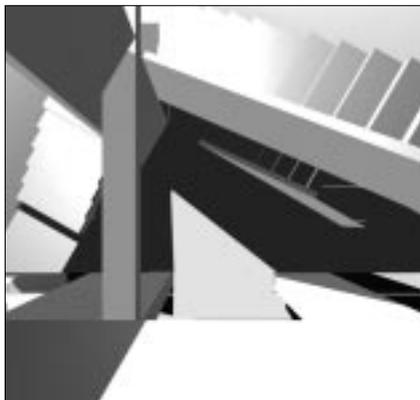
Progetto strutturale: ing. Andrea Cinuzzi

Progetto impianti meccanici: ing. Giuseppe Cuda

Progetto impianti elettrici e speciali: Studio Associato OP Engineering

Collaboratori: Barbara Cappellato, Annalisa Curreri, Massimiliano De Meo, Cristiana Izzi, Paolo Patarca

10



Pierluigi Nicolin

A proposito di Merzarchitektur

Opera totale

Com'è noto, la nozione di opera d'arte totale è stata formulata da Richard Wagner, nel 1850, quando progetta di realizzare l'opera d'arte dell'avvenire, che ristabilirà l'alleanza originale nel concerto delle arti come rimedio al disincanto del mondo e come fuga dalla banalità: alleanza naturale, necessaria delle tre forme dell'Arte, plastica, letteraria, musicale, nella comunanza di uno stesso fine: creare la vita, stimolare le anime a creare la vita. Presto criticata da Friedrich Nietzsche nel celebre saggio 'Nietzsche contro Wagner' del 1888 l'idea di *Gesamkunstwerk* si intreccia col dibattito sull'autonomia delle singole arti contro la persistente aspirazione al loro ricongiungimento in una forma sintetica. La problematica pervade tutta la cultura del novecento - espressionismo, costruttivismo, futurismo, surrealismo, ecc. - fintanto che la banalità contro la quale si batteva l'arte di fine ottocento diventa, in un rovesciamento di tendenze tipico della cultura occidentale, soprattutto per opera del movimento Dada e di Marcel Duchamp, il soggetto stesso dell'arte.

All'inizio degli anni ottanta la ricostruzione della più grande e ben documentata stanza dell'Hannover Merzbau di Schwitters, distrutta da un bombardamento nel 1943, fu installata allo Sprengel Museum di Hannover. Anche se l'installazione basata su fotografie riprese negli ultimi sette anni dall'inizio dell'opera non comprende molti aspetti rilevanti dell'originale, la stanza, con l'assemblaggio dei suoi materiali, le cavità, le escrescenze, i recessi nascosti ha rivelato al pubblico molti aspetti di un'opera complessa, e a quel momento semisconosciuta, iniziata da Schwitters nel 1923 e proseguita con aggiunte e rifacimenti sino al 1938. Per realizzare l'opera della sua vita Schwitters aveva scelto la sua casa che fu progressivamente invasa da uno spazio costruito in modo astratto e sconcertante assemblando molteplici forme plastiche e materiali, reperti, 'spoglie e reliquie' che erano inserite e in parte murate in modo da sussistere come ricordi di uno stato

precedente. Il *Merzbau* infatti era incompiuto 'per principio', continuava a crescere e si modificava ininterrottamente. Nell'ultimo stadio, durante l'emigrazione forzata in Norvegia del 1938, c'erano otto stanze 'merzerizzate' compresa la finestrella sul tetto.

Tra l'altro vi erano 'grotte' per Hans Arp, per Theo van Doesburg, per Lissitzky, per Mies van der Rohe e così via.

Tutto era iniziato da quando Kurt Schwitters iniziò a impostare il suo atelier in modo nuovo ricoprendo le pareti della stanza e le sculture disposte in quello spazio di strati, di ritagli di giornali, frammenti di manifesti e fotografie, fissandovi poi piccoli oggetti-feticcio e infine legando tutti gli elementi fra loro. Se dapprima riusciva a utilizzare il locale come stanza da lavoro, ben presto l'ambiente si trasformò in un'opera d'arte autonoma.

Nel 1931 Schwitters dichiara il parallelismo fra la crescita del suo *Merzbau* e lo sviluppo della metropoli 'Cresce approssimativamente secondo il principio della metropoli: in qualche luogo bisogna costruire un'altra casa ex novo, e il genio civile deve verificare che la nuova casa non pregiudichi l'immagine complessiva della città'.

A differenza della maggior parte dei progetti espressionisti (P. Sheerbarth, E. Mendelshon, B. Taut, E. Finsterlin, L. Mies van der Rohe) la cattedrale di Schwitters (KdE 'Cattedrale della miseria erotica' come aveva definito il suo *Merzbau*) non vuole sorgere come inizio di una nuova società umana, come fantasia utopica in luoghi originari e, a differenza di tante torri 'erette' dagli architetti espressionisti come metafore erotiche, la 'cattedrale della miseria erotica', pur connessa al linguaggio cubista e di De Stijl, resta legata alla medesima scelta di Marcel Duchamp per il livello basso, la banalità, l'incompiutezza, la secolarizzazione se non la profanazione.

Del resto la stessa parola Dada *Merzbau* (dove Merz sta per Kommerz, commercio) vuole indicare la consapevolezza nel mettere in atto una disincantata parodia dell'idea wagneriana di *Gesamkunstwerk*

come unione delle arti, idea nella quale molte aspirazioni espressioniste sono ancora coinvolte e che ha come modello irraggiungibile il mito della cattedrale gotica. *Merzbau* come metafora della metropoli: è l'opera totale della civiltà del consumo, fatta degli scarti e dei residui (bellici) di una società che trova nella metropoli il suo compimento in forma di rizoma o costellazione di piani assemblati in un processo di mutamento continuo.

La novità dell'approccio Dada alla tematica metropolitana, a differenza dell'attivismo situazionista di un Constant, delle utopie di un Yona Friedman, o delle allegre fantasie di Archigram, è nella consapevolezza della necessità di realizzare la propria *wunderkammer*, o, se si vuole, il grande spazio pubblico (a questo punto le cose si sovrappongono) in termini di assemblaggio. L'architettura moderna ha per un lungo periodo stabilito le sue relazioni con le avanguardie 'costruttiviste' del novecento con l'idea di essere depositaria di un mandato sociale inteso a sviluppare un'azione progettuale per creare il nuovo mondo. Questo presupposto dà conto, in un certo senso, della brevità del contatto tra un Mies, un Gropius, un Giedion con l'esperienza radicale di Kurt Schwitters o di altri artisti Dada e la marginalità dei rapporti dell'architettura moderna con il Surrealismo e altre avanguardie radicali.

Accantonato il programma costruttivista, constatato il cambio di orizzonti e la fine di quel mandato, nell'architettura del nuovo mondo globalizzato, la tematica dell'assemblaggio, come quella del *bricolage*, diventa una condizione di partenza dell'operare architettonico incoraggiando il recupero di ricerche avanguardistiche ritenute sino ad un certo periodo troppo 'radicali'. Di fatto, assunta la metropoli come opera totale, gli attuali progetti del nuovo architetto-demiurgo, adottando procedure di assemblaggio, vi si installano incorporando le tematiche della crescita, dell'incompiutezza e mediando sostanzialmente la propria individualità con l'idea di una rappresentazione metonimica del tutto. In questo senso gli elementi tradizionali - strada, piazza, ponte, edificio, torre ecc. - non potranno avere una rappresentazione autonoma essendo il nuovo soggetto la non forma della metropoli globale ed essendo gli elementi costitutivi della formatività già esistenti, in produzione. L'adozione di tecniche paragonabili al montaggio cinematografico opera un *rinvio* in due direzioni: verso le componenti preesistenti di una produzione industriale data e spesso messa in opera con effetti più o meno espliciti di *déplacement*, verso un gioco di interpretazioni affidate a letture successive e imprevedibili. In questo senso l'idea di opera totale viene in ogni caso riferita a un rimando successivo che evita le difficoltà implicite ad una metafisica della presenza e una eventuale accusa di totalitarismo.

Ottenuta tramite il montaggio di elementi della metropoli, della sua immagine senza confini composta da accostamenti accidentali, l'ope-

ra del nuovo architetto-demiurgo esaspera i caratteri anticostruttivi: cerca nella evocazione della *dispersione* una soluzione capace di garantire, come nell'editto divino della torre di Babele, differenze e pluralità.

Anche se non esprimibile tramite l'ottimistica etichetta novecentista di *work in progress* la nuova Merzarchitektur presenta l'icona dell'*incompiutezza* a significare la indefinizione della nuova città globale, il suo carattere di installazione, l'idea della transitorietà di un destino provvisorio.

Spazio pubblico

Nonostante l'avvento delle interazioni 'senza propinquità' nelle comunità mediatiche o nella sfera delle comunicazioni di massa, la sindrome dell'agorà, com'è stato detto, sostenuta da una certa lettura delle tesi politiche di Hannah Arendt e dalle critiche di Kenneth Frampton all'anomia della città contemporanea, ebbe una restituzione architettonica, per quanto utopica, nelle proposte postmoderniste degli anni settanta. L'ammirazione di Aldo Rossi per la *lichthof*, l'idea di piazza coperta - *public room* - ispirata ai precedenti tessenowiani del progetto per Rugen ebbero alcune rappresentazioni nelle proposte di O.M. Ungers, dei fratelli Krier, e in un numero imprecisato di suggestioni dove lo spazio pubblico era soprassegnato da un'ampia copertura. E del resto la diffusione dei *mall* commerciali, delle grandi *hall* aeroportuali (insomma di quegli spazi che, ironia della sorte, Marc Augé andava definendo come non-luoghi), contribuì a diffondere una certa icona, se non proprio dell'agorà, degli spazi per un'ampia convergenza di persone.

L'idea della 'stanza' come opera d'arte non è nuova e l'esplorazione delle tre dimensioni da parte di artisti come Van Doesburg, Lissitski, Mendelshon, Taut, amici e colleghi di Schwitters, consente di vedere le differenze di partenza: il merzbau non nasce da una visualizzazione di concetti astratti formali bensì attorno all'idea di una collezione ordinata confusamente. I principi di connessione non sopravanzano questa premessa e non a caso l'opera non ammette il completamento. Contemporaneamente prolifera con una pervasività e una diffusione *all over*.

Ora se andiamo a considerare i 'devastati' edifici-mondo di P. Eisenman, R. Koolhaas, S. Holl, per parlare dei più noti, vediamo in opera tracce di una - come chiamarla? - morfologia dello spazio 'pubblico' con reperti e reliquie dell'agorà - a ricordare uno stato precedente dello sviluppo metropolitano - diverse stratificazioni spaziali, oggetti-feticcio, cavità, escrescenze ... Potremmo mettere in evidenza alcuni aspetti preminenti di questi assemblaggi (ve ne sono altri nel lavoro di tante distinte individualità ma qui vogliamo seguire la pista del ricorso dell'opera totale): l'attraversabilità, la tridimensionalità, l'accidentalità. In tali proposte dove si convoglia un'ampia cubatura, spesso si tratta

di giganteschi accumuli di sostanze edilizie, si esprime la necessità di rendere attraversabile lo spazio da flussi. Tale *attraversabilità* è ottenuta mediante principi come la cosiddetta porosità, o mediante un dispositivo semiaperto o ancora per assimilazione dell'intervento ad un'infrastruttura di scorrimento. Piuttosto che puntare alla convergenza in un punto, determinare simboli di centralità, la nuova Merzarchitektur sottolinea le tangenze, i punti di fuga, le pieghe, gli attraversamenti senza rinunciare a esprimere una certa drammaticità piranesiana nel predisporre le sue nuove figure. Lo sfondamento spaziale è ottenuto tramite sottrazioni che impediscono alla forma di chiudersi.

Lo sviluppo tridimensionale, abbandonata l'enfasi della sfida in altezza, tende a comprendere un'immensa porzione d'aere, evocando la grande cavità come emblema della *public room* o piazza coperta. Perché tale gigantismo spaziale possa effettuarsi senza apparire mi-

nacciosamente totalitario, la cavità atmosferica è generata da una sorta di *trompe l'oeil*. Con un'accurata disposizione dei volumi si raggiunge il completamento della figura mediante un effetto visivo, non diversamente da certe opere di Sol Lewitt, Walter de Maria, Richard Serra.

A rappresentare la molteplicità stessa, a garanzia che nessun ordine totalitario è stato imposto per l'architettura Merz, col suo gigantismo nutrito di suggestioni e utopie avanguardistiche, mostra nell'accidentalità dei suoi dispositivi, nel principio di montaggio, negli esiti caleidoscopici, i prodromi di una nuova 'edificazione', l'apertura verso nuove avventure di un vocabolario formale, la ricerca di un'architettura per un nuovo spazio metropolitano tendenzialmente incommensurabile.

Franco Purini

Due modelli

14

Per tutto il Novecento il modello dell'*interiorità* e quello dell'*esteriorità* si sono confrontati all'interno di una sorta di equivalenza tra le logiche segrete e profonde dell'introversione e le spinte esplicite e movimentiste all'estroversione. Le opere di James Joyce, Robert Musil, Marcel Proust, Alberto Moravia - di cui si ricorda qui in particolare il romanzo 'Desideria o La vita interiore' - Carlo Emilio Gadda, Italo Svevo rappresentano alcuni dei punti più alti raggiunti dalle poetiche dell'interiorità, nomi ai quali vanno aggiunti quelli di poeti come Thomas Stearns Eliot, Eugenio Montale, Giuseppe Ungaretti, Dylan Thomas, Winstan Auden, Robert Frost. Più recentemente non si possono ignorare le figure di Yuikhio, Milan Kundera, Giuseppe Pontiggia. Nell'arte figurativa c'è ad esempio una linea dell'interiorità nella quale si possono riconoscere artisti come Georges Bracque, Yukio Mishima, Wassily Kandisky, Piet Mondrian, Osvaldo Licini, con un massimo nell'opera di Giorgio Morandi e di Mark Rotho. Nel cinema dell'interiorità spiccano registi come Theodor Dreyer, Roberto Rossellini, Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergman, Theo Angelopoulos, Ferzan Ozpetek, Marco Bellocchio, Laurence Kasdan, Bernardo Bertolucci, Ermanno Olmi. Passando nel campo dell'interiorità in letteratura incontriamo i nomi di Oscar Wilde, André Gide, Filippo Tommaso Marinetti, Aldo Palazzeschi, Curzio Malaparte, Pier Paolo Pasolini, Alberto Arbasino, Easton Brett Ellis, Jack Kerouac, Allen Ginsberg, poeti e scrittori che hanno identificato fuori di loro il centro del proprio mondo espressivo. Tra i pittori i rappresentanti dell'espressionismo astratto americano come William de Kooning, Franz Kline, Jackson Pollock ma anche artisti pop come Jim Dine, Robert Rauschenberg, Andy Warhol, sono esempi di una esternità energica per i primi ed euforico per i secondi. Espressionisti astratti e artisti pop sono in aperto contrasto con i minimalisti, maestri di una concentrazione interiore che attinge ai livelli di un rarefatto misticismo, come in Sol Lewitt e in Donald Judd. In Italia i pittori realisti come Renato Guttuso, ma anche gli astrattisti informali come Alberto Burri ed Emilio Vedova assieme ai pittori del

segno Gastone Novelli e Achille Perilli, praticano un'estroversione a volte colorata di esplicita polemica sociale. Nel cinema i film d'azione e quelli spettacolari sono un'espressione dell'esteriorità ma lo sono anche le opere di Federico Fellini, tranne '8 e 1/2' e 'Amarcord'. I film di Steven Spielberg costituiscono alcuni tra i più alti raggiungimenti del cinema dell'esteriorità così come, anche se su diversa lunghezza d'onda, quello di Robert Altman. Anche in architettura questa differenza è molto evidente, a volte addirittura didascalica. Oggi nel cinema la contrapposizione tra un cinema dell'interiorità e un cinema dell'esteriorità si rappresenta esemplarmente nella opposizione tra il mondo di David Lynch e quello di Quentin Tarantino.

Se Adolf Loos è, quasi per antonomasia, l'architetto di un'interiorità ulteriormente nascosta e inaspettata - i suoi straordinari interni sono occultati dentro facciate anonime e depistanti - anche Ludwig Mies Van de Rohe, Dimitri Pikionis, Giuseppe Terragni, Adalberto Libera, Saverio Muratori, Louis Khan, Alvaro Siza, Gregotti, Ernesto Rogers, Aldo Rossi, Giorgio Grassi condividono, pur tra differenze notevoli, l'idea che l'architettura debba avere a che fare con qualcosa che sta all'*interno* del *linguaggio* come una sua dimensione raccolta e implicita. A questa linea dell'interiorità si contrappone la linea dell'estroversione che accomuna Walter Gropius e Le Corbusier, Figini e Pollini e Luigi Moretti, Carlo Aymonino e Ludovico Quaroni, Paolo Portoghesi e gli architetti hi-tech, Renzo Piano e Jean Nouvel, Peter Eisenman e Zaha Hadid, Frank O. Gehry e Daniel Libeskind. Se si volesse schematizzare la differenza tra gli architetti dell'interiorità e gli architetti dell'esteriorità si dovrebbe riconoscere nei primi la presenza nei loro progetti e nelle loro realizzazioni della radice tipologico/tettonica della progettazione, nonché il permanere del carattere *oggettivo* che è proprio degli elementi grammaticali del linguaggio; mentre nei secondi predominano sia le logiche funzionali, più o meno corrette da derive trasversali, sia quelle *communicative*. Negli architetti dell'interiorità il

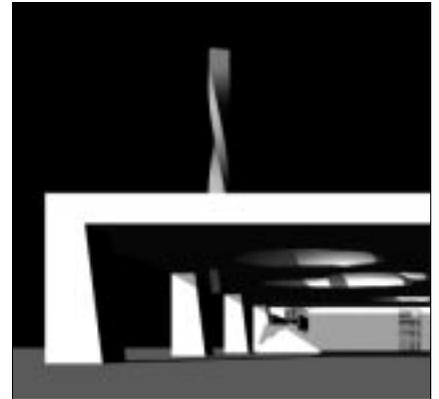
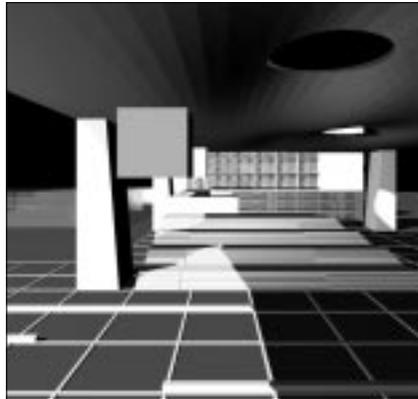
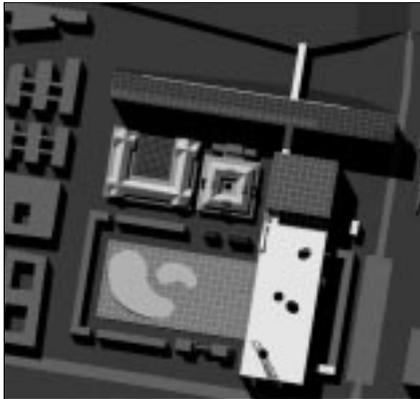
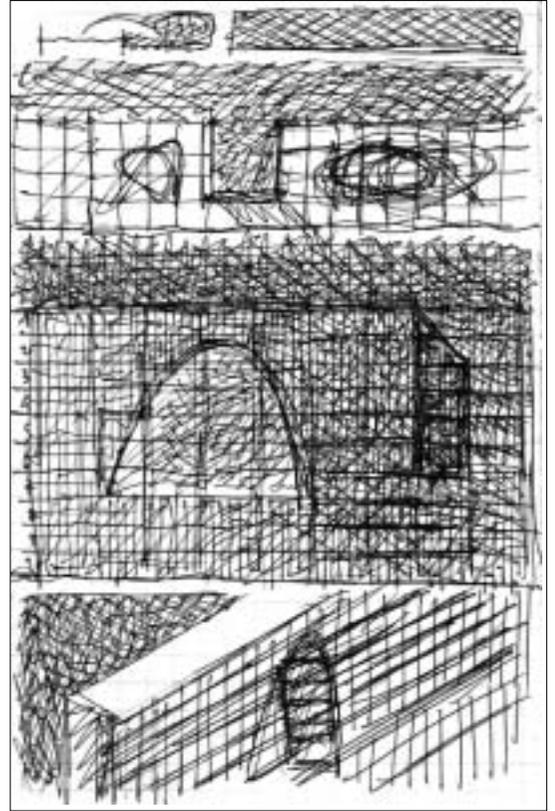
soggetto progettante si autotrascende, per così dire, nella profondità della *lingua*; al contrario in quelli dell'esteriorità esso si esalta nella singolarità delle *parole*. Tra i primi e i secondi architetti non c'è in realtà una differenza qualitativa per cui gli uni sono meglio degli altri: si tratta in realtà di due diverse maniere di intendere la scrittura architettonica. Per il primo essa è il luogo di un percorso interpretativo che ha bisogno di una temporalità e di adeguate procedure; per i secondi essa si delinea soprattutto nell'istantaneità della visione, in una concentrazione semantica che se non esclude contenuti profondi li fa però affiorare, secondo il noto aforisma wildiano, sulla superficie.

Negli ultimi anni il modello dell'interiorità ha subito un percepibile declino. L'opposta forma dell'esteriorità, rappresentata soprattutto dall'involucro, come ha scritto Laura Thermes, sembra aver monopolizzato completamente la ricerca. L'architettura, come per altro l'arte, sembra aver totalmente abbracciato la linea dell'estroversione comunicativa premiando tutto ciò che si apre al mondo circostante, in una profonda empatia nei confronti di ogni realtà in movimento. L'esteriorità si coniuga infatti con una spiccata propensione verso ciò che si muove, verso ogni *work in progress*, mentre l'interiorità preferisce l'espressione della stabilità sedimentata, della densità di ciò che è *fermo*. Al mondo della permanenza compete quindi la dimensione dell'interiorità, a quello dei mutamenti l'esteriorità. Il predominio attuale del modello dell'esteriorità è rappresentata anche dal recente primato del *paesaggio*. Le poetiche del paesaggio, con il culminare della teoria zeviana sulla paesaggistica, enunciata nel 1997 con il 'Manifesto di Modena', dimostrano ampiamente la definitiva fuoriuscita del progetto dalla sua vocazione a individuare *recinti* contenenti un vuoto presidiato.

La resistente e convincente analogia tra edificio e corpo si rivela essenziale per la messa a punto di un'idea precisa della relazione tra interno ed esterno. Questa relazione è fortemente squilibrata, nel senso che mentre l'*esterno* costituisce una realtà in qualche modo indiscutibile, l'*interno* si presenta come qualcosa di più indeterminato e sfuggente. A rigore, infatti, il corpo umano non ha un interno nel senso che non ha vuoti. Il corpo è tutto pieno, formato come è da organi pressati uno contro l'altro senza pause o cavità che non siano a loro volta ripiegate e compresse su se stesse. Inoltre l'interno del corpo è *negato* alla luce. Immaginare che la luce penetri nel corpo comporta la sua frammentazione, la perdita della sua integrità, il suo *smembra-*

mento. La chirurgia laser è l'unica modalità perché la luce entri, dopo che i raggi Röntgen scoperti nel 1897 e le sonde hanno esplorato e rischiarato i recessi più segreti dell'organismo. L'etimo della parola *interno* rinvia al concetto di *intero* per questo, in un certo senso, la nozione di *interno* è interdotta. L'interno non è altro che la forma inaccessibile del *corpo* come *intero*. Il fatto che l'architettura contenga un interno e, anzi, sia tale solo perché possiede uno spazio abitabile, come sostiene Bruno Zevi, produce uno *scarto ontologico*, una diversione fondativa. Essa significa forse che si costruiscono solo *corpi interi*, si costruiscono solo solidi, e il vuoto non è altro che un avanzo, un resto senza dubbio eloquente, ma pur sempre un residuo.

La città è il luogo deputato degli *esterni*. Questa qualità *esterna* si riscontrava anche nelle città murate permeandone gli *interni*, come è dato constatare dalla famosa pianta di Roma incisa da Giambattista Nolli. Una rappresentazione della città, quella dell'architetto lombardo, che per la prima volta mette in evidenza la complessa strutturazione del tessuto per spazi variamente permeabili, i quali descrivono una totale disponibilità dell'organismo insediativo all'*attraversamento*. Parallelamente la Roma piranesiana, che costituisce una illuminante e drammatica profezia della città contemporanea, esibisce un universo di interni-esterni isolati e corrosi che rivelano nelle gigantesche rovine stagiate contro il cielo la natura episodica e frammentaria dello spazio urbano. Da allora in poi la città accentuerà il suo rovesciamento verso l'esterno, un rompere i propri confini per dilagare nello spazio aperto di cui la periferia rappresenta la manifestazione più evidente. Tale essenza aperta dello spazio urbano, dichiarata proprio dalle espansioni periferiche, significa quindi che la città è sostanzialmente un luogo concettuale e reale *del fuori*, l'ambito di ciò che è *indifeso* e a volte abbandonato, una 'waste land' abitata da segnali enigmatici e nella quale risuonano improvvisi allarmi. Il modello dell'interiorità è stato sconfitto da quello dell'esteriorità, ovvero la città come sistema di esterni ha esautorato l'architettura come cornice di un interno, un interno in quanto *segreto* protetto, in quanto, anche, *inconscio* da interrogare con opportune cautele e con la dovuta ispirazione. Possedendo un interno l'architettura non è un corpo perché il corpo non ha vuoti: dissolvendosi nell'esternità urbana, che è un vuoto senza misura e quindi senza limiti, tale corpo negato si materializza in una dispersione virtuale percorsa da vibrazioni antipolari. Corrodendo come un acido la *quadratura operabile* dei corpi, l'esternità si fa annuncio di un pericolo necessario.

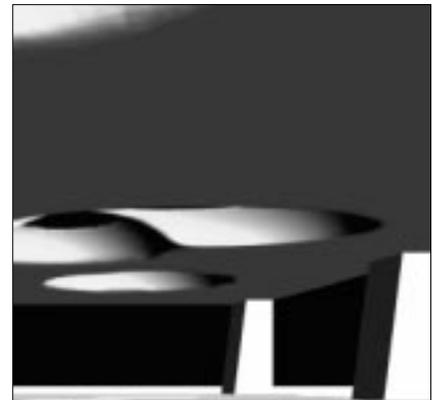
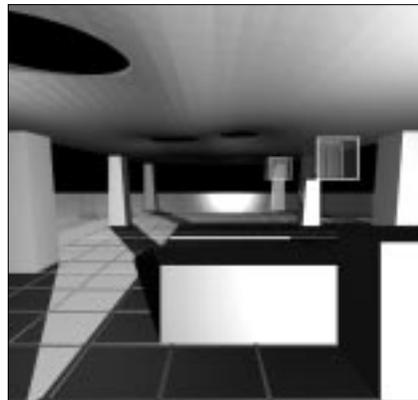
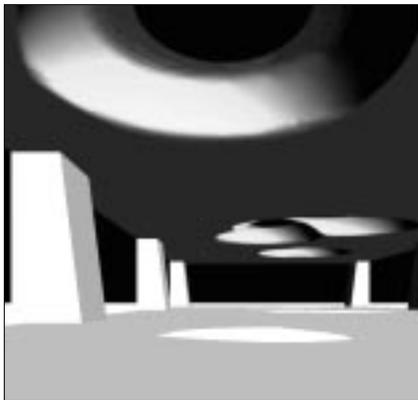
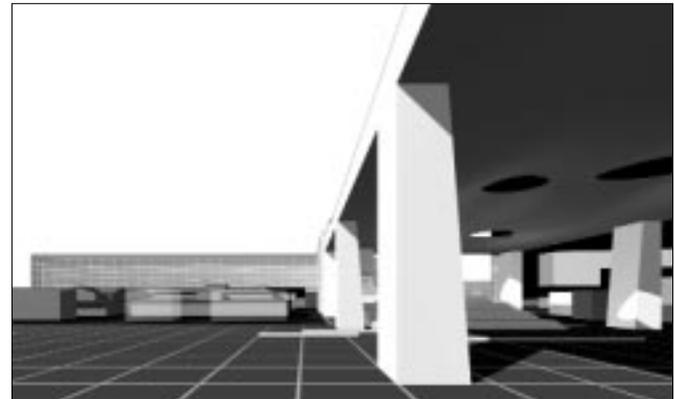
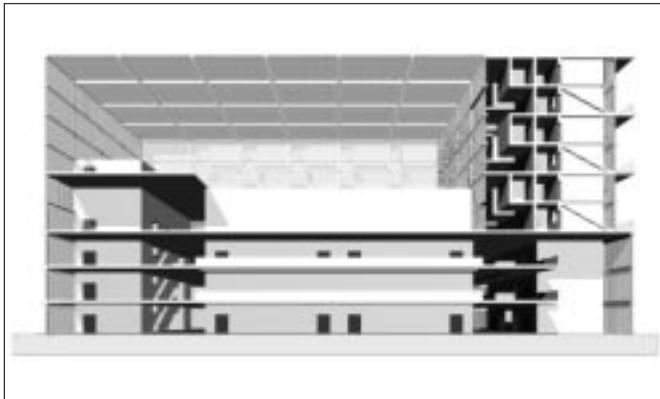


Progetto per la ristrutturazione degli ex Mercati Generali di Roma

Franco Purini, Laura Thermes

Con: Studio di Architettura Tamburrini, Roberto Cassetti, Emanuela Belfiore, Studio Associato Racheli Malgieri

Collaboratori: Massimiliano De Meo, Patrizia Valandro, Loredana Grandinetti



Fra antinomia e tecnologia

Un problema di spazialità diffusa

18

*La città vive in me come un poema
che non m'è riuscito di fissare in parole.
Da un lato v'è la eccezione di alcuni versi;
dall'altro, accantonandoli,
la vita precorre il tempo, come terrore
che usurpa tutta l'anima.*
(da 'Vanilocuencia' di Jorge Luis Borges)

Dice Hofstadter, a proposito di uscire dal sistema, (...) *Non vorrei affatto dare l'impressione che questi due modi di procedere siano del tutto incompatibili; sono certo che ogni essere umano è in una certa misura capace di lavorare dentro un sistema e allo stesso tempo di riflettere su ciò che sta facendo. In realtà, nelle cose umane è spesso quasi impossibile fare una netta distinzione tra ciò che è 'dentro il sistema', e ciò che è 'fuori dal sistema'; la vita è costituita da un tale numero di 'sistemi', interdipendenti, intrecciati e spesso incoerenti, che potrà sembrare semplicistico discuterne in questi termini. Ma spesso è importante formulare in modo estremamente chiaro idee semplici, così da poterle usare come modelli per l'elaborazione di idee più complesse. Questa è la ragione per cui presento qui i sistemi formali: parlare di Interni Urbani, di luoghi e spazi collettivi, sostanzialmente vuol dire introdurre concetti in cui le analogie della destinazione contrastano con la singolare difformità delle utenze e delle ciclicità modali.*

L'interno è qualche cosa che - come sostiene Hillman - sa di iniziatico, di movimento intro-verso.

'In' è una parola trappola, che richiama problematiche di archetipi.

Più esattamente, egli dice 'Dalla preposizione e dal prefisso al sostantivo, il passo è breve: indica quelli che sono 'in', coloro che sono dentro. Una persona 'in' è informata su quel che succede nel campo di interesse privilegiato, entro i confini temporali o spaziali che definiscono un particolare stato o condizione'.

Questo vuol dire che gli *in*-terni urbani sono una sorta di enigma,

chiuso tra la soggettività dell'utente singolo, e l'oggettività della struttura del dominio di collocazione, una antitesi tra il disegno che la mente da del territorio dell'azione, e la materia con cui esso si esprime: in architettura, dovremmo dire tra l'ipotesi creativa e virtuale della struttura spaziale, e quella concreta e fisica dell'asetticità tecnica.

Questo equivarrebbe a riprendere la polemica mai sopita e da me stesso avanzata nella prefazione al libro di Yona Friedman sull'architettura scientifica, tra l'esteriorità di una tecnologia hard e la contrapposta interiorità di una tecnologia soft.

Gli interni urbani sono allora camere chiuse, ove il distacco e l'estraniamento sollecitano un rapporto di empatia tra il soggetto e la geometria, tra i suoi codici originari e la trama materia che determina e trasferisce lo spazio?

Il *civis romanus*, non il grande vir, l'uomo medievale, il Pico della Mirandola, come leggevano la relazione tra la sollecitazione ad usare una struttura chiusa, e i confini, gli estremi, astratti e fisici, che queste spazialità imponevano, siano state esse le *thermae*, le *basilicae*, i chiostri e i conventi, o le disegnate piazze della città mercantile?

'In', in questo caso, richiama la sacralità che i Romani circoscrivevano nel recinto di Vesta, memoria della primigenia dea dei Monti Tiburtini. 'In' vuol dire che esiste un 'out', un luogo dove convivono i morti e i vivi, i fantasmi e gli antagonismi della cultura contestuale, un dominio dove lo spazio e la materia sono antagonisti concordemente proiettati, o a trasferire futuro, o a perpetuare passato: la tecnologia, in questo caso, è arbitra di queste convergenze, ma anche causa delle profonde dissonanze e contraddizioni delle percepite sofferenze corporali.

Ingiustamente, si è detto che l'architettura moderna è una dimostrazione ultima del *Welt-bild*, una sorta di manifestazione dell'universalità dello spazio vuoto: sarebbe come dire che potremmo trasferire Gaudi a New York e Dalì nella Cappella Sistina.

Un nichilismo in cui la contrapposizione fra oggetto e luogo verrebbe

be ad essere eliminata da una presunta globalità funzionale e percettiva, da un'idea di collettivo in cui l'"in" è estraneo al luogo, alla materia, alla forma, alla storia.

In cui, per essere ancora più gravi, l'architettura diviene cartacea, disegnativa, semplicemente un luogo di scontro tra tensioni ideologiche e resistenze tecnologiche, tra fantasia virtuale (perché vi sono anche le utopie possibili), e la concretezza organizzativa della costruzione. Come dire che esiste una spazialità diffusa, esterna ad ogni aspetto di materialità e di finalizzazione.

Una sorta di paradosso, di illusione o di doppi sensi, che Escher ha proposto in splendidi disegni all'ammirazione dei matematici, negando le teorie e i principi della simmetria e della regolarità, ma anche della asimmetria e della irregolarità, proponendo un'interpretazione tecnologica della tensione disegnativa della mente, che scala con circonvoluzioni la chiocciola borrominiana, o confonde nella violenza cromatica gli equilibri disegnativi di un'architettura gaudiana.

È quell'esperienza che Bach compiva, quando mutava chiavi nelle sue composizioni, trascendendo il canone e rendendolo trasverso, negando la sequenza da lui stesso concepita, per modulare il finale percepibile dall'ascoltatore.

D'altra parte, come non contrapporre la razionale geometria di un in-terno lecorbousieriano, urbano, con le stesse proposizioni che il maestro svizzero scodella nella Chapelle de Ronchamp, o nel Municipio di Dacca.

Sono in-terni o es-terni, sono privati o comuni, sono espressione di materia o di reazioni poetiche?

La tecnologia, allora, è supporto di una specifica proposta di linguaggio e di articolazioni tipologiche, aggrumata in geometrie che non rappresentano più la matrice funzionale, la catena delle relazioni operative fra le classi di domande d'utenza, e le prestazioni compatibili degli *enclòs* che tanto costringevano Monsieur DuPont a non capire Parigi, perché gli umori, le ore del giorno e gli incontri trasformavano la struttura tecnologica della città, e la mutavano come fatto percepibile materico, facendola diventare un fenomeno tattile costantemente variabile.

Anche questa non è una novità: già Gödel, nei suoi 'Principia Mathematica', parlava di proposizioni formalmente indecidibili, di contrapposizioni tra la dichiarazione di principio e le conseguenze teoretiche che ne derivano.

Senza riportare qui, per quanto tradotta, la sua affermazione - anche perché per me il tedesco sarebbe complesso - che 'tutte le assiomaticizzazioni coerenti dell'aritmetica contengono proposizioni in decidibili'.

Vorrebbe dire che l'architetto, quando traccia gli assiomi del suo comportamento progettuale, è in condizioni più difficili dell'asino di Buridano: non può decidere in modo conseguente i linguaggi e le tecni-

che da impegnare a compimento dell'effettività creativa, se non ricorrendo ad una auto-referenzialità, spesso sorretta dall'intuizione, spesso incoerente con la lucidità degli enunciati funzionali e strutturali.

E che cosa è, infatti, una concretizzazione formale alla Gehry, se non la manifesta evidenza di una indecidibilità che trova tranquilla sedimentazione fisica in un'auto-referenzialità di linguaggio?

Che cos'è, allora, la tecnologia, se non il veicolo per diffondere una spazialità che non riesce a trovare confini ed estremi del suo territorio di dominio, se non nella decisione del soggetto di percorrerla e comprenderla, costruendo una conoscenza, la cui radice tecnologica è esaltata e negata nello stesso momento.

Spesso, per risolvere queste contrapposizioni più razionali che logiche, gli architetti, e ancor di più i tecnologi a cui piace nuotare nei piccoli labirinti delle certezze armoniche della tecnica, hanno costruito il mito della programmazione della ricorsività, e su esso hanno eretto le impalcature della modularizzazione della ciclicità della procedura rinnovabile, invocando un'analogia con la logica del calcolatore, peraltro errata in quanto i codici binari e la formulazione stocastica non sono amanti dell'istruzione deterministica.

Dovremmo allora pensare che tutto il prodotto così modernisticamente commercializzato, reso mercantilmente remunerativo, di un'architettura hi-tech decisa per amore contrapposto del preesistente, sia nient'altro che la distorta interpretazione delle basi teoriche del calcolo proposizionale, tipografico, espresso e significato per stringhe, ove la scomposizione tecnologica naviga tra regole di congiunzione, di separazione, di ganci, di distacco, di intercambiabilità di De Morgan e di Smisteru.

Cioè di regole in cui governano la contrapposizione e il trasferimento, volte a trasferire ogni realtà ad un livello diverso da quello specifico e originario della coerenza progettuale.

Indubbiamente, non sto tuttavia contrapponendo una concezione architettonica ad un'altra, per il puro gusto di rappresentare limiti estensivi, scorrimenti e tratti ingiustificati tra i momenti della concezione e della configurazione fisica; il problema centrale è che stiamo avviandoci a forme diverse di spazi, a quello che è stato definito *l'inarrrestabile processo di slittamento della città contemporanea rispetto agli zoning funzionali*, contraddicendo, trasferendo e ristrutturando con innovazione e provvisorietà contemporanee, programmi d'uso contemporaneamente originati da pseudo-tecniche, e manifestati come coerenze tecnologiche: spazi in cui la diffusività non è più specifica di un problema relazionale, ma piuttosto caratteristica e caratterizzata da una impossibilità di coerenza interna, costretta da una diffusione di intenzioni e di strutture, sciolta, liquida, come ha detto recentemente il Baumann, a significare che la materia non si organizza più per forme, ma si diffonde per flussi temporali di trasformazione.

Branzi ha osservato che 'il concetto di liquefazione appartiene ai

processi primitivi della modernità, come movimento di liberazione dai nodi strutturali della storia, di scioglimento dei blocchi accademici delle discipline, di dispersione delle strutture caratteriali della società'; dunque, un problema di spazialità diffusa, in cui la tecnologia assume ruoli di mediazione tra linguaggio e percezione, e li assume con aleatoria responsabilità sistemica, *in-terna* ed *es-terna* del localismo collettivo.

In questo senso viene a proporsi un rapporto fra processo progettuale e sostanzializzazione tecnologica che richiama i processi di fluidità propri delle istituzioni e del mercato, processi che trasferiti nel mondo edilizio hanno lasciato credere che la spazialità diffusa potesse essere rappresentata da megacontenitori anonimi, come se il sistema dei rapporti orditi fra l'intenzione e la tecnica si congelasse in una scolarità priva di capacità connotanti. Non a caso si è detto che le metropoli sono grandi giacimenti genetici, sia che ci riferiamo alla Roma imperiale che alle tante metropoli occidentali o alle stesse capitali dei moderni stati africani, in cui l'architettura è semplicemente un coacervo di sistemi connettivi, di relazioni, di interessi e di scambi fisici, non discorso di luoghi, un intorno spaziale, una promiscuità medioevale fra la vita di strada e la vita di interni, fra la piazza pubblica e quella del grande vano abitabile.

L'ibridità di questa tesi mentre richiama ipotesi sociologiche in cui la contrapposizione tra la pubblicità del privato e la privatizzazione del pubblico porta ad immaginare un nuovo medioevo tecnologico tuttavia non possiamo non prendere in considerazione che vanno affermandosi nuove forme desacralizzate e non più gerarchizzate di spazi, i fasci di relazione come ha sostenuto Michel Foucault in cui la tecnologia assume il ruolo di permissione strutturale del consumo, indifferentemente dell'utenza, ma anche della configurazione progettuale.

Sembra qui di richiamare i concetti di Marc Augé di luogo antropologico e non luogo, a segnalare la genesi di questa nuova parzialità metropolitana in cui neppure le forzature tecnico-materiche costruiscono identità indipendentemente dalla soggettiva delimitazione, è l'esaltazione dell'indicazione linguistica per cui una paninoteca, un McDonald, un Burgy, costruiscono per surmodernità più riconoscibilità locale dell'appropriatezza della connotazione morfologica.

È stranamente la contrapposizione di uno spazio neutro, indifferente al dove, labirintico a quello delle opportunità della libera fruizione dello scambio, come direbbe Laura Balbo, fondato più sulle carte di credito che sull'emergenza architettonica: in termini umani quindi che nascono dalla contraddizione fra la struttura fisica e la sua controimmagine psicologica, segni di una globalità in cui non vi è più possibilità di tracciare i confini, perimetri significativi anzi territori come opere aperte, come dice il Purini, non luoghi e contemporaneamente luoghi perché non immutabili, opere trasformabili, perché come ho sostenuto in 'Metodo e progetto' nel 1974 la trasformazione è l'unica cer-

tezza della riconoscibilità dei domini abitati dall'uomo.

Questa spazialità è quindi diffusa perché non è possibile stabilire una temporaneità connotativa, perché appare piuttosto, come dice Marco Albini, in territorio di offerte, la 'centrale di attrattive ... per il popolo di viaggiatori ... ma anche per gli altri utenti della città' dunque si esalta il carattere ambiguo e mutante del rapporto fra topologia e topologia, fra morfologia e linguaggio, fra struttura ambientale e organizzazione tecnologica in una caratterizzazione totale che lega e contrappone contemporaneamente pesantezza e leggerezza.

Sostanzialmente allora questo universo atemporale di cui ha parlato Julian Barbour negando l'autonomia del tempo è l'immagine contemporanea della volontà di concretizzarsi esistenziale in oggetti e della necessità di disporre di filosofie evolutive, di adattabilità tecnologica e di reversibilità funzionale, di indeterminatezza del sistema di architettura frutto di una varianza continua e di una sostenibilità legata a tracciati di mediazione, di una innovazione materica funzionale all'alternativa della consistenza, di un obbligo della riconfigurazione formale espressa per riconnotazione tecnologica.

Dovremmo a questo punto dire che questi spazi che noi chiamiamo, per analogia con l'abitare, interni urbani e che gratifichiamo in una locuzione di luogo in realtà sono 'involucri', elementi di copertura logica e di protezione tecnica di superfici dedicate traslate in più direzioni, non fillomi sterili ma stranamente stami fertili.

D'altra parte una famiglia F di insiemi si chiama involucro se essa è chiusa rispetto all'operazione di intersezione, cioè se l'intersezione è essa stessa una figura della famiglia F , e con essa mutante e reinterpretabile in relazione alle tecnologie di decodificazione matematica.

Topologicamente difatti l'involucro è la chiusura di un insieme I tale per cui I è l'unione dell'insieme primitivo e del suo derivato; cioè l'involucro è un insieme chiuso.

Questi interni urbani sarebbero quindi contemporaneamente una struttura di famiglie aperte di spazi e dedicati e una configurazione di organismo individuabile attraverso le tecnologie della percezione.

In questa direzione, e per chiudere, dovremmo più giustamente parlare di antinomia richiamando l'origine greca del termine $\alpha\upsilon\tau\iota\ \nu\omicron\mu\omicron\varsigma$ *contro legge* nel senso che si tratta di due proposizioni opposte in contraddizione tra di loro perché ambedue dimostrabili (tesi e antitesi) già nelle filosofie prearistoteliche, nel senso anticipato da Gödel di indecidibilità della veridicità della proposizione principale, se non ricorrendo a presupposti relazionali soggettivi: per l'appunto alle asunzioni di tecnologie non tanto hard quanto soft.

Kant aveva parlato nella 'Ragion pura' di quattro categorie antinomiche: quantità, qualità, relazione, modalità, proponendo l'ipotesi che esse rappresentino il complesso di contraddizioni in cui incorre l'intelletto quando vuol considerare i fenomeni come cose in se, derogando dalla norma fondamentale della limitazione dell'uso delle categorie

alla sfera dell'esperienza possibile enunciato che sembra un'analisi critica, per esempio, della Sagrada Familia o del Guggenheim Museum o del nuovo proposto Moma di New York.

Russell ha parlato di antinomie logiche, come espressione simbolica di percorsi analitici: egli sostiene infatti che l'insieme di tutti gli insiemi, che non sono elementi di se stessi, è o non è elemento di se stesso? Come dire che la lezione tecnologica interpretativa di un intero complesso di architettura è o non è la formalizzazione delle varie classi tecnologiche che comprendono e convalidano le unità tecniche?

Peraltro Cantor ancora più pesantemente ha sostenuto che l'insieme di tutti gli insiemi include o non include il suo insieme potenza? Cioè, tradotto in architettura, l'insieme di tutti gli insiemi del complesso per gli aborigeni australi è o non è l'espressione prodotto degli elementi formali e tecnici delle costruzioni abitative originarie?

Ovviamente dovremmo dire che in questo caso la tecnologia si comporta come metalinguaggio e quindi dovremmo avere oltre a in-

siemi di simboli e categorie elementari che costruiscono le classi di strutture della lingua tecnologica, anche strutture di metalinguaggio che costituiscono le categorie formali che coinvolgono le classi di strutture della configurazione proiettandole su quelle degli elementi del sistema tecnologico-ambientale.

In conclusione allora questi spazi di relazione, questa diffusività degli stessi ci richiede la messa in essere per poterli decodificare di formazione di sistemi interattivi (naturalistici, insediativi, relazionali) con i quali prefigurare quadri di assetto e di trasformabilità in termini sincronici e diacronici tal per cui esisteranno tante forme di architettura quanti Monsieur DuPont passeggeranno per Parigi o Sig. Rossi per Milano o Mr. Smith per New York. L'unica vera antinomia è quella che in una situazione come la Casa Battlò disperde la ragione statico-funzionale in una evoluzione-involuzione della materia resa liquida ma non insignificante.

Marco Romano

Città come opere d'arte

22

'Un'azione volta a costruire il bene pubblico non può non contemplare la dimensione della bellezza', recita un piccolo volume consuntivo del recente quinquennio di governo regionale lombardo, e se molti leggeranno in questa affermazione soprattutto l'eco di don Giussani, altri vi avvertiranno invece l'emergere nuovo di un'esigenza vera della società.

Ma una 'politica della bellezza' richiede poi d'aver chiaro cosa si intenda per bellezza della città e su come la si possa perseguire.

Vent'anni fa, quando ancora della bellezza era addirittura impensabile parlare, ho risposto con una teoria solida della quale cercherò qui di tracciare le linee fondamentali.

Per poter parlare di bellezza della città dobbiamo considerare *l'intera città come un'opera d'arte*, un manufatto che rispetta cioè le due condizioni fondamentali di tutte le opere d'arte - quadri, sculture, architetture -: in primo luogo di essere stato realizzato da un artista con un'esplicita intenzione estetica e in secondo luogo che questa intenzione estetica venga apprezzata da un 'pubblico' che lo trovi bello.

Per motivi che non posso qui spiegare per esteso *le facciate delle case delle città europee sono da mille anni costruite con la volontà di farle belle* - espressa nella loro decorazione relativamente ricca - che risponde al desiderio dei loro abitanti di esprimervi visibilmente, *con un linguaggio estetico condiviso da tutti*, il proprio status sociale e la propria dignità di cittadini.

Fuori d'Europa - a Ercolano, a Marrakesch, a Pechino - le case offrono alle strade muri ciechi, porte non decorate, né esistono basamenti o cornicioni né esiste tutto l'apparato decorativo con il quale rendiamo così fastose le nostre facciate.

Della nostra città europea noi abbiamo poi un'immagine quasi personalizzata, tant'è che spesso ci interroghiamo su quale sia la sua anima o leggiamo preoccupati articoli che a Milano o a Siviglia ne lamentano il declino o ne rivendicano il ruolo.

Questa città fatta persona è in Europa la radice privilegiata della no-

stra appartenenza sociale: noi europei siamo persone socialmente riconoscibili perché apparteniamo a una città, mentre i romani antichi appartenevano prima di tutto a una *gens*, i musulmani alla *umma*, gli indiani forse a una casta, e per tutti loro la città era un provvisorio e indifferente accampamento.

In quanto cittadini di una città - villaggio o capitale - noi ne confrontiamo il rango con quello delle altre, attraverso la bellezza dei suoi *temi collettivi* nella cui realizzazione ciascuna è impegnata: sono le chiese, il palazzo municipale, il teatro, la biblioteca, il museo, l'arco trionfale, il giardino pubblico, il parco - forse una trentina - *in tutte le città sempre i medesimi* (perché solo così è possibile un confronto nell'ambito dell'intera Europa) seppure nella scala appropriata a ciascuna di esse.

È il libero confronto della *democrazia*, fondamento da mille anni delle nostre città, a stimolare nell'intera Europa l'emergere di nuovi temi e a suggerirne poi la realizzazione alla scala della singola città. Gruppi di cittadini diventano in Europa inventori o sostenitori di questo o quel tema collettivo, che sembra riconoscere appieno i loro desideri e il loro progetti di vita, e ne sollecitano l'adozione da parte della *civitas* intera, nella forma di una sua realizzazione, che costituisca il pubblico riconoscimento del rilievo socialmente attribuito al loro particolare progetto di vita. È un confronto durante il quale in ogni città gruppi di cittadini litigano spesso tra loro - tra chi sulla medesima area vorrebbe una biblioteca o uno stadio o un parco - perché il tema che più amano venga adottato dall'intera *civitas*; quando poi verrà realizzato dei conflitti originari si sarà perduta memoria e ogni tema resterà lì a incorporare l'orgoglio cittadino dell'intera *civitas*.

La bellezza dei nostri temi collettivi non è quella delle moschee, della cui architettura era stato committente e giudice il solo sultano, e neppure quella dei palazzi di Granada o di Istanbul, di Pechino o di Agra che mostrano a un popolo estraneo soltanto le loro mura levigate. I temi collettivi delle città europee vengono costruiti a spese delle

città medesime da artisti scelti dagli stessi cittadini che ne giudicano, spesso in vivo contrasto tra loro, la bellezza: per questo possiamo affermare che i temi collettivi delle città europee sono stati realizzati da artisti con l'esplicita intenzione di erigere un'opera d'arte della cui bellezza sarebbe stata giudice la stessa cittadinanza che l'aveva voluta.

Ma, se ora sappiamo che le facciate delle case e i temi collettivi sono l'esito di una volontà estetica incorporata nell'opera di artisti della quale sono volta a volta committenti e giudici tutti i cittadini - in quanto individui nelle loro case e in quanto *civitas* nei temi collettivi - nondimeno dobbiamo riconoscere che questa è la bellezza tutta architettonica incorporata in singoli edifici, non ancora la bellezza della città in quanto *nel suo insieme* opera d'arte.

Le città europee hanno in questi dieci secoli messo in campo, accanto ai temi collettivi, una ricca gamma di piazze e di strade tematizzate, e se potremmo dopotutto sovrapporre l'immagine di una moschea a quella di una chiesa ignorandone il diverso significato nelle rispettive società, noteremmo invece che le piazze e le strade tematizzate costituiscono una vera e propria invenzione che non ha neppure lontanamente l'eguale in nessun'altra città del mondo.

Nelle città europee le piazze non esistevano fino alla comparsa, nel tardo XII secolo, della piazza principale, cui sono seguite la piazza del mercato, la piazza del convento, il prato della fiera, la piazza della chiesa, la piazza monumentale e la piazza nazionale, mentre nel medesimo periodo hanno preso corpo la strada principale (di diverso rango), la strada monumentale, la strada trionfale, la passeggiata, il *boulevard*, il viale alberato, che costituiscono altrettante invenzioni originali europee.

La bellezza delle strade e delle piazze tematizzate non è più quella dell'architettura, non vengono anzi neppure pensate come opere architettoniche compiute in se stesse, ma vengono invece evocate per costruire sequenze - cioè successioni di temi, di strade, di piazze tematizzate - nelle quali le città esprimono, attraverso uno specifico ed appropriato linguaggio, la loro volontà di farsi opere d'arte.

A Milano la sequenza più vistosa prende corpo in piazzale Loreto per scendere in corso Buenos Ayres (strada principale di secondo rango ma anche strada trionfale con la veduta lontana della torre Velasca), s'interseca in corrispondenza della porta con una cerchia di *boulevard* ma anche con la passeggiata e i giardini pubblici, diventa in corso Venezia strada monumentale in sequenza con piazza San Babila - piazza monumentale del Novecento - per risalire lungo la strada principale fino a piazza del Duomo, piazza principale, monumentale, di mercato e persino nazionale, perno di un'altra sequenza trasversale dalla piazza della Scala (piazza nazionale) alla Galleria.

La sequenza riprende alla grande con la piazza nazionale del Corso, la strada principale, monumentale e soprattutto trionfale verso

il castello (via Dante), per poi innestarsi sul parco, sull'arco trionfale e sulla passeggiata di corso Sempione.

A Palermo la sequenza trasversale inizia dalla stazione ferroviaria per la porta della strada monumentale, via Maqueda, poi tocca la piazza principale con il suo palazzo municipale e con la ricca fontana per incrociare ai Quattro Canti quell'altra sequenza celeberrima del Cassaro dalla porta di Monreale alla porta Marina e alla passeggiata sul mare. Dai Quattro Canti la sequenza inanella il teatro lirico, la strada principale porticata, il teatro Politeama con la sua piazza, la passeggiata di viale della Libertà con il giardino inglese, la strada trionfale verso lo stadio e il parco della Favorita, la piazza nazionale e infine, a baionetta, il corso Strasburgo.

A ogni passo queste sequenze sono state costruite con una deliberata volontà estetica, con la convinzione cioè che realizzando un determinato tema collettivo o una determinata strada o piazza tematizzata strettamente connessi in una sequenza, la bellezza della città ne sarebbe stata valorizzata.

Le sequenze rappresentano visivamente la volontà estetica della città, il suo desiderio di costituirsi in opera d'arte, e tutte le città si fanno un punto d'onore di farle proseguire nelle periferie perché costituiscono il pubblico riconoscimento della dignità di cittadini di quanti vi abitano: la presenza di temi collettivi testimonia, anche nelle parti più esterne delle città, una volontà di bellezza della *civitas* del medesimo ordine di quella leggibile nella parte più centrale della città, mentre la continuità delle sequenze significa la loro piena appartenenza a quella città.

Negli ultimi cinquant'anni gli architetti moderni, nella loro smania del nuovo, hanno distrutto questa millenaria conoscenza tecnica progettando quartieri moderni dove sono state deliberatamente ignorate tutte le regole consolidate della bellezza, e poiché quelle regole guidavano la mano di chi disegnava le città ma erano anche conosciute da tutti e dunque tutti potevano apprezzarne l'esito, l'ambizione degli architetti moderni di costruire quartieri 'belli' senza ricorrere al linguaggio comune dell'estetica urbana sono per forza 'brutti', tutti brutti senza eccezione perché non apprezzabili da tutti i cittadini. È proprio quello che tutti dicono e che hanno ragione di dire: la città tutta intera è un'opera d'arte perché è stata voluta dalla *civitas* e costruita con un linguaggio comune a tutti i cittadini che ne costituiscono per questo il pubblico appropriato e naturale.

Ma tuttavia, dirà il buon amministratore, noi in queste 'brutte' periferie abbiamo pur costruito, quando occorreva, scuole e ospedali, sicché nessuno può affermare che siano state davvero trascurate.

Le cose sono più complesse. In quanto cittadino che appartiene alla *civitas* e che ne vive la democrazia e ne paga le imposte il cittadi-

no ha da mille anni alcuni diritti: una strada davanti alla sua casa (possibilmente lastricata e pulita, magari illuminata), un sostegno materiale da anziano o da povero, l'assistenza nella malattia e l'insegnamento elementare pubblico - otto secoli fa sapeva leggere e scrivere il 60% dei cittadini -; a questi diritti morali corrispondono talvolta anche edifici, le scuole, gli ospedali e, per lottare contro la disoccupazione, tra Seicento e Settecento le *work-house* inglesi o il colossale albergo dei poveri di Napoli.

Ma questi edifici non sono lì per abbellire l'*urbs*, la città fisica, con architetture preziose come quelle dei temi collettivi, ma soltanto per prestare un servizio. A Siena, al centro dell'affresco del Buongoverno nel palazzo dei Priori, vediamo di scorcio la scuola, ma invano ne cercheremmo l'edificio nella città, e lo stesso Ospedale della Scala ha una facciata modesta, nulla a che vedere con quella smagliante del duomo che lo fronteggia.

È dunque la bellezza dell'*urbs* che dobbiamo rimettere al centro dei nostri obiettivi, non le scuole e gli ospedali - pure necessari - se vo-

gliamo evitare di accrescere l'emarginazione di quanti abitano nei quartieri più lontani dal centro.

La nuova legge urbanistica in discussione in parlamento e le numerose leggi regionali - fra tutte proprio anche quella della regione Lombardia - ignorano vistosamente l'aspirazione crescente a una 'politica della bellezza': non suggeriscono cioè quali debbano essere i punti fermi per farla propria.

Tuttavia i comuni, anche senza codesti suggerimenti, potrebbero mettere a partito gli ampi margini di autonomia loro riservati formulando i piani 'strategici' di inquadramento generale - previsti dalle nuove leggi - proprio nei termini di un disegno prioritario della bellezza.

Ho avuto occasione di studiare un simile piano una decina di anni fa, quando nell'uniforme e greve coltre della burocratizzazione urbanistica s'era aperta a Vimercate - cittadina brianzola di trentamila abitanti - una finestra sull'aria solare della bellezza, un piano pubblicato nel mio libro più recente² che costituisce un suggerimento di metodo, un carnet di istruzioni, per chi volesse elaborarne altri.

1. Marco Romano, *L'estetica della città europea*, Torino, Einaudi, 1993, 2005
2. Marco Romano, *Costruire le città*, Milano, Skira, 2004

Interni urbani

Il tema ci invita a riflettere su un argomento di grande interesse, quello degli interni urbani o meglio degli spazi destinati alla socializzazione, e lo fa in un momento storico in cui si intravedono notevoli innovazioni riguardanti proprio questi luoghi.

Prima di entrare in argomento credo sia utile ripercorrere, sia pur brevemente, la tipologia degli spazi di aggregazione e/o socializzazione cittadini nella storia del mondo occidentale.

Nel mondo greco il luogo di raduno dell'assemblea dei liberi era l'agorà, che costituiva il cuore della città, ed era, allo stesso tempo, la piazza principale, il centro economico e il mercato; attorno ad essa erano dislocati gli edifici pubblici, gli uffici, i templi e, talvolta, anche il palazzo reale.

L'agorà, che in epoca arcaica era attraversata da alcune strade, assume col passar del tempo una forma più regolare e viene delimitata su due o tre lati dagli stoà, edifici rettangolari porticati che ospitavano i negozi. L'agorà di Mileto, con il suo complesso sistema di porticati inglobanti vari edifici pubblici, ci offre un bell'esempio della sistemazione di queste piazze nel periodo ellenistico.

Gli stoà presentavano una pianta rettangolare molto allungata e lo spazio interno era suddiviso in due parti da una fila di pilastri o colonne che sostenevano il centro della copertura a due spioventi (ma non sono rari anche stoà con copertura a terrazza), un'altra fila di colonne delimitava il lato dell'edificio prospiciente la piazza mentre il lato opposto era costituito da una parete chiusa. Questi edifici, originariamente a un piano, nel corso dei secoli si elevano in altezza con la sovrapposizione di un primo piano a quello terreno e la costruzione di due scale di collegamento poste in genere all'estremità dell'edificio.

Anche nel mondo romano la piazza principale, chiamata forum, è il centro della vita amministrativa e commerciale della città, ma, a differenza dell'agorà greca, assume anche altre funzioni, come ad esempio quella religiosa o quella di luogo di spettacolo.

Vitruvio nel libro V del *De Architectura* così descrive la progettazio-

ne del foro: *I greci costituiscono i fori in un'area quadrata con portici molto ampi e doppi, li adornano con fitte colonne e architravi lapidei o marmorei e sopra creano ambulacri su travature. Invece nelle città d'Italia non si deve fare con lo stesso criterio, per il motivo che fu tramandata dagli antenati la consuetudine di dare nel foro spettacoli gladiatori. Pertanto attorno alle strutture per gli spettacoli si distribuiscono intercolunni più ampi e si collocano attorno nei portici negozi di banchieri e sui tavolati superiori, loggiati, che saranno disposti opportunamente sia per l'uso sia per le pubbliche entrate.*

Invece conviene che le dimensioni siano fatte in rapporto alla quantità di persone, affinché non vi sia uno spazio piccolo per l'uso né il foro sembri vasto per mancanza di popolo. Invece la larghezza sia realizzata in modo che essendo stata la lunghezza divisa in tre parti, sono prescritte due parti di queste.

Che il forum fosse anche un luogo dove si svolgevano pratiche religiose è testimoniato dalla presenza del *Capitolium*, tempio dedicato al culto delle tre divinità capitoline (Giove, Giunone, Minerva) e ubicato in genere su uno dei lati minori (sovente su un alto podio) o, in ogni caso, del tempio più importante della città. Il tempio di Marte Ultore, inaugurato nel 2 a.C. e ubicato su un alto podio al centro del lato minore del foro di Augusto, ad esempio, indica l'importanza assunta dal culto di questa divinità nell'epoca augustea. Inoltre, nel foro romano e nelle sue immediate vicinanze, oltre all'erario e ad importanti edifici amministrativi, erano sovente ubicate la basilica e la curia.

Il foro romano assume dunque aspetti di forte monumentalità e, nello stesso tempo, si isola dalla città creando al suo interno uno spazio chiuso che diviene il fulcro della vita cittadina, il luogo in cui si amministra la giustizia, si svolgono i commerci, si celebrano gli eroi, si adorano gli dei, si assiste ai giochi gladiatori. Nelle città più importanti, come a Roma, i fori si affiancano l'uno a l'altro e creano, connettendosi e integrandosi, una vasta area destinata alla vita pubblica in tutte le sue manifestazioni.

Nel passaggio dal mondo romano a quello medievale il foro si trasforma in una o più piazze principali, in ragione degli avvenimenti e delle vicende storico-politiche della città, nelle quali trovano luogo una o più funzioni. A Todi, ad esempio, il foro diviene la nuova piazza Maggiore (ora piazza del Popolo), dove vengono eretti nuovi edifici tra i quali la cattedrale e il palazzo pubblico. Questa piazza rappresenta un esempio straordinario della trasformazione del foro romano: infatti, la cattedrale viene ubicata dove prima si trovava il *capitolium*, la pavimentazione del foro è ancora in sito sotto l'attuale pavimento e solo gli allineamenti degli edifici sul lato opposto al palazzo Comunale hanno subito una deformazione verso il centro rispetto all'originale perimetro del foro. In sostanza la spazialità della piazza evoca ancora quella del foro romano.

Altri esempi di piazze deputate a un uso sia religioso che amministrativo sono piazza del Duomo a Pistoia e piazza del Duomo a Massa Marittima, anche se quest'ultima è contraddistinta da una distribuzione planimetrica che realizza una vista d'angolo della cattedrale particolarmente efficace. In altri casi nascono le Piazze comunali destinate all'amministrazione pubblica e al mercato; penso a piazza del Campo a Siena e alla piazza dei Mercanti a Padova, due esempi di straordinari spazi urbani in cui l'invaso urbano raggiunge uno straordinario equilibrio, ma anche una forte identità. Vi sono poi le piazze dedicate esclusivamente alla funzione religiosa, come il Campo dei Miracoli a Pisa o piazza San Marco a Venezia.

A mio avviso, tuttavia, è nelle città di nuova fondazione che troviamo le piazze che meglio esprimono i caratteri più significativi di questo periodo storico. Qui lo spazio della piazza ha una forma più regolare, prossima al quadrato, e gli edifici più significativi della vita cittadina sono distribuiti in modo più ordinato. Fra tutte le città di nuova fondazione voglio ricordare San Giovanni Valdarno, dove la grande e rettangolare piazza principale è suddivisa dal volume del palazzo Pretorio in due spazi quadrangolari più piccoli (piazza Cavour e piazza Macciaccio).

Con il trascorrere dei secoli questi modelli di piazza cittadina, deputata a fondamentali funzioni civili o religiose, subiranno variazioni tipologiche di modesta entità e comunque non tali da indurre a parlare di una nuova spazialità urbana. Il mutare del linguaggio architettonico, via via che si succedono le epoche e gli stili, inciderà prevalentemente sulle qualità formali degli edifici, ma non intaccherà minimamente il ruolo simbolico e di aggregazione di questi spazi in cui la vita civile ritrova la sua unità.

Talvolta l'orografia del terreno e l'esigenza di realizzare collegamenti visivi tra diversi livelli determina risultati architettonici straordinari, ma anche in questi casi non cambia significativamente la funzione svolta dalla piazza nella città. Penso, a Roma, a piazza del Campidoglio, con le due scalinate di raccordo fra la piazza e la Chiesa, e a

piazza di Spagna, dove la grande scalinata che collega la piazza a Trinità dei Monti crea uno spazio scenografico di grande efficacia.

Questi modelli di invasi urbani dedicati alle funzioni pubbliche e alla socializzazione trovano nel secolo XIX alcuni esempi alternativi con la creazione delle Gallerie: strade coperte dove la gente poteva incontrarsi e fare acquisti al riparo dagli agenti atmosferici. Questi spazi ebbero una certa fortuna e si diffusero in molte città italiane, come ad esempio Milano, Roma e Napoli dove sono ancora visibili, assumendo spesso il ruolo di salotto della città: qui si trovavano negozi di lusso, ristoranti e bar raffinati, e la buona borghesia ottocentesca vi si dava appuntamento.

Tuttavia, il modello delle gallerie urbane non si sviluppa come forse ci si poteva aspettare per molteplici cause: la mancanza di aree centrali della città utilizzabili a questo scopo, l'elevato costo della realizzazione, la difficoltà dei collegamenti necessari a renderle fruibili a vasti strati di popolazione e, in tempi moderni, la carenza di aree libere da destinare a parcheggi nelle loro vicinanze.

Il progressivo sviluppo del trasporto automobilistico e l'incremento del traffico cittadino determina una crisi, oltre che delle Gallerie, anche di molte piazze storiche del nostro paese. Nella seconda metà del secolo XX, infatti, molte piazze centrali vengono interdette alla circolazione automobilistica e trasformate in zone pedonali; un cambiamento, questo, che se da un lato ne migliora la percezione e la fruibilità, dall'altro allontana da esse molti cittadini, scoraggiati dalla difficoltà di accesso, determinando una conseguente perdita delle loro funzioni storiche e del loro significato.

Così in epoca moderna, e con l'enorme sviluppo del turismo, questi luoghi finiscono per diventare simboli della città e sono frequentati più dai turisti che dai cittadini: basta pensare a piazza San Marco a Venezia, a piazza della Signoria a Firenze e a piazza del Campidoglio a Roma. Un'inchiesta sulle abitudini degli abitanti delle città rivelerebbe sicuramente che solo una minima parte di loro si reca abitualmente in queste piazze, che vengono frequentate in pochissime circostanze particolari, come in occasione di feste o cerimonie, e con sempre maggiore difficoltà. Probabilmente si verrebbe a scoprire che molti fra i più giovani, almeno nelle grandi città, non hanno mai visitato la piazza principale della loro città.

In questi ultimi anni molti studiosi stanno proponendo per le grandi città la realizzazione di nuove polarità in zone periferiche al fine di ricostruire quel rapporto di identità tra cittadino e città che sembra ormai in crisi. Queste nuove polarità, disseminate in diversi quartieri della città, dovrebbero infatti stimolare l'aggregazione sociale e il senso di appartenenza. Tuttavia, gli interventi che sono stati già realizzati mostrano una tendenza di questi luoghi ad assolvere quasi esclusivamente la funzione commerciale, anche se l'accoglienza offerta dalle piazze e dai percorsi coperti interni riscuote molto successo fra i gio-

vani per i quali diventano luoghi di socializzazione. Si tratta di grandi contenitori, una specie di città nella città, dove è possibile trovare ogni tipo di negozio, oltre ad altri locali, come ristoranti, bar, cinema e discoteche: come si vede, fatte le debite proporzioni, essi non sono molto diversi dalle gallerie ottocentesche.

Un esempio per tutti, a Roma, è Cinecittà due: un complesso immobiliare destinato al commercio e ad altre attività correlate in funzione da alcuni anni che costituisce un polo di notevole attrazione per la parte Est della città. Questo complesso, situato dove il piano regolatore del 1962 posizionava il Sistema Direzionale Orientale, è articolato su più livelli e presenta una serie di strade interne coperte su cui si affacciano oltre cento negozi, un grande supermercato e altri servizi (una banca, ristoranti, bar e uffici).

I grandi parcheggi, dove è facile trovare posto per la propria macchina, e il buon collegamento con la linea B della metropolitana hanno fatto sì che Cinecittà 2 sia diventato un luogo molto frequentato, non solo dagli abitanti della zona gravitante sulla via Tiburtina, ma anche da persone che abitano in centro o in altre zone servite dal metrò.

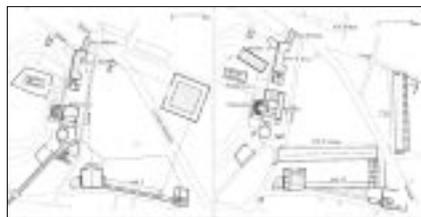
Iniziativa commerciale di un gruppo di privati, Cinecittà 2 ha dimostrato una forza attrattiva che sta superando le più rosee aspettative dei suoi promotori e tale da richiamare, negli ultimi anni, anche l'attenzione dell'amministrazione cittadina che ne sta seguendo le vicende e intende rafforzarne il ruolo di polo aggregativo dotandola di alcuni servizi amministrativi primari.

Iniziative simili, anche se con caratteri leggermente diversi, stanno nascendo intorno a molte grandi città, dove, a imitazione dei modelli nordamericani, si sviluppano centri che associano alle attività commerciali quelle strutture destinate al tempo libero (cinema, parchi giochi, ecc.).

Recentemente ho potuto seguire da vicino le vicende dell'Outlet di Valmontone, sull'Autostrada Roma-Napoli a circa 40 km dalla capitale, dove è stata già realizzata una cittadella del commercio con circa 100 punti vendita di grandi firme della moda e un grande parco di divertimenti in corso di realizzazione.

Queste strutture, che oggi sembrano sostituire come luogo di aggregazione le piazze storiche, riscuotono un grande successo e richiamano un notevole flusso di persone proprio perché offrono, oltre a merci firmate a prezzo scontato, parchi giochi per i bambini, ristoranti, cinema; in altre parole offrono la possibilità di una gita 'fuori porta' e di alcune ore libere, lontano dal traffico. Purtroppo, però, finora esse sono state realizzate con architetture tipo Disneyland, che poco hanno a che vedere con la qualità architettonica e contribuiscono a diffondere una cultura del cattivo gusto, mentre potrebbero fornire l'occasione per delle realizzazioni di qualità.

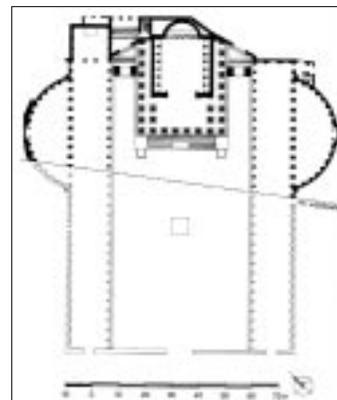
Nostro compito di studiosi, infatti, è cogliere i fenomeni in atto e cercare di correggerne le tendenze negative per sfruttare le possibilità che offrono.



1.



2.



3.

1. Agorà di Atene. A sinistra la situazione dell'Agorà all'inizio III secolo a. C. a., a destra la configurazione alla fine del II secolo. Si osservi la progressiva regolarizzazione della piazza con l'inserimento degli Stoà
2. Agorà di Mileto, configurazione assunta nel II secolo a. C., si osservi la Regolarità delle forme e il ritmo degli Stoà, che inglobano diversi edifici pubblici
3. Roma foro di Augusto deciso nel 42 a.C. inaugurato nel 2 a.C. al centro il tempio di Marte Ultore disposto su un podio. La grande piazza porticata segue lo schema del foro di Cesare

28



Todì, piazza del Popolo realizzata sui resti del foro romano



Massa Marittima, piazza del Duomo



Roma, Galleria A. Sordi



San Giovanni Valdarno, una delle nuove città fiorentine, realizzata su un impianto regolare con una piazza centrale bipartita dal palazzo pubblico



Cinecittà due, atrio centrale

Apologia del (non) costruito

Primo atto del costruire è delimitare, recingere, separare una parte dalla totalità. Le città sono nate dopo, quando si è cominciato ad attribuire senso alle relazioni fra le diverse costruzioni, testimoniando organizzazione sociale e civiltà. Le città cioè sono nate quando non gli edifici, ma gli spazi non costruiti hanno assunto significato, o meglio, quando questo significato ha cominciato a prevalere sui significati dei singoli edifici.

‘Città’ e ‘civiltà’ hanno comune radice etimologica. Per gli archeologi sono quasi sinonimi. Per Colin Renfrew la civiltà è ... *il complesso ambiente artificiale dell'uomo; l'isolamento creato dall'uomo, l'artificio che media tra l'uomo ed il mondo della natura*. Mentre per Ruth Whitehouse sono definibili ‘città’ gli insediamenti umani che mostrano tracce di monumentalità, cioè ‘civiltà’ testimoniate da riti ed espressioni spaziali.

Non vale addentrarsi nelle infinite ragioni all'origine delle città. Se ci si limita alla sola loro manifestazione fisica, non vi è dubbio che - almeno nella cultura mediterranea ed europea - parliamo di città ed ‘interni urbani’ solo se *costruito e non costruito* sono in simbiosi. Quindi, se specificità va riconosciuta alle nostre città, questa è proprio quella che spinge a ragionare sul tema degli ‘interni urbani’. Diversamente dalle città prodotte da altre culture - dal Giappone all'India, dagli Stati Uniti all'Australia ed ancora altrove nel pianeta - nel DNA dei nostri ambienti urbani non prevalgono sommatorie di edifici o giustapposizioni di parti. L'impianto delle nostre città si basa sul rapporto fra morfologia naturale e struttura topologica degli spazi; i principi infrastrutturali prevalgono sui singoli episodi edilizi. Ecco quindi che le città della nostra tradizione hanno i loro punti di forza soprattutto negli spazi aperti, quelli che - benché sapientemente edificati - possono definirsi ‘non costruiti’: piazze, luoghi, strade, campi, ogni dove che accolga le relazioni fra i diversi edifici. Mentre ogni singolo edificio generalmente deriva da un'azione sincronica, il processo di formazione degli ‘interni urbani’ è invece diacronico, si evolve di continuo. Gli ‘interni urbani’

cioè, tranne eccezioni, non derivano da un unico disegno, ma dal susseguirsi di alterazioni. Ideale, riecheggiando Roland Barthes, una *contiguità di elementi discontinui che non sembri effetto del caso*.

La capacità di una costruzione di non chiudersi in se stessa, di non costituirsi come monologo, dà qualità agli spazi aperti; e dove la sequenza degli spazi aperti si struttura secondo principi topologici, lo spazio diviene sistema di luoghi. Intendo gli spazi aperti come ‘non costruito’, non perché spazi naturali o trascurati; anzi, ma solo perché invitano ad essere letti come negativo dei volumi costruiti. Principio basilare: la simbiosi costruito/non costruito.

Vengo da Napoli. Come in molte altre città, le strade del centro antico non sono nate per andare da un punto ad un altro; sono tracciate soprattutto per essere vissute trasversalmente. Queste strade hanno pavimento in basalto, come quello degli spazi interni ai palazzi che le comprimono. Al di là di grandi portali di pietra vesuviana, cortili meravigliosi con il fondale traforato per filtrare la scala aperta, ancora della stessa pietra. Un'articolata continuità lega la sequenza degli spazi collettivi che diventano sempre più privati attraverso mediazioni, filtri, continuità/discontinuità intrecciate. La strada, la piazza, il cortile che si prolunga nella scala aperta: sono tutti ‘interni urbani’.

Nell'accezione europea - nel gioco degli scacchi - re, regine, torri, cavalli, alfieri, pedoni si spostano con regole diverse, ma sempre per occupare le caselle della scacchiera. Nella scacchiera cinese, i nomi dei pezzi sono simili - imperatore, elefante, soldato,.. - ma è diversa la loro modalità di collocarsi: vanno negli incroci, nelle intersezioni, cioè non nelle, ma fra le caselle. È un sintomo di concezioni opposte: *essere è meritorio, non essere è utile* (Lao Tze).

Venendo da Napoli sono passato per Roma. Piazza Sant'Ignazio è uno spazio che rientra fra i rari ‘interni urbani’ sincronici, paradigmatici del prevalere del non costruito, del disegno del vuoto.

È un eccezionale manifesto della concezione settecentesca di un

interno urbano. La sua geometria riecheggia la matrice dello spazio interno della preesistente Chiesa della Controriforma: da qui la regola che impronta la forma degli edifici, privi di autonomia perché parti essenziali ed al tempo stesso subordinate all'impianto ed alla spazialità della piazza. Ma in effetti, qualsiasi percorso avessi fatto, qualsiasi angolo d'Europa avessi percorso, avrei sempre trovato spazi urbani di altissima qualità, espressioni di cultura insite nella forma del vuoto o meglio negli 'interni urbani'.

Questa introduzione - che parte addirittura dalla Mesopotamia dove sono sorte le prime città, per giungere alle città del Mediterraneo ed europee e coglierne le radici soffermandosi su alcune espressioni settecentesche o comunque della tradizione - potrebbe sembrare nostalgica, apparire quasi un'abiura alle tensioni verso l'innovazione per me essenziali in ogni ricerca. Non è così: sono sempre convinto che il vero insegnamento della tradizione è nella stratificazione di innovazioni, l'esigenza per me è: *soluzioni nuove per le città antiche e di soluzioni antiche per le nuove parti urbane.*

Nel secolo scorso molti fattori hanno progressivamente consolidato un approccio diverso, per quanto detto, antiurbano. Crescente complessità degli organismi edilizi, sempre di maggiore dimensione, sempre più articolati nei requisiti, sempre più oberati di prestazioni da soddisfare, adempimenti da assolvere, norme da rispettare: tutto questo ha spostato l'attenzione e - nella difficile ricerca di problematiche ottimizazioni - l'ha concentrata sulle regole interne degli organismi edilizi, rendendoli quindi per lo più *monadi* anziché *parti* del sistema urbano dove vengono a collocarsi; 'ingombri' più che benefiche agopunture.

La degenerazione dell'istanza funzionalista ha consolidato un approccio che rincorre semplificazioni, produce estraneità, sostenute da egoismo dei committenti e narcisismo degli architetti. Approccio diverso, ma sostanzialmente analogo a quello che privilegia l'autonomia formale degli edifici o tende ad interpretarli a mo' di gigantesche sculture. Sono approcci obiettivamente vincenti: danno essenziale valore al costruito, tendono a sottovalutare il non costruito. Nella sostanza invertono la prevalenza di valori che è l'essenza stessa delle città.

Nel tentativo di arginare questi fenomeni degenerativi, si sono via via evoluti piani urbanistici espressi attraverso indici, parametri, regole, norme. Essenza del piano è l'essere *patto sociale*: se rinuncia al compito di incentivare creatività e innovazione i suoi standard sono astratti, la sua visione banale. Né il piano può ignorare la mescolanza di diversità, compresenze, contrapposizioni di interessi, che rende anacronistica l'aspirazione ad assetti stabili ed invece accelera ed intreccia domande di trasformazione.

La velocità delle trasformazioni fisiche ha un ordine di grandezza sempre più lontano dalla rapidità del mutare della domanda. Di qui la

definitiva crisi dei parametri funzionali e l'esigenza di principi forti - stabili e nello stesso tempo duttili, flessibili, adattabili, capaci di adeguamenti e crescita - da incarnare nell'armatura logica degli spazi aperti. C'è da augurarsi l'effettiva scomparsa dell'idea di piano come disegno da attuare nel tempo, o come regola per azioni atomizzate che invano inseguono esigenze. Anche i piani particolareggiati vanno espulsi se si riducono a cristallizzare assetti planovolumetrici: se non disegnano i vuoti, o ancora, se non promettono disegni diacronici dei vuoti. Peraltro, nell'attuale legislazione italiana, i planovolumetrici aprono alle cosiddette super-DIA, definitiva rinuncia non tanto a sterili controlli, quanto a valutazioni e condivisioni da parte della collettività sulle future qualità dell'ambiente urbano. Planovolumetrici o piani-norma orribili, se predefiniscono gli edifici come ingombri ed ostacolano interpretazioni intelligenti. Pur se esprimono principi di equità, indici e standard, non sono estranei all'affermarsi della logica dei 'lotti', quella che - generando spazi aperti recintati - rende non più abituali interventi a confine con lo spazio pubblico. Il costruito non è più margine del non costruito e gli spazi aperti della città si trasformano in contenitori di auto, più in sosta che in movimento. L'esigenza di cambiamento diviene sempre più forte.

La fantasia al potere è fra gli slogan-simbolo del '68 a Parigi. Negli stessi giorni a Napoli, a qualche centinaio di metri dal nostro studio apparve un'altra scritta sui muri. Il senso era lo stesso, ma l'espressione più efficace. Segno di ribellione, invitava a liberarsi dalla cappa di piombo che soffoca, costringe, impedisce: ... *m'agg levata à maglia*, qui traducibile come: libera il progetto, affrancati dall'oggetto edilizio.

Il prevalere delle regole interne, l'approccio antiurbano ai singoli progetti, è figlio della cultura della separazione che connota il XX secolo. Separazione delle discipline nelle università, separazione delle culture, frammentazione delle politiche, incapacità di comprendere le totalità. Degenerazione avvertita da tempo.

Già lo diceva Persico ('Profezia dell'Architettura', Torino, 1935): 'L'architettura moderna non è quella cosa che credono cinicamente gli americani: *the engineering solution of the building problem*, non è lo standard di Le Corbusier, o le 'sozialen Fragen' di Taut. Il suo destino, la sua profezia, è di rivendicare la fondamentale libertà dello spirito'. L'architettura, concludeva, è *sostanza di cose sperate*. Due anni dopo, della sua carriera di docente ad Harvard, Gropius sosteneva *il nostro secolo ha prodotto il tipo dell'esperto in milioni di esemplari: facciamo posto ora agli uomini di ampia visione*, cioè menti capaci di comprendere le totalità, di agire avendo sempre chiaro l'insieme e le gerarchie dei valori di ogni collettività. La cultura della separazione, che ancora imperversa senza dare spazio alla cultura dell'integrazione, fa sì che le città siano sempre più invase da atomi e monadi. Basta sfogliare le riviste di architettura. Le realizzazioni che privilegiano le regole di immersione, le logiche del contesto, il dialogo fra le parti, sono eccezio-

ni. Le città vivono di spazi aperti, del non costruito; del disegno di piazze, larghi, luoghi; li animano le relazioni immateriali che legano i singoli interventi rendendoli frammenti di un tutto. Recingere lo spazio, delimitarlo, distinguere quello che è dentro da quello che è fuori. Contemporaneamente contraddire le separazioni, legare, stabilire continuità. Il costruito come sequenza di luoghi, con filtri, mediazioni, riti di passaggio. Ciò che è esterno al costruito è interno alla città. Tranne rarissimi casi, questi interni si modificano nel tempo, acquistano nuove valenze impreviste. La vera loro forza è nella continuità di modificazione.

Nel costruire si intrecciano due categorie di materiali, inscindibili e complementari. Da una parte i *materiali della costruzione* - oggi sempre più componenti industrializzati dalle prestazioni molteplici ed integrate - che si dispongono secondo le regole della geometria euclidea; dall'altra i *materiali dell'architettura* che incarnano principi topologici: sequenze di spazi, centralità, filtri, mediazioni, legami.

Il senso del costruire è nelle articolazioni dello spazio, nella logica dei recinti, nelle continuità e discontinuità dei luoghi, nelle relazioni immateriali fra le materie. Linguaggi espressivi e caratteri tecnici degli edifici sono invece nelle articolazioni della materia che delimita gli spazi.

A volte, ma non sempre, il disegno della materia non è scindibile dal disegno del vuoto. Potrei enunciare una catena di domande retoriche: il verde è 'non costruito'? Ma gli alberi non sono morfologie e volumetrie che mutano nelle stagioni? Il paesaggio è 'non costruito'? Ma i recinti o comunque i margini degli edifici, nelle loro radici al suolo o nello skyline, non vanno frantumati per captare elementi apparentemente naturali? Ed i segni nel paesaggio introdotti da architetture/sculture oggi tanto di moda, non affascinano perché sembrano quasi nuovi totem della nostra civiltà? Di qui l'esigenza di riflettere sull'*armatura della forma* e sul suo grado di indipendenza dagli specifici linguaggi espressivi, ovvero di cercare la qualità dell'architettura nelle ossa degli edifici - per usare una espressione di Gropius - e non nel loro rivestimento.

Cinquant'anni fa il Team X - il mitico gruppo che nasce con il dissolvimento dei CIAM - rivalutò la strada, il percorso pedonale, per antonomasia luogo deputato ad accogliere le azioni e le relazioni umane, quelle libere, non istituzionalizzate, perché quelle istituzionalizzate trovano i loro spazi negli edifici. Di qui l'interesse per gli 'edifici percorso', attraversabili, non ingombri, bensì microsistemi di relazioni. Gli 'edifici percorso' risucchiano gli 'interni urbani' all'interno degli edifici.

L'anno scorso, proprio al seminario di Camerino, ho raffrontato il Guggenheim Museum di Bilbao e l'Auditorium di Roma. Due interventi coevi l'anno scorso utilizzati per ragionare su come incida sull'architettura la diversità delle condizioni in cui si opera, oggi per mostrare

gli esiti di concezioni urbane opposte: l'intervento di Gehry ingloba parti della città, frammenta, ricuce, scatta.

Il ricordo delle tracce degli aerei che l'11 settembre colpirono le Twin Towers inscritto nelle sagome della futura Freedom Tower di Libeskind - come tante altre espressioni contemporanee - sconvolge la distinzione interno esterno, cancella il vecchio adagio 'l'abito non fa il monaco' e l'obsoleto l'imperativo della corrispondenza interno / esterno. Nella facciata, nel margine, coesistono esigenze diverse: definire spazialità interne, ma soprattutto partecipare ad un interno urbano.

Ottobre 2003. In un grande convegno dal titolo *Gli involucri degli edifici come messaggi di architettura*, ho sostenuto la tesi dei 'recinti dialettici'. Utile a chiarire il senso degli esiti linguistici delle opere che presentavo; consentiva di approfondire il ragionamento sull'armatura della forma - quella che si può costruire attraverso procedimenti logici; quindi che si può condividere - il vero messaggio del costruito, al di là dei linguaggi di volta in volta adottati. *Involucri come messaggi di architettura* era un titolo di straordinaria sinteticità. Spingeva a riaffermare una tesi elementare, ma sostanziale: la qualità dell'ambiente fisico, dei nostri spazi urbani, risiede innanzitutto nella capacità degli edifici di dialogare fra loro. Principio scritto nella Carta del Machu Picchu (1977) e già insito, alla fine degli anni '50, in felici espressioni proprio della cultura del Team X: *una costruzione isolata, per quanto buona possa essere, non ha interesse se non comporta una possibilità di integrazione in un tessuto urbano, o essa stessa non provoca la creazione di un nuovo tessuto*. Queste tesi hanno due riscontri efficaci, che capto da ambiti disciplinari del tutto diversi.

Il primo lo si deve ad Adolf Portmann ('Le forme viventi' - Adelphi, 1989) che esamina gli esseri poveri di vita di relazione, come le meduse - i cui *rapporti con lo spazio vengono determinati dalla luce e dal buio, forse anche dai colori, dal calore e dagli stimoli chimici* - come tali definiti organismi 'trasparenti' - nei quali riconosce anche la rigorosa simmetria bilaterale. Portmann dimostra che la trasparenza di questi organismi è parte essenziale del loro modo di manifestarsi e che *la simmetria della conformazione esterna corrisponde perfettamente a quella della struttura interna*. Considera poi che negli organismi superiori, con il passaggio dalla forma trasparente a quella opaca, nasce una opposizione interno/esterno sconosciuta in quelli trasparenti: una diversità fra struttura interna ed esterna che *accresce la dinamica e la potenza di tutto il tipo vitale*. La superficie opaca - l'*involucro*' - permette di fondare rapporti e compie le più diverse funzioni della comunicazione, apre a possibilità relazionali. Nel mondo biologico quindi *la separazione fra interno ed esterno, la scissione di una struttura originariamente trasparente ed integralmente simmetrica crea un nuovo livello di vita: quindi l'individuo non è mai solo, ma già precostituito alla sua superindividualità*. Facile parafrasare questa analisi, trasporre in-

dividuo' con 'edificio'. L' 'involucro' di una costruzione esprime la sua individualità, ma soprattutto la sua capacità di partecipare alla scena urbana, di dialogare con gli elementi finitimi, di registrare significati del contesto spaziale e temporale in cui si immerge.

Il secondo riscontro lo desumo da un famoso etologo, Konrad Lorenz, ('I sette peccati capitali della nostra civiltà' - Adelphi, 1984) che paragona la visione dall'alto delle periferie contemporanee ad un tessuto neoplastico, dove le singole cellule si sviluppano incontrollatamente, senza regole e senza ritegno perché, proprio come nell'orribile malattia esplosa nel XX secolo, le singole cellule, le singole costruzioni, hanno perso l'informazione, cioè quanto deve tenerle insieme, le une e le altre, perché siano parte di un organismo vitale. Questa informazione è l'essenza dell'architettura. Non solo perché, se città e civiltà sono quasi sinonimi, un edificio antiurbano - cioè privo di informazione - è anche incivile. Ma soprattutto perché l'architettura si connota proprio per i rapporti con il luogo ed i contesti di cui fa parte, vive di relazioni immateriali con gli elementi del paesaggio, naturale o artificiale.

Diversamente da quanto è privo di collocazione predefinita, in architettura le *logiche di immersione* prevalgono sulle *logiche interne*; la partecipazione prevale sugli egoismi; domina il senso dell'insieme. Obiettivo: dialoghi, non monologhi. Qualsiasi intervento di trasformazione fisica dello spazio risponde alle logiche interne, quelle che generalmente lo motivano - spesso però precarie, occasionali - ma soprattutto alle logiche di immersione, quelle cioè che spingono a che il nuovo entri a far parte dei molteplici contesti (spaziali, sociali, economici, ecc.) in cui viene a collocarsi. In ogni caso, nelle trasformazioni dello spazio, ogni singolo intervento, quali che siano le esigenze o le motivazioni specifiche cui risponde, ha il compito primario di aggiungere qualità all'insieme. Inserendosi in uno specifico contesto, ne costituisce una modificazione: cambia le relazioni fra le parti. Ogni intervento, ogni edificio è cioè frammento di un contesto più ampio da cui trae radici e nel quale si sviluppa: rifiutando monadi - edifici concepiti come unità isolate - si tende ad un processo combinatorio di *frammenti informati*. Lo spazio fra gli edifici diviene centro dell'attenzione: ed al limite, dove le relazioni prevalgono, i singoli oggetti perdono la loro importanza fino ad annullarsi. Gli spazi aperti, quelli non costruiti - piazze, strade, legami - sono gli ambiti che accolgono il dialogo fra gli edifici, la permeabilità del costruito. Quindi interpretare lo spazio urbano come sistema di luoghi, ragionare sulla topologia dell'insieme - su ciò che permane prescindendo dalle specifiche forme - costruire per consolidare, trasformare od introdurre nodalità ed identità.

Per George Perec *Lo spazio è un dubbio: devo continuamente individuarlo. Non è mai mio, mai mi viene dato, devo conquistarlo* nel tentativo (vano) di *trattenere qualcosa, di far sopravvivere qualcosa: strappare qualche briciola precisa al vuoto che si scava, lasciare, da*

qualche parte, un solco, una traccia, un marchio o qualche segno.

Nella ricerca di 'recinti dialettici' le innovazioni di progetto si intrecciano - ma non vanno confuse - con quelle di prodotto: quando interagiscono portano a risultati di grande interesse: ad esempio, involucri 'intelligenti', dotati di tecnologie ed automatismi tesi al massimo benessere interno (come la facciata dell'Institut du Monde Arabe a Parigi), o altre evoluzioni che trasformano la 'facciata' in mezzi di comunicazione visiva a scala urbana, stabile (come, sempre a Parigi, la grande parete che riproduce la mappa del quartiere) o a la Torre Trellick a Londra, modificabile (e qui i *mediabuilding*, come il Terminal Trafford White Hall a New York).

Soprattutto quando le 'fratture' tendono a renderne dubbi i margini, l'*armatura formale* di ogni intervento privilegia paesaggio e valori ambientali; rompe volumetrie predeterminate; coglie i significati topologici della stratificazione in cui viene ad immergersi.

Riscivo un aneddoto per me ricorrente. All'inizio del '900 a Bruxelles, quando fu realizzato il nuovo Palazzo di Giustizia, gli abitanti de Le Marolles - un quartiere popolare della città - si resero subito conto dell'errore del progetto e coniarono un insulto che li ogni tanto riemerge: *faire l'architecte*, cioè compiacersi del proprio monologo, ignorare la realtà circostante, calpestare le preesistenze ... Il senso vero del progettare - del 'fare l'architetto' oggi sempre più all'interno di partnership motivate e strutturate - significa proprio l'opposto di quello espresso con opportuna cattiveria dagli abitanti del quartiere di Bruxelles. Non vorrei quindi che riprendere qui il vecchio aneddoto belga alimenti equivoci, dia forza a chi sostiene mimetismi, si oppone all'innovazione, alleva principi conservatori. Estranei sono anche - soprattutto - edifici in stile, omogenei, che non rinnovano, che non comprendono come - *prima* della qualità delle singole parti - siano sostanziali le relazioni immateriali che il nuovo stabilisce con quanto preesiste e forse anche con quanto sarà, pur se sconosciuto, impreveduto o imprevedibile. Un intreccio complesso di messaggi da raccogliere e da emettere, attivazioni di dialoghi, trasmissioni di senso.

Abitare una casa formata di stanze, spazi strutturati secondo modelli obsoleti, genera mentalità, sensibilità molto diverse rispetto a quelle di chi vive in interni coerenti con fluidità e continuità proprie degli spazi contemporanei. La forma dello spazio, chiuso a aperto qui non importa contemporaneamente incide ed è indice del carattere e della forma mentis degli abitanti.

In questo senso tre slogan - tre frasi chiave - tre imperativi chiudono questa mia 'apologia del (non) costruito': *simbiosi costruito/non costruito; disegno del vuoto: l'immateriale prima della materia; recinti dialettici per i dialoghi fra gli edifici*; con un deciso apprezzamento per i processi diacronici rispetto alle sincronie proprie di ogni edificio.

Se questi principi fossero diffusi, saremmo liberi dall'imperversare di monadi che, malgrado tutto, tuttora continuano ad introdurre germi antiurbani ed incivili, o ancora quelli che prima definivo egoismi dei committenti e narcisismi dei progettisti.

Dalle prime città della Mesopotamia ad oggi, gli interni urbani, dia-cronici nel loro evolversi, sono il modo in cui ogni collettività manifesta valori, riti ed aspirazioni, cioè connota la propria civiltà.

Persico leggeva la storia dell'arte europea e l'architettura della sua epoca *non come serie di azioni e di reazioni particolari, ma come movimento di coscienza collettiva*. Esprimeva questa fede come *sostanza di cose sperate*, definizione tratta da una frase appena più ampia: *sustanza di cose sperate e argomento de le non parventi*, cioè sostanza di cose sperate ed anche evidenza di cose non viste: materiale ed immateriale; simbiosi costruito/non costruito.



Bilbao Guggenheim Museum - Roma Auditorium



Institute du Monde Arabe - Mediabuilding White Hall New York

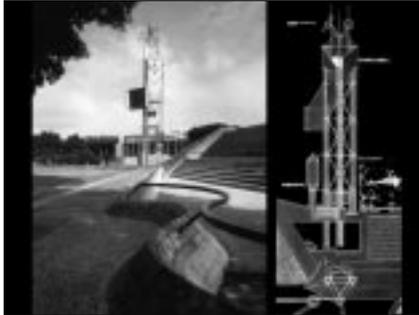


Napoli/Bagnoli: Città della Scienza



Napoli/Bagnoli: Città della Scienza

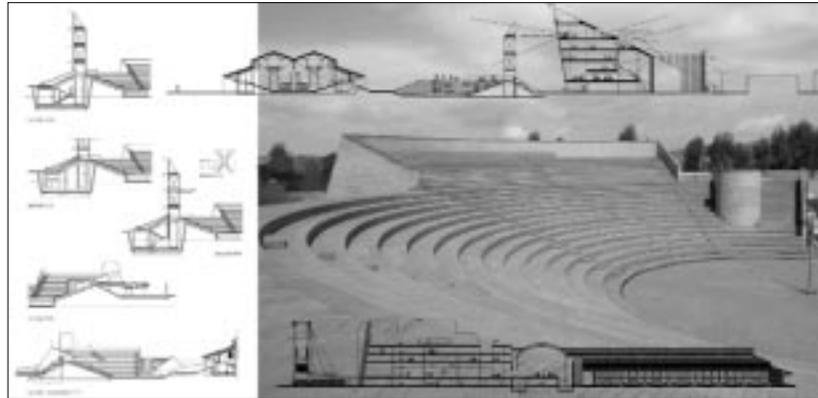
34



Napoli: la nuova piazza di Fuorigrotta



Napoli: la nuova piazza di Fuorigrotta



Napoli/Bagnoli: Città della Scienza

Qualità degli spazi collettivi e costruzione del progetto urbano

Il Seminario si è concentrato più sul tema generale della qualità urbana, che non su quello più specifico del 'progetto urbano'. Forse giustamente, perché in fondo il 'progetto urbano' è solo uno strumento, anche se in genere orientato, almeno nelle intenzioni, al recupero e/o all'incremento della qualità. E si dà forse troppo per scontato che usare questo strumento, piuttosto che altri, possa garantire di per se stesse migliori qualità agli spazi urbani, e in particolare a quelli di uso collettivo. Resta invece da stabilire quali possano essere i contributi del progetto di architettura alla costruzione dei 'progetti urbani'; e se, e come questo progetto possa effettivamente produrre qualità, e in particolare qualità 'urbana'. Agli architetti questi interrogativi sembreranno retorici - perché in genere considerano *progetto* (il proprio) e *qualità* legati in modo biunivoco - ma vale la pena di riflettere su queste domande.

Non è un caso che tutti gli interventi finora abbiano preso le mosse da passati più o meno remoti: parlare di 'qualità urbana', qualità dei luoghi e degli spazi collettivi della città rimanda quasi fatalmente alla 'città storica'; non solo in Italia, ma per ovvii motivi specialmente in Italia. Sembra quasi che tutto il costruito prima dell'avvento del 'modernismo' resti connotato di qualità intrinseche, e quasi tutto ciò che viene dopo invece no.

Se guardiamo dall'alto una qualunque città storica (rif. Docci) vediamo una massa edilizia, variegata ma compatta, definita da geometrie complesse, solcata e forata irregolarmente dai vuoti delle strade e delle piazze, e tuttavia con una articolata continuità di spazi, non ancora incisa dalla netta divisione tra spazio pubblico e spazio privato (rif. Romano). Se pensiamo di sorvolare la periferia di una qualunque media o grande città vediamo invece gruppi di edifici sparsi, strade senza edifici e magari edifici senza strade. Questo può essere effetto di una cattiva progettazione e gestione urbanistica.

Ma vediamo anche i grandi quartieri di edilizia residenziale assistita, dagli anni '60 in poi, e i complessi di edilizia privata, che più o me-

no ne ricalcano l'impostazione. Questo non è cattiva urbanistica, ma il sogno - per fortuna avverato solo in parte - dei grandi maestri dell'architettura moderna: volumi semplificati e reiterati, allineamenti più o meno rigorosi sul 'piano verde': il 'gioco sapiente (ma triste) dei volumi sotto il sole', che però restituisce sempre ombre piatte a 45 gradi. Lo spazio urbano, lo spazio della 'urbanità' e le sue eventuali qualità, non sono dunque morti di vecchiaia, ma sono stati assassinati.

L'architettura di oggi si picca di aver superato il modernismo, però si continua a lavorare sul volume e la pelle dei singoli edifici (rif. Pica Ciamarra), cercando di superare la banalità dell'edilizia corrente, che per massa continua a 'fare città', mentre non 'fanno città' i 'mammozoni' griffati - post, techno, etc. - forse belli, forse attrattivi per il turismo colto, ma che certo non costruiscono spazio urbano, né con, né senza qualità. Rimosso dall'architettura consapevole, il modernismo resta comunque incistato nei regolamenti edilizi, nei meccanismi fiscali, nelle tecniche costruttive correnti, nelle stesse modalità di rappresentazione, nei Cad e nei *render* con cui gli studenti stupiscono i docenti più anziani.

Oggi l'urbanistica non costruisce più nuovi quartieri, non allinea tipi edilizi, né standard, ma si dedica prevalentemente alla riqualificazione di parti di città degradate o sottoutilizzate. La cosiddetta zonizzazione 'funzionale', per altro mai esistita davvero in Italia, è comunque un ricordo del passato: il *mix* funzionale è diventato obiettivo standard dei progetti di riqualificazione urbana. Che però finiscono prima o poi per scontrarsi con norme e regolamenti: edilizi, dei vigili del fuoco, etc. E ancor peggio con la cultura dei progettisti, che a mala pena riescono a giustapporre funzioni e volumi, producendo alla fine insignificanti spazi di risulta.

Eppure la qualità è essenziale per il 'progetto urbano', la cui costruzione è sempre ricerca di un delicato equilibrio tra interessi privati e interessi collettivi, questi più o meno ben rappresentati dalle amministrazioni locali. Un equilibrio che di fatto non può reggersi che sul-

l'incremento di qualità: quella vendibile per i privati, ma anche quella non direttamente commerciabile, necessaria se non altro per ottenere il consenso - o almeno la non opposizione - dei cittadini.

Va detto onestamente, però, che in Italia e altrove non sono molti gli esempi realizzati, in cui l'incremento di qualità si traduca in qualità degli spazi collettivi, piuttosto che in vasche lacuzzi o in qualche metro quadro di verde in più. Ci sono buoni esiti da altri punti di vista, ma quasi mai in termini di spazi e luoghi collettivi, vivibili e vissuti, interessanti, stimolanti, che facilitino incontri casuali e possibili relazioni. In genere si punta al piatto, allo scontato, al banale: i promotori immobiliari per intercettare un mercato più ampio, le amministrazioni per ridurre le ostilità al cambiamento. E sembra che in Italia funzionino assai poco anche le 'grandi firme'.

Che fare allora? Francamente trovo deprimente, e credo non avrebbe successo, l'idea di tracciare a tavolino *boulevards* ottocenteschi (rif. Romano). Piuttosto che guardare al passato preferisco tentare di guardare avanti, anche se nel nostro paese gli scenari non sono esaltanti. Però si potrebbe cominciare, intanto, a raccogliere i cocci del modernismo e tentare, con un po' di pazienza, di ricostruire gli spazi urbani; poi forse cercare di dar loro qualità percepibili dai normali cittadini, anche quando non banali. Senza illudersi però che questa qualità possa essere inventata sui tavoli da disegno, o sugli schermi dei nostri *computer*. E senza illuderci che anche tra noi si possa parlare di qualità, o magari di 'bellezza', con meno equivoci e fraintendimenti, se non parlando di qualcosa che anche il senso comune possa almeno intravedere.

Jean Marc Lamunière

Interni urbani. Miti generativi

Il breve testo che segue non è strutturato. Il discorso apparirà a molti come incoerente. Il soggetto emerge a momenti come un chiaro-scuro che inonderebbe una passeggiata nei boschi (per riprendere il titolo di un saggio di Umberto Eco); cioè un indugio circolare che vorrebbe essere centripeto ma dove però la meta ci sfugge continuamente e la pertinenza accresce l'incertezza.

Interni Urbani e spazi pubblici sono due espressioni che più volte sembrano definire lo stesso oggetto. Sono nozioni che si sovrappongono spesso. Ma possiamo indagare su come queste denominazioni si siano distaccate l'una dall'altra.

Entrambe hanno perso una grande parte dei loro significati. Questa perdita è dovuta alle mutazioni dei mezzi di comunicazione, di gestione del potere e di nuove difficoltà economiche, sociali e culturali. Ormai lo scambio di idee, di mezzi di consumo e di produzione delle informazioni si trovano su due livelli lontani l'uno dall'altro.

Spazi Pubblici

Da una parte i cosiddetti Spazi Pubblici, nel loro uso quotidiano, non sono più pubblici, ma si sono privatizzati o sono controllati. Sono diventati luoghi associativi, occasionali ed effimeri.

Ma i miti dello spazio pubblico, come le piazze e le strade, rimangono sempre emblematici della città, come se fossero legati alla stessa nascita e alla stessa permanenza.

Così sono state alimentate le nostalgie ricorrenti del foro, dell'agorà, dell'acropoli, del campidoglio, delle piazze, delle vie, etc; parole che sono divenute metafora della cultura urbana.

Le immagini di questi miti sono state trasmesse attraverso un'iconografia idealizzante diffusa e moltiplicata dalle condizioni offerte di 'riproducibilità tecniche'. È stato Walter Benjamin a descrivere, dopo Paul Valery, il ruolo culturale decisivo alla riproducibilità tecnica, limitandolo però specificamente alla fotografia e alla cinematografia. Ma Benjamin non ha esplorato l'influenza di mezzi di riproduzione più an-

tichi come per esempio le incisioni stampate. Ora queste riproduzioni hanno reso immutabili una serie di concetti ideologici specialmente nel campo dell'urbanistica e dell'architettura.

Queste rappresentazioni, fino ai racconti di viaggiatori e ai rilievi archeologici, hanno veicolato il mito di spazi pubblici in uso in tutta l'Europa e oltre l'Atlantico; sono state utilizzate e manipolate da architetti e urbanisti, nonché da politiche ed economie commerciali avidi di dimostrazioni simboliche. Esse hanno immesso il passato nel presente nei trattati pedagogici come per esempio da Camillo Sitte ad Aldo Rossi in antologie morfologiche richiamando altrettante metafore come l'*atrium* della *domus*, il cortile del convento, la piazza circondata da portici, etc.

Anche nuovi spazi pubblici come le gallerie a partire dall'ottocento pubblicate, stampate e descritte da narrazioni letterarie come quelle di Baudelair e poi di Benjamin ispirano urbanisti e architetti che li interpreteranno poi nella composizione dei grandi negozi e dei supermercati, ormai interni urbani privatizzati, miraggi di spazi pubblici del passato.

Gli spazi pubblici testimoniano singolarità locali e specifiche, composte di oggetti particolari legati al luogo. Offrono unicamente il decoro, la scena, il contesto di un possibile spettacolo, magari spontaneo, che può o non può accadere in città come in periferia.

Interni Urbani

Viceversa gli Interni Urbani offrono una genialità universale e molteplice che esibisce una varietà di oggetti provenienti da ogni luogo ma pertanto tutti uguali ovunque, offrono lo spettacolo che accade uniformemente e secondo orari programmati, in città come in periferia.

Non godiamo più della città del Nollì. Non esiste una relazione flessibile fra spazi pubblici, semi-pubblici, semi-privati e privati (secondo le distinzioni di Alexander e Chermayeff), ormai viviamo in città come Las Vegas, dove gli unici spazi pubblici (eccetto lo 'strip' limitato al traf-

fico automobilistico) sono diventati interni urbani privatizzati ma che contengono tutte le funzioni cittadine concentrate negli alberghi.

Gli Interni Urbani, originariamente chiusi e intimi, si sono aperti se non al pubblico, almeno alla vita pubblica. Raccolgono soprattutto l'universale in maniera permanente.

Così sono diventati dei 'grandi condensatori' di servizi, del consumo, del trasporto e dell'albergare, più volte raggruppati.

Forse gli alberghi, grandi focolari di attività intime e associative, sono a parte e funzionano sempre più come Interni Urbani.

Le loro *lobbies*, le loro piazze e gallerie, le loro sale e le loro suite ci raggruppano in un modo occasionale e nonostante ciò permanente e alternativo. Sono le navi dei migranti che siamo diventati.

Non è per caso che la scena conclusiva del libro di Scott Fitzgerald 'The Great Gatsby' si svolge in un albergo dove i protagonisti gettano le loro carte e dove la verità si snuda tragicamente. Romeo non si batte più in piazza, ma si sfoga in una suite di un albergo metropolitano.

Tipologia mitica o metaforica

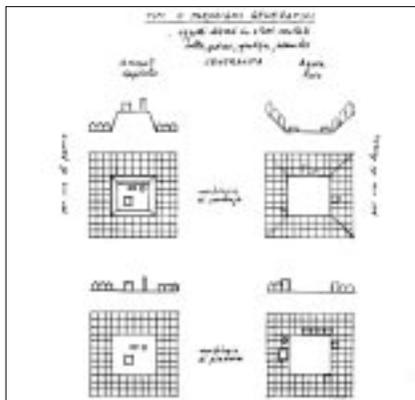
Abbiamo cercato di illustrare, per quanto possibile, i tipi o paradigmi di spazi collettivi che hanno nutrito metafore usate dalle retoriche e pratiche urbanistiche e architettoniche, come i loro rapporti associativi (nel senso saussuriano), le loro opposizioni e i loro intrecci.

La disciplina tipologica deve riconoscere le fasi storiche dell'oggetto, ma l'evoluzione dei due tipi non è lineare, anche la loro mitizzazione si prolunga in *absentia*.

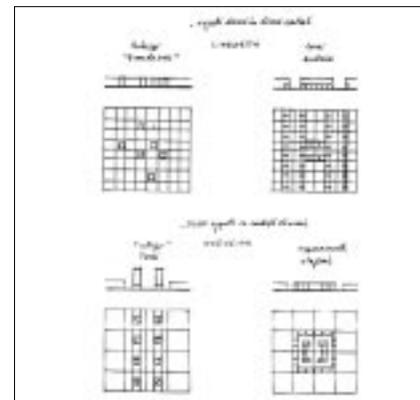
La tipologia che chiameremo generativa dimostra aspetti di una diachronia che è a-storica. Su queste tracce e alla ricerca di tipi 'germinali', come li chiama Riccardo Mariani nel suo 'Libro della Città', certi tipi possono svanire e i loro modelli sformati e deviati emergono di nuovo in un altro contesto economico, sociale e culturale, includendo nuovi significati, cioè nuovi tipi.



Pisa, da Le Corbusier



Tipi o paradigmi generativi. Oggetti diversi in stessi contesti: culto, potere, giustizia, scambio. Centralità



Oggetti diversi in diversi contesti. Linearità-Nodosità

Massimo Bilò

Superinterni

Nel 1993, il curatore del Seminario estivo di Camerino pose in discussione un tema ampio e accattivante: 'La città bella'; in quell'occasione io scelsi di rivolgere il mio interesse agli 'interni urbani'. Mi fa quindi particolarmente piacere che questo argomento torni oggi all'attenzione di noi tutti.

Richiamerò alcuni passaggi della relazione tenuta nel 1993 per vedere quanto di nuovo si è verificato negli undici anni trascorsi.

Quella d'interno, notavo allora, è nozione enigmatica, topo-centrica, mutevole; è anche relativa: l'interno esiste solo in virtù del suo opposto. Con il suo opposto si apparenta ad altri due termini antagonisti, coperto e scoperto, dando origine a combinazioni tipologicamente significative nella storia dell'Architettura.

Benché questi accoppiamenti accentuino l'inafferrabilità della nozione, da sempre l'interno viene identificato con immediatezza perché è raccolto in un perimetro e quindi esplicita un limite, definisce il chiuso, esalta la separatezza, l'inclusione. Oggi, in particolare, viene inteso come luogo protetto, vigilato, sicuro e se ne moltiplicano le presenze.

Ma l'esigenza di sicurezza non è mai pienamente soddisfatta. Sicché l'immaginario collettivo esaspera le soluzioni sino a chiudere in un unico interno gli spazi umani per eccellenza, cioè la città o l'intero pianeta, come avviene sotto la cupola trasparente di Flash Gordon o nei campi magnetici delle saghe stellari.

Notavo, nel 1993, che l'interno sta espandendo il suo dominio. Si direbbe che ciò avvenga per un complesso di fenomeni concorrenti e diversi, come l'invasione delle macchine, i tanti inquinamenti, l'insicurezza nella città ingovernabile; ma l'interno si espande anche (e soprattutto) perché l'esterno cambia identità.

L'esterno, che era già il luogo del pubblico, dell'identità collettiva, della rappresentazione corale, della memoria, del simbolo, si appiattisce su incerte e mutevoli connotazioni funzionali, diventa un confine,

un distributore, un residuo, uno scarto; l'interno allora resta l'unica dimensione significativa e gestibile.

Nel perdere la sua antica multifunzionalità, lo spazio aperto, e in particolare la strada, accentua la natura di sede destinata ai processi dinamici. Sempre di più l'esterno diviene il luogo della macchina e l'interno quello dell'uomo. A causa di questa divaricazione, la conoscenza della città avviene in maniera illusoria e del tutto particolare. Essa, infatti, si costruisce sulla base di un differente comportamento percettivo che già Behrens aveva intuito: percezione fugace e distratta per gli esterni, percorsi con mezzi meccanici; percezione vigile per gli interni, vissuti con la velocità dell'uomo.

Chi percorre velocemente gli esterni della mutevole distesa urbana - ora compatta, ora diffusa, ora dispersa - e li percorre con quel basso grado di attenzione che è diventato usuale, li coglie solo come sedi del movimento, dei flussi. E la grande città sta divenendo, appunto, il luogo dei flussi; quindi, della velocità e della continuità dei flussi. L'imperativo è stare nei flussi, interrelare flussi ed azioni; il resto è frammentazione e discontinuità.

Se determinare la natura di 'interno' è un atto pressoché intuitivo, non altrettanto si può dire per quanto riguarda l'"interno urbano". Ne possiamo ipotizzare almeno due declinazioni: la prima riguarda gli esiti dell'inglobamento di parti e funzioni urbane nella dimensione del grande manufatto architettonico; la seconda riguarda quei simulacri di città che, conclusi in ben definiti perimetri, sono caratterizzati dalla monofunzionalità e dalla separatezza che li connotano come fenomeni antitetici alla città, per eccellenza luogo della polifunzionalità e delle connessioni.

Parafrasando Benevolo, ho chiamato la prima declinazione 'cattura della città' e ne ho individuato un significativo esempio in un edificio del 1931 denominato Downtown Athletic Club.

Esso, nelle sue trentotto piattaforme sovrapposte, proponeva ai cit-

tadini di Manhattan una gamma di attrezzature sportive, piscine, campi da golf, paesaggi artificiali, luoghi d'incontro, ristoranti ed alberghi, tutti collegati da ascensori. Fredric Jameson, esaminando uno sviluppo recente dell'Athletic Club, rappresentato dal Bonaventure Hotel di Los Angeles, dell'architetto Portman, nota che lo spazio pubblico portato al suo interno '... aspira ad essere uno spazio totale, un mondo completo, una specie di città in miniatura ...' e che '... a questo nuovo spazio totale corrisponde una nuova pratica collettiva, una nuova maniera di spostarsi e di riunirsi degli individui, qualcosa come una specie di iperfolla nuova e storicamente originale ...'.

Funzioni urbane introiettate e miscelate con quelle edilizie, dunque; ma non altrettanto vistosamente di quanto proponeva il vero e irrealizzato prototipo che ha ispirato tutte le successive soluzioni. Mi riferisco a quella Globe Tower che nel 1906 fu progettata per dare a Coney Island il più stupefacente dei suoi baracconi.

Si tratta di una sfera di 165 metri di diametro innalzata sino all'altezza di 210 metri, in grado di ospitare contemporaneamente 50.000 persone distribuite su sei livelli ospitanti, nell'ordine: un giardino pensile con ristorante, teatro, piste di pattinaggio ed altro; il più grande ippodromo del mondo; un'immensa sala da ballo con ristorante; un palmeto sospeso; un osservatorio; una stazione meteorologica con faro girevole.

In termini più contenuti, la cattura della città è proseguita con la costruzione di spazi interni agli edifici, organizzati come piazze o luoghi urbani transitabili.

Il primo e più rilevante esempio è costituito dal palazzo della Ford Foundation, realizzato da Kevin Roche a New York nel 1967, palazzo caratterizzato da un altissimo spazio unitario e vetrato, che ha soprattutto una funzione di distributore luminoso per gli uffici circostanti; il parterre è occupato da un giardino alberato.

Da allora si contano innumerevoli casi di grandi società che hanno dotato le loro nuove sedi di spazi analoghi a quello della Ford, chiusi e vigilati, con funzioni di rappresentanza, d'incontro, di accoglienza e smistamento. Vetro e acciaio sono materiali determinanti per la riuscita di questi spazi; ciò spiega la loro maggior diffusione nei paesi anglosassoni.

Altri esempi di cattura della città andrebbero rubricati. Gallerie, musei, stazioni ferroviarie, aeroporti vengono ora dotati di spazi interni accessori che nulla condividono con la loro particolare settorialità, ma sono destinati alla sosta, alla socializzazione, al ristoro.

Non rappresentano una novità: qualche antecedente lo troviamo nelle terrazze-giardino dei grandi magazzini metropolitani ottocenteschi e negli atrii degli esclusivi alberghi termali descritti da Alain Robbe-Grillet (*L'anno scorso a Marienbad*) e da Federico Fellini (*Amarcord*). Ma ora la crescente diffusione del fenomeno suggerisce qual-

cos'altro: una sorta di esaurimento del pensiero funzionalista e la voglia di tornare ad integrare usi diversi, com'era proprio della città premoderna. L'ambito prescelto è l'interno; non è un caso: nella grande città, il livello d'igiene ambientale e sicurezza desiderato non sarebbe più garantibile altrimenti.

Se sposassimo la tesi di Jane Jacobs, che la bellezza della città risiede nella ricchezza della sua organizzazione funzionale, la complessificazione degli interni ci sembrerebbe destinata a produrre inamovibilmente una città bella.

Sono argomenti interessanti da indagare; ma c'è un aspetto del tema seminariale al quale preferisco dedicare il mio tempo residuo.

Se ripercorriamo sinteticamente la storia urbana degli ultimi duecentocinquanta anni non ci può sfuggire come gli interni urbani nascano soprattutto in funzione del commercio. È stato notato come in quest'ambito abbia giocato un ruolo determinante l'invenzione della vetrina che, con la messa in scena della merce, rappresenta il primo strumento per una vistosa (e poi continua) modificazione del rapporto tra individuo e prodotti commerciali. La vetrina proietta lo spazio privato in quello pubblico, che polarizza con la sua luce artificiale, i contenuti, i richiami pubblicitari. Questa attrazione, dapprima solo psicologica, diventerà presto fisica e l'esterno verrà risucchiato nell'interno.

A tale proposito, nella relazione del 1993 (pubblicata in atti) ho presentato vari casi nei quali piccole strutture commerciali ubicate nelle zone più esclusive delle città generano propaggini di spazio urbano con il duplice intento di inserirsi nella rete dei percorsi cittadini e di amplificare il fronte delle vetrine.

Ne deriva un processo di rilevante modificazione tipologica che interessa i piani terreni e a volte i piani superiori nelle zone storiche a vocazione commerciale.

Porte e vetrine dei negozi vengono innanzitutto rimosse dalle loro collocazioni usuali. La porta viene arretrata e le vetrine disposte ad incorniarla, ortogonalmente alla strada. Si forma così un piccolo andito.

In altre soluzioni l'andito invade il negozio e, infine, penetra profondamente nel corpo di fabbrica.

Si tratta di un espediente che, in termini minimali, riproduce gli effetti di un tipo edilizio con il quale è stato posto e risolto il problema di un diverso rapporto tra spazio pubblico e privato: mi riferisco alla 'galleria', il cui (improprio) archetipo, costruito nel giardino del Palais Royal, risale alla fine del '700.

Questa nuova struttura urbana ha riscosso un immediato consenso, tant'è che nel 1928 si contavano a Parigi 280 passages. La possibilità di realizzare grandi coperture in ferro e vetro è stata determinante per la diffusione delle gallerie, dove si realizza quell'effetto estraniante, dovuto all'ambiguità insita nelle coppie interno/esterno, strada/edificio, aperto/chiuso, che diventerà il connotato tipico degli interni urbani.

Alla galleria, com'è stato notato, si sono accompagnati nuovi stili di vita: eleganza, esclusività, visibilità, socializzazione, alto tenore borghese. Una classe ha espresso i suoi valori e contemporaneamente ha perimetrato uno spazio protetto, sicuro, vigilato, tutti caratteri che saranno sempre presenti in ogni evoluzione delle strutture commerciali.

Se la strada è il modello della galleria, il palazzo lo è del grande magazzino, che alla galleria succede verso la metà dell'800. Qui è la medio/piccola borghesia che celebra il nuovo stile di consumo di una classe in espansione: immergersi in percorsi labirintici, rutilanti di merci, luci, suoni, immagini, folla. Il palazzo è di norma in stile aulico e i percorsi che contiene attraversano ambienti arredati come scenografie esotiche o allusive.

Il Cristal Palace, costruito nel 1851 a Londra rappresenta il mutante terminale dell'evoluzione dimensionale subita dal grande magazzino.

Gigantismo esasperato e massima smaterializzazione del contenuto a favore del contenuto e della sua visibilità sono le caratteristiche salienti del Palazzo di Cristallo. Con le sue inusitate dimensioni, la suddivisione per Paesi espositori, gli ampi percorsi, le grandi alberature, gli arredi di livello urbano, l'irruenza della luce naturale e la dimensione della folla, il Palazzo simula una esposizione *en plein air* che costituirà il passaggio successivo nella storia della promozione commerciale. Mi riferisco all'ultima rilevante invenzione ottocentesca: la grande esposizione universale, prima fra tutte quella del 1867 a Parigi.

Essa segna il passaggio dall'edificio gigantesco alla città effimera, velocemente realizzata e altrettanto velocemente demolita o riconvertita: una 'città nella città' collocata in un luogo specificamente dedicato, costituita da un'articolata struttura a padiglioni realizzati con architetture spettacolari e innovative, ma anche regionali, vernacolari, esotiche, storicistiche.

La mia sintetica rassegna delle strutture commerciali ha incluso anche le grandi esposizioni, a partire dal Cristal Palace, sebbene esse sottintendano una modalità diversa di rapporto tra merce ed acquirente: qui il rapporto è fortemente mediato, l'oggetto singolo non è in vendita, ma in esposizione. Ha il valore di un prototipo. Tuttavia ho richiamato le grandi esposizioni perché di esse mi interessano i caratteri che costituiscono la struttura fisica, dai quali deriva la più recente invenzione commerciale, l'*outlet*, che nella sua versione matura rappresenta un interessante esempio d'interno urbano riferibile alla seconda declinazione esaminata: un simulacro di città che si propone come autonomo rispetto alle città del suo bacino commerciale, tutto racchiuso in un perimetro nel quale si svolge una sola funzione assunta a rito. È ciò che ho chiamato 'super interno'.

L'*outlet*, nato negli Stati Uniti per un rapporto diretto tra produttore e consumatore, è un insediamento commerciale ubicato preferibilmente lontano dalla città ed occupa di norma una vasta area agricola

temporaneamente prestata al terziario. Come quelli precedentemente descritti, si tratta di un luogo del consumo capace di indurre nel visitatore sensazioni fisiche ed emotive particolari, tali da disporlo favorevolmente verso gli acquisti: benessere, allegria, gratificazione, sicurezza. È un'oasi di pace e felicità, sorvegliata e protetta. C'è un percorso iniziatico da compiere: esso allontana progressivamente dalla città, dalle difficoltà, dagli impegni e dalle responsabilità della vita quotidiana; un percorso di liberazione psicologica che culmina nella perdita dell'ultimo legame, quando il proprio mezzo di trasporto viene lasciato nello sterminato parcheggio di auto che circondano l'*outlet* come un'armata nemica durante un assedio.

C'è un altro aspetto rilevante: nell'avvicinamento all'*outlet* cresce la sensazione di atopia; esso è lì ma potrebbe essere altrove, ovunque.

La perifericità, l'atopia, l'isolamento, la perimetrazione fisica del luogo preparano a quella sensazione di internità che connota vistosamente l'*outlet*. Non si entra semplicemente in una struttura commerciale, quale può essere un ipermercato; si entra, soprattutto, in una diversa dimensione urbana. Sin dall'esterno, configurato come cinta muraria turrita con grande portale aulico, come a Castel Romano, il visitatore viene preparato all'esplosione di immagini meravigliose ed inattese che un attimo dopo lo sopraffanno. Infine si è dentro, in un mondo incantato di promozione sociale: infatti nell'*outlet* vengono venduti a prezzi molto ridotti prodotti di alta qualità e ciò produce un senso di gratificazione nel visitatore.

Il modello di riferimento dell'*outlet* periferico è dunque la città murata. In qualche caso essa racchiude episodi architettonici rilevanti: templi classici, archi trionfali, colonne, frontoni si susseguono senza soluzione di continuità: la sensazione di essere parte di una costruzione iperrealistica è forte. Non si tratta di una novità: ricordo al proposito l'Europa Boulevard nella West Edmonton Mall, ad Alberta.

Qui è stato raccolto sotto uno stesso tetto un certo numero di ambienti europei, storici e caratteristici (più esattamente, di facciate approssimativamente riprodotte). Si tratta di una preoccupante esasperazione delle iniziative disneiane, trasferite dal ludico all'urbano.

L'impianto urbano degli *outlet* è ispirato alla città antica, medievale ad esempio, come S. Giovanni Valdarno.

Tanta classicità esalta la sensazione di lusso ed esclusività che si vuole attribuire alla merce. Manca tuttavia la piazza storica. Non è un caso: la perdita del centro è funzionale perché induce una coazione al movimento continuo e, soprattutto, non crea disparità tra gli espositori.

Nel caso di Castel Romano, la costruzione dei manufatti è solida ed apparentemente destinata a durare. Evidentemente tale connotato è funzione dell'accordo sull'uso del terreno perché altrove, viceversa, come a Valmontone, la costruzione prende a riferimento la scenografia cinematografica: strutture leggere, prevalentemente lignee, carton

gesso a volontà. Anche le murature esterne tufacee sono di gesso dipinto. In questo caso c'è meno classicismo e più eclettismo, più vernacolare, più pittoresco, intrecciati con incerte memorie del lessico postmoderno.

Come concludere? Un aspetto mi sembra degno d'attenzione. Nell'*outlet* si vendono prodotti della contemporaneità: tessuti ipertecnologici, scarpe bio-ergonomiche, prodotti industriali per la casa altamente

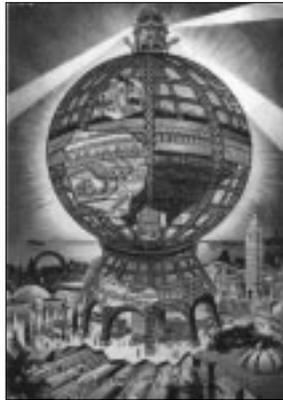
sofisticati, computer, cellulari, schermi ultrapiatti al plasma, e così via.

In un'altra stagione il Cristal Palace conteneva altrettante meraviglie in una cornice di straordinaria modernità; oggi quelle meraviglie della tecnologia sono maggiormente apprezzate se vengono esposte in contesti regressivi, in finte scenografie fatte di edifici antichi, di ambienti antiquati o fantasiosi, ma non fantastici. Perché questo divario? Di chi la responsabilità? Sono interrogativi che meritano l'attenzione di un seminario: lo propongo per il prossimo anno.

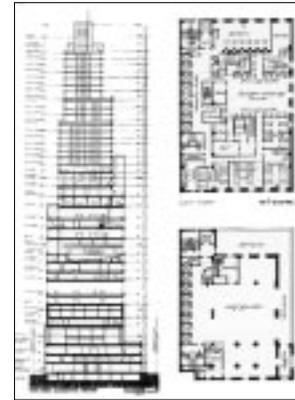
42



Galerie Vivienne, Parigi, 1823



Globe Tower, Coney Island,
architetto Samuel Friede, 1906, spaccato



Downtown Athletic Club, Manhattan, 1931,
sezione verso nord, piante del 10° piano
e del roof garden



Outlet a Fidenza



Outlet a Fidenza



Outlet a Fidenza



Outlet a Castel Romano, Roma, ingresso



Outlet a Castel Romano, Roma, esterno



Outlet a Castel Romano, Roma, esterno



Europa Boulevard, West Edmonton Mall, Alberta:
vista dell'interno



Outlet a Valmontone, Roma, ingresso



Outlet a Valmontone, Roma, interno

Il nuovo Museo e lo shopping mall

44

Il tema 'Interni urbani' mi sembra proprio su misura per me. Specialista riconosciuto di rianimazione delle città. Anche a Los Angeles, dove mi hanno chiamato nel 1987, preceduto da notizie di giornale che annunciavano come l'assessore Nicolini avesse cambiato le abitudini dei romani, facendoli uscire in massa di notte per le strade della città nonostante gli *anni di piombo*, per discutere il tema *Los Angeles after dark: dream or reality*.

Un omaggio alla mia Estate romana, cresciuta dal 1977 al 1985 assieme al piacere di vivere a Roma. Il cinema, partito dalla Basilica di Massenzio, *l'arena più bella del mondo*, ne è uscito conquistando prima l'area di via della Consolazione, asse rinascimentale - poi cancellato per una riunificazione visiva col Campidoglio - del Foro romano, poi l'area del Colosseo, fino al grande spazio del Circo Massimo. Il ballo di Villa Ada ha rinnovato la memoria delle feste pagane. Parco Centrale, in quattro luoghi immediatamente esterni alle Mura Aureliane: Villa Torlonia, il Mattatoio di Testaccio, la Caffarella, villa Torlonia, è stato un omaggio a Walter Benjamin ma anche a New York. Il *circo in piazza* a Via Giulia e piazza Farnese ha sconvolto i teorici più pedanti dell'*uso proprio* dei monumenti. La proiezione di *light guns* ha dato un nuovo volto effimero alla periferia romana, ma anche alla facciata di Sant'Agnesa a piazza Navona su cui fu proiettato un meraviglioso disegno di Andrea Pazienza.

Dieci anni dopo, le installazioni di grandi artisti, Mimmo Paladino, Kounellis, Mario Merz, a piazza Plebiscito a Napoli.

Interventi sulla pelle, sull'immagine, sugli usi della città. Sullo spettacolo e sulle situazioni urbane. Sulla mentalità di chi ne è coinvolto.

Dunque, una preziosa occasione per ricomporre la mia figura di intellettuale nomade ed irregolare, scisso e conteso tra politica, architettura e spettacolo.

Debbo però confessare un equivoco. Ho capito solo adesso che interni urbani è un ossimoro. Per interni urbani s'intendono gli spazi e i

luoghi collettivi *dentro* le mura della città. Qualcosa che si vede già nell'affresco del Buon Governo del Lorenzetti.

Io pensavo che con quel termine s'intendesse affrontare lo *slittamento* di spazi e luoghi collettivi dall'*esterno* all'*interno* degli edifici. Fenomeno recente, di cui l'Estate romana era stata precocemente consapevole e che aveva tentato di rallentare.

Posso portare qualche argomento a mia giustificazione:

- a) La prima decisione politica del Presidente Mao (politico cinese che ha avuto il suo quarto d'ora di celebrità grazie ad Andy Warhol e ad un libretto rosso) è stata l'abbattimento delle mura di Pechino, per *far entrare la campagna dentro la città*. È successo invece il contrario - è la città che ha invaso la campagna. Fino a che punto si può parlare di città di fronte a grandi conurbazioni, anche italiane, come la città adriatica da Rimini a Pescara, o Roma e i Castelli?
- b) Il fallimento dei tentativi di riproporre la *piazza italiana* - come faceva ancora Charles Moore ai tempi in cui ero capo redattore della 'Controspazio' di Portoghesi. La piazza italiana è stata sottratta alle città e resa per sempre metafisica da De Chirico. Ogni tanto compare davanti al viaggiatore e lo sorprende, come mi è capitato scendendo dal treno per prendere il pullman per Camerino davanti alla torre di Castelraimondo. Ma forse non si può più riprodurla. Camillo Sitte ci poteva ancora provare. Rutelli no, e forse non è solo colpa sua se a Roma 'Centopiazze' è stato un sostanziale insuccesso.
- c) La nostra sensibilità nel rapporto esterno-interno è mutata. Penso ad un film espressionista che piaceva anche ad Argan, *Die strasse*. Una sequenza su tutte. Il protagonista che guarda con insofferenza la grassa moglie ed i figli riuniti a tavola, apparecchiata per la cena, la zuppiera con la minestra al centro; si affaccia alla finestra e guarda la vita della città di notte; infine esce, spinto dal desiderio. Una volta, per informarsi, si usciva; oggi si resta in casa per non perdere le ultime notizie in televisione. La locuzione *piazza-salotto* non ci

appare (come invece dovrebbe) immediatamente assurda, e tolleriamo di vedere - a piazza del Pantheon o a Campo de' Fiori - gli stessi ombrelloni per il bar, il ristorante, il MacDonald's. Si naviga non più in mare ma in Internet.

d) Da sempre *interno* ed *esterno* non sono facilmente configurabili. L'Inferno di Dante è un interno - e la Montagna del Purgatorio un esterno? Un esempio più vicino a noi. A Roma Renzo Piano (mi sembra indicativo che il progettista italiano oggi più conosciuto nel mondo sia fallito come professionista, ed oggi sia un dipendente della Renzo Piano Workshop Building) non ha forse dato il meglio di sé nel nuovo Auditorium - soprattutto per responsabilità di un bando che di fatto gli ha tolto di mezzo la concorrenza, escludendo dalla partecipazione al concorso (in ossequio al rigido funzionalismo di Carlo Melograni) gli architetti che non avessero già progettato un Auditorium. In questa sede mi interessa osservare come la nuova costruzione violi consapevolmente il carattere di spazio *aperto*, limitato dal viadotto di Corso Francia, che il luogo aveva in relazione al Villaggio Olimpico. Questo proprio mentre Eisenmann, dopo Terragni, scopre il valore internazionale di Luigi Moretti!

Seguirò quindi fino in fondo il mio equivoco.

Interni urbani, intesi dunque come slittamento, all'*interno* degli edifici, delle funzioni pubbliche e collettive.

È un tema che si può svolgere con appunti di metafisica *quotidiana*. È anche il *genius loci* di Camerino. Alla piazza ducale (un *esterno*) si arriva attraverso un ascensore (un *interno*). Mi è subito venuta in mente un'altra città, dove pure si sale alla piazza alta dal porto per mezzo di un ascensore: Salvador di Bahia.

In altre ancora la funzione dell'ascensore è svolta da un percorso sotterraneo di scale mobili: Rende, Perugia. A Montpellier ho visto, nel 1982, un centro commerciale moderno basato sullo stesso principio. Alla fine degli Anni '80 il *buco* delle Halles di Parigi è stato colmato seguendo la stessa logica: dall'*aperto* si scende ai cinema, ai ristoranti, più sotto ancora alle stazioni del Metro e della RER.

O con appunti di metafisica *alta*. Partendo dalla relazione tra architettura e spazio. Dai concetti di *spazio interno* e *spazio esterno*. Bruno Zevi definiva l'architettura come *spazio interno*. Ma la relazione interno - esterno è una relazione del tipo e - e piuttosto che o - o (come ha dimostrato Robert Venturi). Si può basare tanto sulla continuità quanto sulla discontinuità; e probabilmente non è lecito affidare ad uno solo dei due termini (si tratti dell'*interno* come dell'*esterno*) la definizione dell'insieme.

Partendo dall'accettazione della loro reciproca autonomia: nella relazione tra i due termini - negli ultimi anni - è però cresciuta piuttosto l'importanza dell'*interno* che non dell'*esterno*.

All'opposto dell'epoca dei *passages* benjaminiani - in cui lo spazio

interno degli isolati era squarciato da percorsi vetrati. E lo spazio *interno* era così trasformato per la prima volta nell'equivalente degli spazi *esterni* - il cui modello era il *boulevard* haussmanniano.

Non ci sono regole per la fruizione dello spazio interno (ancor più che per gli spazi esterni, dove è immediatamente percepibile una direzione). Era l'obiezione di Luigi Moretti alla teoria del *modulor* di Le Corbusier: il percorso all'interno di un edificio non è predeterminato, e non essendo fissa la sequenza dei movimenti del visitatore nello spazio è possibile parlare di rapporti armonici e proporzionali solo fino ad un certo punto. A differenza della musica: la partitura di un concerto è sempre la stessa, può essere eseguita con sensibilità differenti, ma non mutata.

Voglio concentrarmi sullo slittamento - dall'esterno verso l'interno - degli *spazi pubblici*. Rovesciamento pratico della tesi di Rilke. Secondo la quale l'essenza dell'umanità consisterebbe proprio nell'*inconspicuità del pericolo* (a differenza degli animali dotati d'istinto) da parte dell'uomo. L'uomo è perciò chiamato ad *abitare l'aperto*.

L'idea dello spazio pubblico, come qualcosa da cui allontanarsi perché pericoloso, era diffusa ben prima dell'11 settembre 2001. Ad Orange County, California, era inconcepibile già nel 1987 passeggiare a piedi - per il rischio di beccarsi una pallottola dalla polizia privata delle ville miliardarie - la cui sequenza, senza spazi né monumenti pubblici (salvo la sola statua di John Wayne nel parcheggio dell'aeroporto), compone la città. Ma anche a Los Angeles camminare a piedi - magari sul Sunset Boulevard - comporta il rischio di un intervento della polizia. Cambiando continente, i ricchi residenti europei di Malindi, Kenya, vivono in ville recintate protette con le armi.

Se lo spazio *esterno* appare insicuro - minacciato non solo dalla delinquenza ma da un terrorismo globale, capace di colpire dovunque, con capacità moltiplicate dalla paura e dall'immaginazione; lo spazio per la vita pubblica, collettiva, dovrà essere trovato (come nel pianeta Trantor capitale imperiale della Galassia di Isaac Asimov), all'*interno*.

In quest'ordine di discorso, mi sembra particolarmente significativa l'evoluzione di due tipologie di edifici: lo shopping mall - ed il museo.

Museo luogo di conservazione, esposizione e studio delle opere d'arte? L'importanza crescente dei cosiddetti servizi aggiuntivi (ristorante, bar, libreria, vendita di oggetti), nei vecchi (paradigma Metropolitan) come nei nuovi (paradigma Beaubourg) musei lo smentisce.

Oggi il Museo è piuttosto un luogo d'incontro urbano, una piazza dove darsi appuntamento. O addirittura un pezzo di città: come la nuova sistemazione del Louvre di I.M. Pei, se abbiamo in mente non solo la Piramide di vetro, ma anche le piramidi rovesciate che segnano il percorso sotterraneo, tra ogni tipo di offerta commerciale, dalla nuova fermata della metropolitana intitolata al Louvre fino alla piazza sotterranea di accesso al museo in corrispondenza della copertu-

ra vetrata. Il nuovo Louvre, mi accorgo adesso, si presenta proprio come un ibrido tra museo e shopping mall.

Un film come *Tutti i Vermeer di New York* rappresenta in modo chiaro la nuova mentalità a cui i musei sono associati. Penso al precedente più lontano ed illustre di Hitchcock: *La donna che visse due volte*. Anche in questo caso, è al Museo che James Stewart e Kim Novak s'incontrano.

Ho vissuto personalmente questa trasformazione delle aspettative generate da un museo, credo anzi - se posso scherzarci sopra - d'averla anticipata. Tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, gli anni della mia adolescenza, non avendo né macchina né soldi in tasca, tentavo di corteggiare le ragazze invitandole a vedere con me un museo (la galleria Doria, la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, la Galleria Corsini). Non troppo diversamente, il poeta Valentino Zeichen, mio coetaneo, si piazzava seduto sulla scalinata della Galleria Nazionale d'Arte Moderna a Valle Giulia, sandali ai piedi anche d'inverno, a caccia di turiste straniere.

Lo *shopping mall* dovrebbe tendere alla condizione del *non luogo*. Spazio così poco cittadino da rinunciare, come nelle *ville nouvelles* della *banlieu* parigina, al decoro urbano della facciata, in favore della semplice chiusura funzionale con lamiera ondulata. Spazio di transito per il quale si passa senza avvertirne l'organizzazione spaziale, dove non si abita. Ma anche in questo caso, segnalo contraddittorie evoluzioni. Registrate dai *comic book* della Marvel: Jubilee, il cui potere mutante consiste nella capacità di creare esplosive palle iridescenti, compare nelle storie degli X Men *come se fosse una parte vivente di una mall di Los Angeles*, dove riesce ad abitare *nascondendosi* alla polizia. Ma anche dal buon senso (più alla Bertoldino che alla Bertoldo) del ministro Sirchia, che invita seriamente a portare gli anziani nei supermercati, dotati di aria condizionata, per difenderli dalla calura.

Leggo che il 16 luglio è stato inaugurato a Los Angeles, al 343 di North Rodeo Drive, Beverly Hills, il nuovo 'epicentro' Prada di Rem Koolhaas. Descritto dai giornali come un edificio 'di tre piani, 2200 mq senza vetrine aperti direttamente sulla strada (senza colonne né porte di alcun genere), affollati di sandali da 400 dollari ma anche di schermi al plasma che forniscono informazioni in tempo reale sui mercati finanziari, di vetri che si trasformano a seconda del tempo, di sistemi a radio frequenza, di specchi magici e di materiali inventati per l'occasione'.

Ho pensato subito al 'Paradiso' (o si chiamava 'Mondo Nuovo?'), il celebre night degli anni Ottanta alle porte di Rimini, dove le porte erano sostituite da getti di aria calda.

La facciata scompare, ma non più a vantaggio di una recinzione meramente utilitaria. Nel caso Koolhaas-Prada, nessun ostacolo è posto all'ostensione/contemplazione immediata dell'oggetto del desiderio. Non c'è più bisogno della mediazione né di vetrine né di *passages*.

D'altra parte, la *realtà* con cui restare in contatto non è più la realtà del sistema *urbano* - dove la facciata è l'elemento di separazione-connesione tra lo spazio *esterno pubblico* della strada e della piazza e lo spazio, generalmente *privato*, degli *interni*. È piuttosto l'informazione globale - rappresentata dai grandi schermi al plasma - il *nuovo* grado di realtà da cui non è più possibile allontanarci troppo. Gli schermi ormai ci accompagnano dovunque, televisione, personal computer ma anche telefoni cellulari di ultima generazione.

Il sistema di relazioni che passa per la visione diretta, la strada, la piazza, la città, ci fornisce informazioni giudicate sempre più casuali, non essenziali.

Dunque, tutto il sistema di simbologie, gerarchie, rappresentatività - incardinato sulla distinzione tra interno ed esterno, tra pubblico e privato, entra in crisi. Le *epifanie* di Joyce, rivelazione della verità attraverso frammenti della vita quotidiana della città - hanno ceduto il campo alla rivelazione del banale, della liscia compattezza dell'immagine senza striature, spingendosi molto oltre Wahrol e la Pop Art.

La scomparsa della facciata è una tendenza molto importante. L'esistenza della facciata - qualcuno ha citato Lao Tse al riguardo - è il segno del carattere pubblico della strada. Della cura che si ha per l'altro da sé.

Se la facciata scompare per lo shopping mall - (che però può tendere insieme a costituirsi, con spirito dichiaratamente regressivo, come fantasma della città perduta - Castel Romano e l'antica Roma - o addirittura ad informare di sé il centro storico come a Firenze), diventa invece un segnale essenziale di comunicazione per i nuovi Musei. La facciata diventa un'architettura-scultura, come nel Guggenheim Bilbao di Gehry. Oppure esibisce la propria modernità, affidando agli elementi tecnologici la propria definizione, come nel Centre Pompidou di Piano e Rogers.

Il Millenium Dome ha tentato (in verità senza particolare successo) di andare ancora oltre, abolendo insieme alla facciata anche la definizione dell'interno. Proponendosi come architettura definita solo dalla copertura.

Il fascino dell'inorganico. Come in certi quadri di Max Ernst. I primi segnali sono nel romanticismo tedesco. In Kleist - la donna semi artificiale di *Katchen von Hellbron*; la *marionetta* modello dell'*attore*. In Goethe: *il teatro delle marionette* come molla dell'*Educazione teatrale di Guglielmo Meister*. In Hoffmann: *Coppelia*, la donna automa che appare vera e della quale ci si può innamorare. Oggi la *donne virtuellen* - in Giappone, ma anche nelle proposte del mio amico Franz Cerami a Napoli.

La radice del fascino dell'inorganico, come sappiamo, è nel fascino della merce. Il crescente fascino dell'inorganico oggi corrisponde alla metamorfosi del nostro rapporto con la merce. Non più lunghi deside-

ri, alla cui soddisfazione si può dedicare la vita. Il desiderio oggi è immediato, contraddittorio, non tollera l'attesa, è incapace di progetto. L'epoca della dura accumulazione, almeno per la società occidentale, ha lasciato il campo all'epoca dell'immagine (inevitabilmente ambigua e sfuggente) e della velocità di comunicazione, contatti e decisioni. L'imperativo è afferrare la fortuna. Anche se oggi la fortuna ha forma ben diversa dai lunghi capelli dalla fortuna classica. La fortuna di oggi mi appare come una fortuna *calva*.

Nel '900 dominano *soggetto e soggettività*. Il valore dell'opera d'arte è deciso dalla firma, dalla *griffe*. Dall'orinatoio rovesciato e trasformato in opera d'arte dalla firma di Duchamp fino agli *archistar* Piano, Meier, Zaha Hadid, Gehry.

La *griffe* è nostra contemporanea. Ma, nonostante questo, ho l'impressione che con gli anni 2000 *ritorni l'oggetto*.

Non come era pensato nell'Ottocento (Morris e l'artigianato, la Deutsche Werkstatte, la Sezession, l'Art Nouveau, etc.).

L'oggetto non si relaziona più all'autentico, alla qualità artigianale, fatta a mano, del prodotto. Scarpa, Gardella, Albini e soprattutto Mario Ridolfi rappresentano l'ultimo tentativo dell'architettura italiana di mantenere viva un'antica tradizione italiana, senza cedere alle sirene dell'economicismo e del progressismo modernista, assunte come una sorta di filosofia della storia. Il modo con cui la nuova *oggettualità* vede l'oggetto è analogo al *corpo senza organi* di Deleuze e Guattari.

Piuttosto che la sua consistenza oggettiva interessa la sua falsificabilità, l'effetto dell'immagine, i cloni, simulacri, imitazioni che può generare.

Torniamo all'Hoffmann degli *Elisir del diavolo*: ma il sosia è il *sosia della merce, non più del soggetto*. L'Hoffmann del 2000 è Philip K. Dick, la sua visionaria capacità profetica del mondo dell'inautentico. Più forte delle droghe, del misticismo, della coazione ai matrimoni (falliti).

Gli oggetti simbolo del nostro *nuovo mondo* sono la falsa Vuitton, il falso Rolex. Che poi non sono distinguibili dalla vera Vuitton (per i Rolex le cose stanno diversamente), prodotte entrambe in luoghi accuratamente *nascosti* del terzo mondo.

Dal *ready made* duchampiano al *falso*. Come ci raccontava con anticipo sui tempi *F for Fake* di Orson Welles.

L'ispirazione è alla simulazione dell'oggettività. Oggettualità piuttosto che soggettività. Stirner piuttosto che Nietzsche. L'*unico* stirneriano è *qualsiasi* individuo. Senza ambizioni da superuomo, si appaga del *suo* basso profilo. Generando la dittatura della maggioranza, nostra contemporanea.

I nuovi spazi pubblici più *trendy*, Museo e Shopping Mall (dietro cui si affacciano gli ex non luoghi, Stazioni, Aeroporti, Alberghi, Stadi), obbediscono a leggi non dissimili. Più *sezioni autonome, anche contraddittorie* che *concezioni unitarie*. Frammenti anziché *percorso generale*. Più *splendore* e *luccicanza* che epifania e luce. Poca mediazione e poco progetto.

Città per tessuti e (non)-città per enclaves?

48

Sono andato a visitare alcuni luoghi della cultura romana nei giorni passati, tutti all'interno e sui bordi del 'centrostorico', ormai da molti considerato come paradossale 'enclave della memoria' presentificata, virata progressivamente (?) da sito della rammentazione sacralizzata a parco tematico nazionalpopolare tra gli altri, specialmente destinato all'infonteinment - informazione più intrattenimento; ma ricorda un pò l'essere infoiati ... - benculturalistico, a sua volta manifestantesi all'interno di una Città Museo o di un museo dell'Iperconsumo ... su cui ci sarebbe qualcosa da dire. Le parole però - per ora - sembrano già dire tutto.

Dentro un'ala delle Terme di Diocleziano c'era una mostra storica di Armani, di cui mi avevano detto un gran bene ma su cui mantenevo un vecchio sospetto di toni eccessivamente affettatamente eleganti e perbene. Ho dovuto riconoscere che la coerenza dell'allestimento multimediale e insieme leggerissimo e site-specific, sensibile al contesto con luci e velari di Robert Wilson, e la coerenza evolutiva degli abiti di Armani, da quelli della sua originaria fama di 'decostruzione' a quelli successivi e multiformi di sagaci sensibili intarsi tra de-costruzioni e rievocazioni di tradizionali cappellini o corpetti o decorazioni colorate - il tutto ottenuto con una sartorialità moderno-contemporanea di intreccio tra tecniche vecchie ed innovative - mostra quella capacità di sintesi artistica, di arte applicata con creatività culturalmente controllata, quindi di un rapporto con il passato sempre consapevole della traslazione inevitabile, della continuità-dis-continuità insomma, che sembra negata ai nostri bravi architetti, con poche eccezioni davvero.

Ad Armani del resto appartiene il termine Greige che ci ricorda - capito architetti? - che il mondo non è divisibile in due, bianchi e neri, buoni o cattivi, ma si svolge sulla gamma dei grigi, delle sabbie, dei toni dei pastelli, dei beige: nella quale trovare le proprie peculiari appropriatezze e destrezze. E l'analogo vale per le citabilità cifrate di tutte le storie, le etnie, le geografie ... di tutto il passato come patrimonio sempre re-

interpretabile, però mai in automatico o in linearità semplice.

Dentro l'ala sopravvissuta delle Caserme di via Guido Reni, dove già opera il MAXXI attendendo il mostro metropolitano di Zaha Hadid, c'era una mostra di disegni e modelli e testimonianze di Aldo Rossi - strani incontri tra differenti genii! - ed era a suo modo bellissima nella coerenza tra forme del contenente e forme del contenuto, ovvero cose incorniciate esposte in una sorta di vecchia Quadreria, e quella coerenza dava senso ad una forma del significato, la poesia della 'immaginazione magica' (U. Galimberti) di un Autore che iperbolizzava la sua medesima teoria 'analogica', che altri invece prendevano come una dottrina, per stendere un manifesto antimoderno spendibile nel circuito del postmodern anacronistico o citazionistico già globale di archistar ante litteram.

Accanto alla mostra di Armani, dentro un'altra ala delle Terme di Diocleziano, c'era invece una mostra sul Riuso dell'Antico, una di quelle ben fatte su confezione ufficiale e benculturalistica appunto, nella quale fotografie d'epoca facevano ritrovare l'incanto della Roma sparita appunto, quando un barbiere o un macellaio potevano abitare intorno ai Mercati traianei, ma c'erano anche fotogrammi da un film di Cinecittà che mostravano il Colosseo e l'arco trionfale lì accanto ... attraversati dalla congestione, con quegli effetti di choc da contrasto che fecero per molto tanto moderno, e che poi per troppo sono stati del tutto censurati, come non fosse quel conflitto con la tecnica un tema della città storica nella metropoli contemporanea. Il conflitto storicamente determinato, voglio dire, per provare a riprodurre l'autenticità del macellaio nei Mercati traianei che adesso nostalgizziamo.

Avrete notato che le tre visite riguardano altrettanti ventri di Mostri del Passato di cui siamo prigionieri e parassiti - e prosseneti - come pensai la prima volta proprio in questa antica sala-arca quando un collega vi fece volare una colomba.

Vorrei connettere quell'attraversamento ludico-culturale con altre

suggerzioni che mi provengono dal titolo di Camerino 2004.

Le Mura di Roma: il Parco Lineare Integrato, definizione di un Inter-
no Urbano? Trattasi di ridescrivere - scorro il programma - un Intra
Moenia, un Themenos e atto fondativo: fenomenologia e percezione
dell'interno urbano?

Oppure - ne leggo poche tracce nel programma - di un itinerario ri-
leggente turisticamente, cioè con una virgolettatura di nuovo inevita-
bilmente artificializzante ad un ulteriore grado n+1?

Feltrinelli, sono andato al Book Store di largo di Torre Argentina ...
un luogo, tanti ricordi ... Francesco Apolloni ... il progetto di Mario Ma-
nieri Elia ... la vecchia torrefazione ... ed oggi il capolinea sferraglian-
te del pur giusto super-8 inteso come linea tranviaria ... Feltrinelli del
Babuino, ed essere di sinistra intorno al Sessantotto ... Feltrinelli sot-
to la Galleria Colonna (e l'indegno omaggio ad Alberto Sordi ... da gio-
vane ne avrebbe riso per primo ... di quella targa di simil-travertino nel
kitsch più irredimibile) ... Feltrinelli vicino a piazza Esedra ... perché
quattro Book Store tutti nel centro storico, a corona, e fuori ... il de-
serto dell'irreale?

La Sopraelevata orientale, gli 'amicidelmostro' che hanno inteso im-
pedire una demolizione un po' affrettata, il mostro ed il Maiale gigan-
tesco che sulla copertina di La qualità dell'aria scavalca appunto la so-
praelevata ... il Mostro dunque c'è, nei dintorni nostri. Chi è il Maiale,
chi è il Mostro? Non sarà mica Berlusconi, ancora! Che appare come
simulacro di ciò che avevamo già introiettato e interiorizzato, il nazio-
nalpolpolare. La prima volta che venni a Camerino citai il Mulino Bian-
co e il libretto di Alberto Abruzzese 'Elogio del tempo nuovo. Perché
Berlusconi ha vinto. Il legame tra media e politica: una realtà che non
può essere aggirata, negata, elusa o falsificata'. Era un pre-testi co-
sta&nolan, 1994. Il decennale di Forza Italia. Nel cubo aristocratico ed
aligidamente mediterraneo di Adalberto Libera. Una vera 'camera ur-
bana' fuori-scala, dentro l'E 42 che doveva attendere di ridenominarsi
EUR e di essere filmata surrealmente decontestualizzato per una ri-
valutazione ancora oggi non tutta evidenziata (si tratta del rapporto tra
architettura e 'Massa e Potere?') nei suoi significati profondi. Il Mostro-
sopraelevata incarna la città contemporanea delle strade veloci e del-
le enclave, che già anticipava il Giedion, che si vuole esorcizzare nel-
la città storica - ma non ci si riesce, se abbiamo mostrato trattarsi di
una specializzata enclave - e si fa ancora finta di non vedere nella cit-
tà contemporanea, a cavallo del grande raccordo anulare.

'I Grattacieli non sono Mostri, checchè ne pensi Antonino Terrano-
va', scrive Gianpaolo Buccino su 'L'industria delle costruzioni n. 376,

2003'. Anche lui, non ha compreso il senso ambiguo della denomina-
zione? Woolworth Building.

Nasce nel 1913, a New York, per servire e rappresentare la cresci-
ta fantastica degli omonimi stores 'five-and-ten-cent' trasfigurati in un
Grande Magazzino, uno dei maggiori edifici che la letteratura gratifi-
cherà del titolo di 'cattedrale del XX Secolo' (del XXI Secolo dovrem-
mo parlarne ...!). È alto 241 metri con la torre che sorge al di sopra di
un angolo della pianta a C che caratterizza i comunque moltissimi pian-
ni più bassi. Un interrogativo, un dubbio?

Come comprendeva F.L. Wright con la sua esorbitante proposta al-
ta un miglio, un monolite di grande altezza, ancora prima di essere
esaltato da figure peculiari, raduna intorno a se il paesaggio (Heideg-
ger ...). I Grattacieli come interni urbani e come Oggetti Singolari nei
Paesaggi Metropolitan. Qualcosa di inquietante, qualcosa di travol-
gente!?

Avviso ai naviganti: Berlusconi è già tra noi, siamo noi come il per-
sonaggio post-pasoliniano qui appresso.

'... detto il Pechino per via dei suoi occhi a mandorla, passeggiava
per le vie del centro ... di Tor Bella Monaca, del centro commerciale
chiaramente, dove proprio lì tre anni prima, grazie all'Estate Romana,
aveva potuto assistere ad una sfilata di moda, con le modelle, quelle
vere! Quelle che sfilano sulla scalinata di piazza di Spagna ...'

Francesco Apolloni, Fate come noi, Donzelli editore 2004.

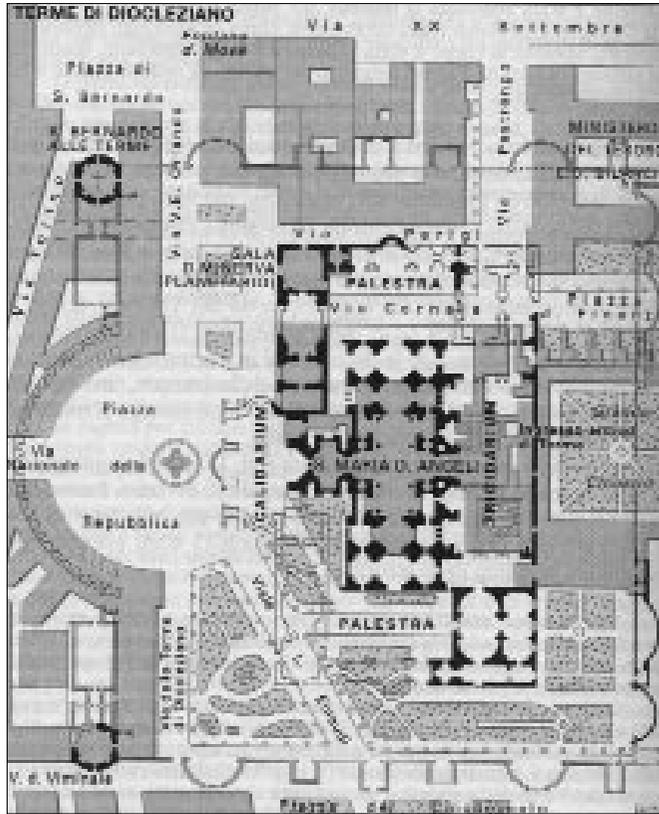
Fate come noi, precisa l'autore, in entrambi i sensi: poiché occorre
fare ad ogni costo nonostante tutto, e perché c'è bisogno di un pò di
fatalità fortunata, per riuscire a fare qualcosa di buono.

Prendere atto lucidamente che il mostro-Enclave è già tra noi, da
molto tempo e perché il nostro desiderio non dichiarato, il 'godimento'
di S. Zizek come lato oscuro e indicibile, lo vuole malgrado tutto, e cer-
cando per una volta di metabolizzare il virus, di elaborare il lutto, di
usare il cuore non solo per ri-cordare ma anche per inventare, con 'im-
maginazione magica', un futuro non incapace della arguta sottigliezza
di un sarto-star?

E magari intraprendendo finalmente davvero una nuova critica del-
l'ideologia della condizione metropolitana, anche con i linguaggi archi-
tettonici delle disgiunzioni e discontinuità artistico-emotive, anche
con teorie critiche però non ancora tributarie del negativismo radicale-
perché-elitario dei francofortesi a loro volta da storicizzare?

Come è fatto il nostro mondo, forse da emendare ma impossibile da
redimere?

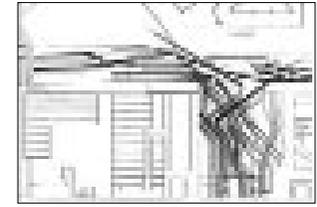
Dagospia, il sito del trash programmatico, propone una finestra di
'Pensieri Stupendi'. Uno a caso, di senso duplice ma inappellabile co-
munque? 'Comunque agisca, l'intellettuale sbaglia', T.W. Adorno.



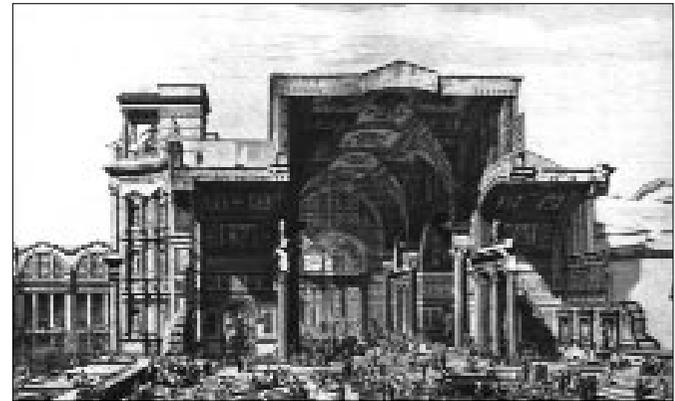
Terme di Diocleziano. Pianta



Zaha Hadid. MAXXI, Roma



Zaha Hadid. MAXXI, Roma



Terme di Diocleziano



Armani. Sketch



Armani. Modelli



Aldo Rossi. Disegno

Gabriele De Giorgi

Nuovi interni metropolitani

‘Interni metropolitani’. Ne avevamo parlato nel n. 10 di ‘Metamorfosi, quaderni di architettura’ tempo fa, nel 1988. Abbiamo ripreso lo stesso argomento nel numero 52, per aggiornarne le tematiche, perché nell’architettura degli interni urbani sta accadendo qualcosa di molto interessante.

È quindi più che opportuna la scelta di dedicare a questo tema anche il XIV Seminario di Camerino.

La lettura del n.10 di ‘Metamorfosi’ sosteneva la tesi che le categorie progettuali di questi spazi, pur non necessariamente costruiti nella grande città, fossero un fatto concettuale. L’aggettivazione metropolitana era comprensiva di criteri e qualità applicabili anche nelle aree territoriali, nelle periferie, negli sprawls.

Oggi temo che molto sia cambiato. Oggi molti di questi interni che potremmo definire ‘schegge ex-metropolitane’ proliferano al di fuori della città (le cittadelle del consumo), con qualità scadenti e poco interessanti. Espressioni delle corporations, delle multinazionali e di progettisti al soldo, che hanno banalizzato e ridotto questo concetto, eludendo le qualità spaziali dei primi prototipi, fondate sul ruolo dello spazio di relazione, esaltato dalla struttura linguistica dell’intertestualità, dall’interazione di più fattori, da più temi e codici, da molteplicità di accenti che riassumevano i caratteri più coinvolgenti della metropoli.

Si costruiscono invece dovunque grandi recinti e grandi piastre indifferenziate, accerchiati da enormi parcheggi, anche se il tema improbabile del castello con torrioni (Castel del Monte, Castel Romano), oppure lo stampo Deco (come a Valmontone) prevalgano in alcuni casi. Due o tre ingressi con vigilantes introducono all’interno ove strade e incroci simulati, stucchevoli fontane, bar ristoranti di fast food e precotti, giochi per bambini, postazioni internet gratuite, film, spettacoli, musica, infondono una presunta gioia di vivere nel rinnovato mito del progresso, dell’ottimismo ad ogni costo. La variazione nelle 24 ore si annulla per via di un ‘effetto giorno’ permanente proposto da fonti di luce artificiali. Giorno e notte si equivalgono, non c’è più il buio che si

alterna alla luce del sole, né albe, né tramonti; cancellate aurore e crepuscoli.

Atmosfere asfittiche. Trappole consumistiche di massa.

Nuove proposte

I migliori architetti hanno proposto allora nuove soluzioni, alternative al banale commerciale, spostando l’interesse al radicamento alla metropoli autentica. Partecipare ai flussi della grande città, ai significati, ai valori, alle opportunità varie e imprevedibili della vita quotidiana, ristabilire le interconnessioni spaziali col multiforme dispiegarsi della vita metropolitana, è l’orientamento riconoscibile in molte opere. Dagli anni 80-90 si sono aggiornati i paradigmi progettuali, le impaginazioni, le risorse figurative, adattandole al nuovo compito degli interni. Si sono accolte in questo programma tutte le situazioni di cambiamento, di interferenze, di compresenza di reti e sistemi complessi.

Nuove categorie definiscono questi spazi secondo accezioni diversificate da situazione a situazione, in tutte le variazioni scalari.

Vediamo alcuni esempi.

A Roma la ristrutturazione della Stazione Termini, il riadattamento della Galleria Alberto Sordi (ex Colonna), il negozio Tad in via del Babuino, a Milano il negozio (ex garage) di Corso Como 10, riprogettati con innesti e rifacimenti, sono investiti da relazioni d’uso e visive affidate a concetti ed immagini multimediali, a figure, a permeabilità virtuali, ad estensioni dell’architettura al design, alla cultura figurativa, alla musica.

Nel progetto di Zaha Hadid per il MAXXI in via Guido Reni a Roma oppure, sempre a Roma, nel progetto di Odile Decq per l’ex birreria Peroni, le interrelazioni sono svolte secondo codici appartenenti ai flussi, alle spazialità decostruite, ai contrasti della città che vi si compenetra, vi si radica.

Nella cupola del Parlamento di Berlino di Norman Foster, che insi-

ste sul vecchio edificio del Reichstag, è la connessione panoramica con la città a caratterizzare l'interno, secondo un programma complesso di architettura di simboli (il vortice di specchi con funzione duplice di convogliamento bioclimatico e di faro rovescio). La lettura dall'alto della nuova Berlino a 360° è evidenziata dallo straordinario interno dei riflessi sfaccettati.

Nella Kunsthaus a Graz di Peter Cook, nella Banca centrale europea a Francoforte dei Coop Himmelb(l)au, nel palazzo dei congressi a Parigi di Christian de Portzampac, nel Kiasma a Helsinki di Steven Holl, nel Walt Disney Music Hall a Los Angeles di Gehry, l'interno interagisce con i sistemi adiacenti e si relaziona in modo dirompente con la città attraverso tagli, rigonfiamenti, torsioni, innesti. Nel progetto di Cook la membrana degli involucri è una superficie sempre mutevole, pulsante, animata da segni, immagini, filmati.

Un tema importante, nel quadro di questa rassegna è quello dei tracciati urbani che partecipano ai pattern degli interni, si trasformano in architetture, si complessizzano come spazi di scambio destinati al pubblico.

Nel progetto delle torri a New York-East River di Peter Eisenmann sono le griglie di Manhattan e del Queens a partecipare alla definizione architettonica degli edifici. Gli interni entrano in rapporto con la città tramite un processo progettuale di deformazioni e rotazioni dei quadrati planimetrici sviluppati in alzato. Il tempo meccanico, narrativo, incontra il tempo virtuale, dice Eisenmann, la chiave è l'elaborazione topologica del sito. 'L'ubicazione puntuale delle torri si collega sia alla griglia esistente in termini di corridoi panoramici e schemi di traffico, creando una nuova immagine, quella di uno spazio che si muove zigzagando secondo una serie di collegamenti non più definiti dalla griglia. Le due torri estendono la matrice topologica in verticale, innalzandosi di sessanta piani'.

Nel progetto del nostro Gruppo Metamorph per il concorso di riqualificazione del quartiere S. Lorenzo a Roma, la netta partecipazione del nuovo intervento alla rete di percorsi circostante si realizza tramite l'accoglimento delle direzioni dei tracciati della città che si prolungano nel lotto deformandosi. Nella terza dimensione producono ar-

chitetture dai tagli inclinati, secondo incontri, sottrazioni, arricchimenti di geometrie sfaccettate e angolate che realizzano in modo coinvolgente i nessi dell'area da piazza Vittorio al quartiere di S. Lorenzo.

Che dire poi del paesaggio urbano in cui gli interni affiorano dal sottosuolo? È un nuovo modo di configurare il rapporto d'interconnessione. Forme e figure emergono dalle viscere della città sotterranea aggettivandosi con surreali analogie con le figure e con le apparizioni parziali della storia (ruderi antichi appena affioranti, non completamente messi in luce, scavi appena accennati) o artistiche (le pinne e le dorsali di drago della scultura di Pino Pascali ecc.). Ricordiamo la piramide di Pei al Louvre a Parigi, gli specchi periscopio che illuminano la metropolitana a Berlino alla Potsdamer Platz, la biblioteca universitaria a Delft in Olanda dei Mecanoo, le residenze Olivetti ad Ivrea di Gabetti e Isola, piazza Augusto Imperatore a Roma nel nostro progetto Metamorph, il progetto per la ristrutturazione delle Halles a Parigi di Koolhaas, ove gli elementi primari fuoriescono dal sottosuolo secondo un rapporto tra parco e architettura completamente artificiale, molto diverso ad esempio dal pur validissimo progetto di Ambasz a San Antonio in Texas, ove è soprattutto la natura a fare da controcampo alle splendide architetture emergenti dalla profondità della terra. Nel progetto di Koolhaas '... La connessione tra il mondo sotterraneo e quello della città, due mondi finora nettamente distinti, è al centro del progetto'. Una geografia urbana inedita attraversa tutto il microterritorio delle Halles.

Nella recente rassegna 'Arti & Architettura' di Genova, ideata da Germano Celant, il filo conduttore è invece, come indica il nome della rassegna, il colloquio dell'architettura con la scultura, la fotografia, gli allestimenti, tramite stimolanti interattività tra spazi e immagini.

Nei cortili Maggiore e Minore del Palazzo Ducale, negli interni esterni delle piazze, artisti e architetti hanno riproposto il fortunato storico dialogo delle varie discipline artistiche.

Interni e città, insomma, nella metropoli contemporanea tendono a correlarsi sempre più, riflettendo la vita multiforme degli uomini, sfruttando tutti gli strumenti disponibili per arricchirne i significati. Mi sembra una nuova stagione dell'architettura urbana da seguire attentamente.



Norman Foster, interno della cupola del Reichstag a Berlino



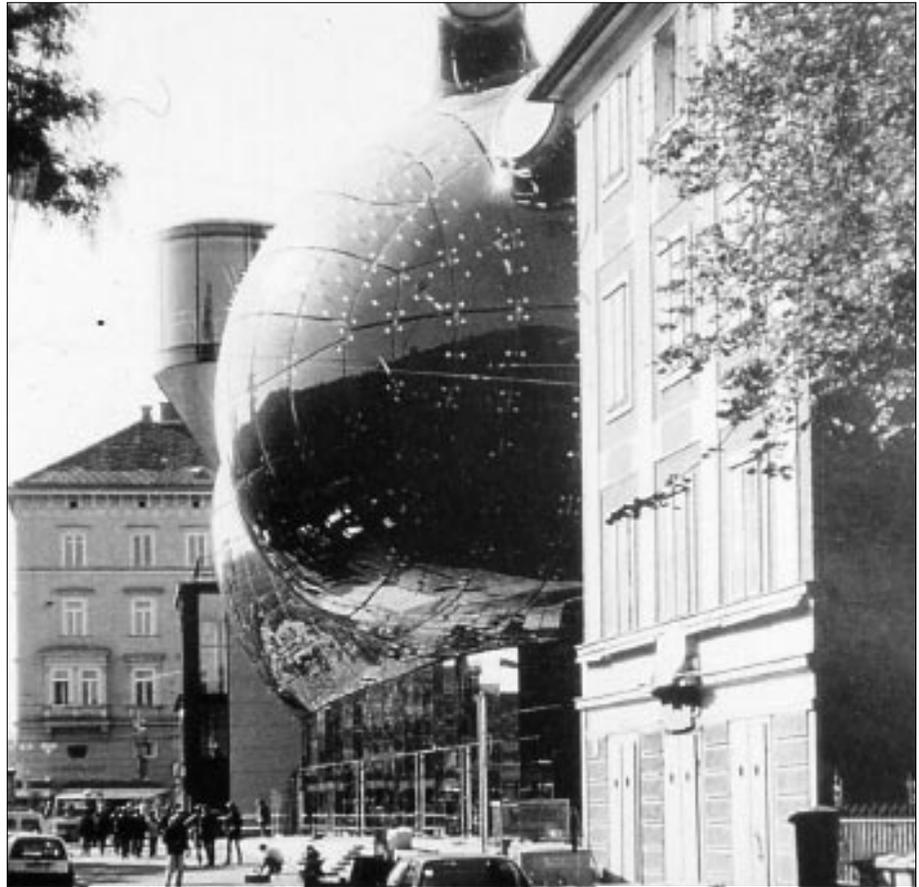
Frank O. Gehry, copertura della DG Bank vista dall'interno del Reichstag a Berlino



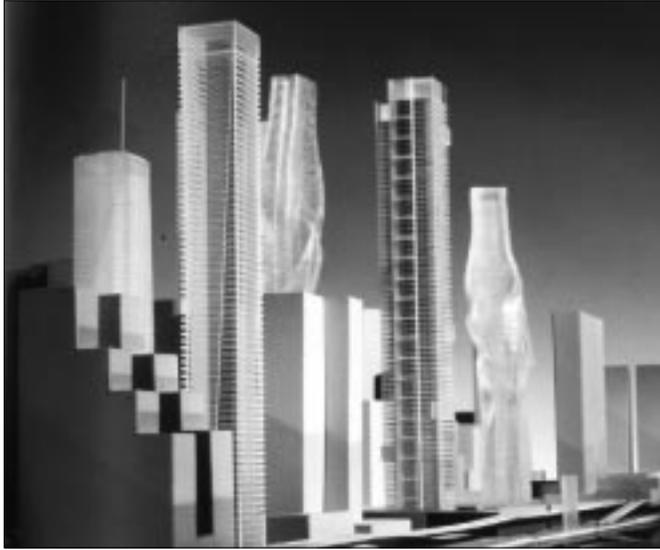
Frank O. Gehry, Walt Disney Music Hall a Los Angeles



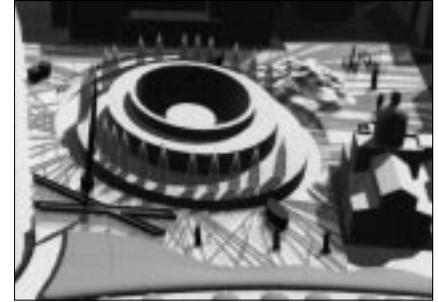
Specchi periscopio per la metropolitana a Potsdamer Platz a Berlino



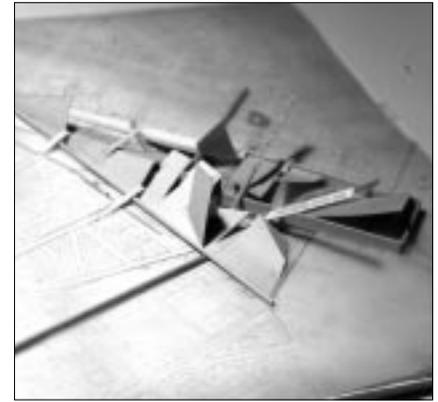
Peter Cook, Kunsthaus a Graz



Peter Eisenmann, torri a New York-East River



Gruppo Metamorph, progetto per la sistemazione di piazza Augusto Imperatore a Roma



Gruppo Metamorph, studio per la riqualificazione del quartiere S. Lorenzo a Roma



Mecanoo, Biblioteca dell'Università di Tecnologia a Delft



Claes Oldenburg e Coosje van Bruggen, il taschino di Mies, Palazzo Ducale, Genova

Umberto Cao

Luoghi di luce

Edward Hopper, sensibile alla luce come elemento che caratterizza la condizione urbana dei suoi soggetti, disegna i suoi interni con tagli di luce provenienti generalmente da fuori, flussi che procedono dall'«esterno urbano» verso l'«interno architettonico». Quasi sempre, tranne in un dipinto che è forse il più celebre e il più «urbano»: *Nighthawks*, dove la luce procede dall'interno verso l'esterno.

D'altra parte la luce è sempre stata un dispositivo per suscitare emozioni, nelle rappresentazioni del paesaggio come in quelle della città e della architettura. «Gli occhi sono fatti per vedere le forme della luce». Così Le Corbusier apre il capitolo sul «Volume» in *Vers une Architecture*. La luce di cui parla è naturalmente la luce del sole, luce naturale, gioco di ombre e di luci che «rivelano le forme»; «i cubi, i conici, le sfere, i cilindri o le piramidi sono le grandi forme primarie che la luce esalta».

Ma tutta l'architettura dei volumi, dei chiaroscuri, dell'evidenza plastica era inevitabilmente legata alla luce naturale. Louis Kahn non solo diceva che i volumi erano forme vive e parlanti, forme che dovevano la loro essenza alla luce, ma nei suoi disegni (basta ricordare quelli per l'Acropoli di Atene o Piazza del campo a Siena) interpretava la luce del sole come colore: forte, esasperato, tutt'altro che reale. Come Le Corbusier, lo stesso Kahn amava studiare e controllare la luce che penetrava nei suoi edifici: Le Corbusier attraverso i suoi schermi piani e i reticoli frangisole; Kahn attraverso dispositivi volumetrici e spaziali che mediavano il passaggio della luce all'interno.

Allora possiamo partire da qui: l'architettura che definiamo «classica» in senso molto ampio, ovvero l'architettura che si fonda sul monolitismo o comunque sulla composizione di elementi volumetrici, ha bisogno della luce e delle ombre per caratterizzarsi. Chiunque abbia un minimo di attenzione per la fotografia di architettura sa che occorre attendere le condizioni ottimali di soleggiamento prima di fotografare un'opera. Anche nella rappresentazione di un progetto è pratica comune «disegnare con le ombre» sia a mano che con il computer. Il cosiddetto «planivolumetrico», ovvero la planimetria generale vista dalle

coperture con le ombre convenzionalmente a 45 gradi, era stato, sino a poco tempo fa, uno strumento normativo essenziale per la rappresentazione di un progetto urbano.

In termini molto generali possiamo confermare che l'architettura realizzata o la sua rappresentazione disegnata trovano ancora nel contrasto tra luci ed ombre naturali lo strumento principale per la comunicazione dei propri valori formali.

Fin qui sono cose note. Forse meno nota è una conferenza pubblicata nel secolo scorso, sul finire degli anni '20, più o meno negli stessi anni dell'uscita di *Vers une Architecture*, da un ingegnere tedesco dell'illuminazione artificiale, Teichmüller, sulla rivista *Licht und Lampe*, che per la prima volta faceva uso del termine «Architettura della luce».¹ Teichmüller per primo associò la luce artificiale all'Architettura, interpretandola come energia creatrice di spazi che potevano esistere solo in quanto da essa determinati; aveva cioè capito che la luce poteva essere un nuovo «materiale» nelle mani dell'architetto: «con la luce elettrica, e solo con essa, si possono suscitare particolari effetti architettonici, che nello stesso tempo, nascono e scompaiono con la luce». Era una novità che si aggiungeva ai successi dell'industria e della tecnologia trasferita all'architettura, e che non poteva non suscitare consensi tra i grandi di allora - Gropius e Le Corbusier per primi - ma soprattutto tra i maestri dell'espressionismo, sia nella componente pittorica che in quella architettonica, che dall'inizio si erano impadroniti della luce artificiale, assumendola come strumento per il loro programma artistico ed espressivo: i teatrali paesaggi urbani notturni di Felixmüller avevano già riproposto ed esaltato le profetiche visioni di Grosz, Scholz e Birkle, quando furono scattate le celebri fotografie notturne dei Magazzini Schocken di Mendelsohn, coeve alla pubblicazione della conferenza di Teichmüller. Ma ci voleva del tempo prima che il nuovo mezzo potesse creare un proprio linguaggio: nel 1956 Wassili Luckhardt poteva parlare di «geometrie e forme della luce» (*Lichtarchitektur*, Berlino) segnalando gli effetti di trasparenza, dilata-

zione e leggerezza nell'uso sapiente della fonte luminosa elettrica. Dall'archetipo della casa Farnsworth in poi, la finestra illuminata, che rende visibile e dominante il piccolo spazio domestico nella città immensa e buia, diventa icona dell'architettura di qualità.

Mentre però si andava lentamente scoprendo lo straordinario valore della luce artificiale come elemento di architettura, l'«effetto Edison» aveva già invaso le grandi città, restituendo alla metropoli una dimensione nuova: oltre a quella, fumosa e convulsa, conseguente alla rivoluzione industriale, se ne affermava un'altra nella quale il silenzio della notte veniva squarciato dalle policromie luminose dei suoi edifici. E allora di questo vogliamo parlare: di una architettura degli spazi pubblici, di «interni urbani» appunto, come luoghi di luce. Oggi le città vivono anche di notte e sempre più la notte è il tempo della libertà, della cultura, dello svago, dell'incontro e della festa: in tutte le città, non solo nelle metropoli verticali e compatte, ma anche nelle città orizzontali e diffuse, non solo negli agglomerati senza storia e senza forma, ma anche nei centri storici. L'architettura degli spazi pubblici è ormai quasi sempre costruita e chiusa, un enclave blindato dentro altri enclave abitati. L'architettura della luce può aprire questi spazi e ribaltare l'immagine dello spazio domestico luminoso e protetto tanto caro all'iconografia degli anni 50: nel buio degli spazi segreti ed individuali vogliamo accendere gli spazi pubblici e collettivi.

Il flusso di luce - artificiale - dall'interno all'esterno si propone come «mezzo di comunicazione» a tre livelli: la luce che apre gli spazi pubblici della metropoli; la luce che smaterializza l'architettura, la luce che descrive gli elementi della composizione.

La luce apre gli spazi pubblici della metropoli

Le immagini notturne di New York, dagli anni trenta in poi, diventano l'emblema delle energie misteriose di una metropoli sul punto di esplodere: letteratura, teatro, cinema, televisione, pubblicità, ma anche le arti figurative si impadroniscono di questo palcoscenico nel quale il buio è la scenografia neutra sulla quale la luce disegna azioni, eventi e tragedie. Ma, come ci insegna Las Vegas, sono figure sovrapposte, iscrizioni di un palinsesto guidato dai media e dalla pubblicità. Finestre illuminate, fari e riflettori, tubi al neon, lampadine colorate, e, oggi, anche pixel di luce digitale disegnano immagini effimere, entrate nella cultura popolare e turistica, ma estranee alle nuove dimensioni dello spazio metropolitano. Questa energia viene dall'esterno e all'esterno viene ricacciata, come in un gioco di riflessi senza fine che rende tutte le metropoli uguali: da occidente ad oriente immensi «non luoghi»? Oppure la luce nella città riesce ancora a suscitare quelle emozioni che hanno reso celebre il *Nighthawks* di Hopper? Forse.

Come quando nelle metropoli emergenti del terzo mondo la luce della notte sottolinea le contraddizioni di uno sviluppo esasperato, op-

pure quando svela gli spazi segreti ed alternativi dell'underground, oppure ancora quando attiva nuovi spazi collettivi. Certamente la luce si identifica con la città in tutte le sue declinazioni, anche periferiche e disperse, così come assume la sua massima intensità nei luoghi dell'iperconsumo.

La luce smaterializza l'architettura

La smaterializzazione della disciplina e la grande quantità di «effetti speciali» nei materiali e nei disegni ha attivato una pratica della rappresentazione notturna, non solo nei progetti solo disegnati, ma anche in quelli costruiti, sempre più fotografati di notte. La tecnologia digitale ci spinge sempre più, non solo perché ci consente di rappresentare il progetto renderizzando i risultati del posizionamento delle luci, ma anche perché, realizzando immagini virtuali, favorisce questa concettuale immaterialità dell'opera architettonica. Insomma il paradosso è che il progetto virtuale, nato per anticipare il progetto reale, ne ha ribaltato il rapporto di dipendenza, ed ora è il progetto reale che cerca di riprodurre le immagini del progetto virtuale. L'inizio era stato nella pratica - in realtà ancora in uso nelle feste popolari - di collocare lampadine lungo i partiti figurativi delle facciate dei monumenti per trasformarli in icone. Poi la tecnologia ha consentito di moltiplicare gli «effetti speciali» sia attraverso flussi ed immagini proiettate dall'interno all'esterno che trasformavano edifici ed oggetti in icone parlanti (Toyo Ito), sia lavorando sulla pelle dell'edificio (Nouvel, Herzog-de Meuron), sia duplicando l'immagine architettonica in «effetto giorno» e «effetto notte» (Holl), sia smaterializzando completamente il volume e azzerando il linguaggio (Sejima, Moneo).

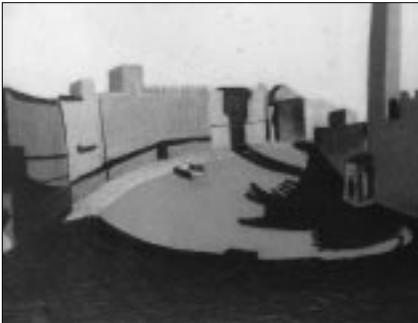
La luce descrive gli elementi della composizione

L'immagine della «Casa di vetro» dal Palazzo di Cristallo di Paxton, ai «Passagen» celebrati da Benjamin, alla Casa Farnsworth e alle sue mille rivisitazioni, è diventata l'icona dello spazio amico, raccolto e luminoso, rispetto allo spazio ostile della metropoli. Ma la luce che «da dentro esce fuori» consente una lettura dell'architettura che ne svela le ragioni non solo formali, ma anche funzionali e costruttive, quindi non confligge con l'immagine solare, ma ne amplia la comprensione. Può svelare bucatore ritagli e spessori; apparati strutturali, leggerezze, trasparenze; ma, all'opposto, anche rinforzare i volumi e i pesi. Soprattutto il flusso di luce artificiale dall'interno all'esterno può essere un dispositivo di controllo della composizione, perché esalta i contrasti ed accentua le differenze di materiale. Così anche lo strumento di rappresentazione digitale con le ormai più che realistiche possibilità di simulazione del reale, può costituire l'occasione per verificare proprio quell'impiego della luce come materiale di cui parlava Teichmüller ottanta anni fa, in grado di creare «architetture che nello stesso tempo nascono e scompaiono con la luce».

1. Ne scrive sul numero di Lotus 75 (Febbraio 1993), Werner Oechslin sotto il titolo 'Architettura della luce', riprendendo un suo scritto precedente già pubblicato su Daidalos 27 del 1988.



Edward Hopper, Nighthawks



L. Kahn disegna Siena



A. Aalto, Sanatorio di Paimio



E. Mendelsohn, Magazzini Schocken



New York a metà del XX secolo



La metropoli asiatica



S. Holl, Padiglione sul canale ad Amsterdam



Pierre Koenig, Casa a Los Angeles



K. Sejima, Casa a Tokyo



J. Nouvel, Parete serigrafata ad Euralille

Un interno di 'famiglia': la strada porticata

Premessa

Il tema dell'intervento non è proprio di moda, eppure in un certo senso è ancora familiare. Nonostante la riduzione delle valenze ambientale e comunitaria, la 'strada porticata' in quanto sinonimo di vita urbana è infatti ancora parte dell'immaginario collettivo.

Questo breve scritto si articola in tre parti. Dopo alcune precisazioni, si faranno considerazioni sugli elementi costitutivi della 'strada porticata' e sulle combinazioni di questa, per poi concludere con accenni alle sue prospettive.

Per dare una idea dell'inviluppo problematico del tema, si suggeriscono alcuni interrogativi non-retorici: la 'strada porticata' è una entità urbanistica o architettonica? È caratteristica specifica delle città europee o no? È una soluzione di destra o di sinistra?

La strada porticata

Se si adotta un approccio nei termini di una disciplina ancora da sviluppare come i 'Caratteri distributivi delle città',¹ non si ha difficoltà a riconoscere che il portico è statutariamente una unità di spazio anomala dell'unità edilizia di appartenenza. Esso è già stato definito come 'spazio di transizione' tra scoperto e coperto, moto e quiete, pubblico e privato; ancora, come 'spazio di mediazione' tra individuale e collettivo, pedonale e veicolare.

Il portico, peraltro, non è fattore di limitazione del ventaglio tipologico degli edifici destinati a dotarsene, ma soltanto un elemento di condizionamento parziale della conformazione e della configurazione di ciascuno di essi.

Mettendo a fuoco il rapporto portico/strada, ci si imbatte, come è noto, nel problema dei livelli² e delle misure. Il dato per cui larghezza, altezza e complanarità (rispetto alla strada) del portico siano variate pochissimo o punto per lungo tempo, non deve indurre a ritenere che la sezione trasversale-tipo sia rimasta costante per diversi secoli.

D'altro canto, lo stesso rapporto è legato storicamente alle varia-

zioni dei modelli percettivi in ciascuno dei due sensi - dal portico verso la strada e viceversa.

I riscontri testuali sono assai significativi. Schematicamente, l'edificio pubblico porticato è stato agli inizi marca di collettività (tempio, agorà, foro). Gli edifici residenziali-commerciali porticati del medioevo, poi, sono stati marca di connettività (case a schiera, palazzetti). Gli edifici misti del rinascimento sono stati marca di munificenza (palazzi); quelli dell'illuminismo marca di armoniosità; quegli altri del XIX secolo marca di rappresentatività (blocchi aperti o chiusi). L'edificio direzionale porticato del XX secolo è stato soprattutto marca di nodalità (blocco chiuso, torre).

L'insieme (serie) di edifici porticati è una entità determinatasi per effetto di fattori diversi. Trattando del tema della 'strada porticata', essa costituisce pertanto un termine di confronto ineludibile.

Attestazione tra le più probanti è in questo senso la 'scena comica' secondo Serlio (1537) - con edifici (porticati) in stile gotico - anche perché lasciava intuire le 'discrepanze' tra scala e codice comportate *per principio* da un insieme di edifici porticati.

Approfondendo l'argomento, si può cogliere peraltro l'incidenza delle variazioni tipologiche e dimensionali, ovvero la crucialità del rapporto tipo insediativo/tipi edilizi. Il dato per cui un 'medesimo' tipo insediativo può essere costituito da tipi edilizi *differenti* (ma tutti porticati), porta infatti ad alcune questioni non trascurabili: la segmentabilità dell'intero porticato; la plausibilità dell'ordine gigante (vedi i tentativi da Palladio a Piacentini); la resistenza del tipo insediativo alla declinazione dell'edificio porticato in chiave volumetrico-plastica (fig. 4).

Quanto appena richiamato è sufficiente a far intuire che l'entità costituita da un insieme (serie) di edifici porticati implica innanzitutto un problema di volumi e di alzati, *ovvero* quello della 'disponibilità' dei codici discorsivo-linguistici. Perfino il professionista più sbrigativo è a conoscenza dei condizionamenti che il porticato esercita sulla sequenza

dei vuoti e delle bucatore dei piani superiori delle relative unità edilizie!

D'altro canto, il ricorrente interesse per il portico 'esterno' sta talora a testimoniare della consapevolezza del fatto che con questa variante il medesimo problema viene soltanto *differito* - vedi il campionario delle soluzioni, da J. Nash a A. Aalto.

L'entità insediativa della 'strada porticata' presuppone un salto di qualità dal dispositivo edilizio ripetuto - quello dell'edificio porticato - a dispositivo urbano. La varietà degli esiti documentabili al riguardo può essere spiegata chiamando in causa il ruolo dei regolamenti, quello dei piani urbanistici e, ad altro livello, quello delle prefigurazioni disciplinari. Da un lato ci sono le iconografie storiche di città come Bologna, Lione, Parigi, Monaco, Berlino e Londra con un campionario di soluzioni diversamente simili, che attesta la elevata capacità di adattamento del dispositivo urbano in questione.

Dall'altro lato ci sono le postulazioni dei trattatisti - Vitruvio, L.B. Alberti, A. Palladio - e quelle dei manualisti - J.N.L. Durand, J. Stubben - che rivelano la persistenza dell'interesse per la 'strada porticata' come componente 'connaturata' alla città.

Ma su questo argomento tocca essere più precisi, pur nella brevità obbligata.

La 'strada porticata' è una componente urbanistica dotata di aspetti particolari. Si pensi alla discriminante della specularità delle edificazioni rispetto alla strada; e ancora, al fatto per cui l'unitarietà (uniformità) nel caso in questione è manifestazione di valori condivisi o imposti, ma *comunque* riconoscibili.

Uno dei problemi progettuali più delicati è quello della tenuta del singolo partito architettonico all'interno del fronte stradale porticato. Entra infatti in gioco il ruolo delle ripetizioni all'interno di un medesimo fronte stradale, *ovvero* quello della surdeterminazione formale della singola unità di alzata, alla scala insediativa.

Nel caso di fronti edilizi porticati non-uniformi, va tenuto presente l'effetto delle relazioni tra partiti architettonici differenti, dato che oltre a pregiudicare l'unitarietà della strada porticata, esso la espone a 'instabilità' morfologiche difficili da controllare.

Il compito progettuale più impegnativo, però, è certamente il controllo degli effetti retroattivi delle valenze urbane sui singoli alzati delle unità edilizie della strada porticata. Affidarsi alle possibilità del dato codice discorsivo-linguistico o confidare nelle proprie capacità compositive equivale a rischiare di subire tali effetti, col risultato di non riuscire a sfruttare appieno le potenzialità della 'strada porticata'.

A questo punto può essere utile richiamare sommariamente i ruoli svolti dalla 'strada porticata' nel corso dei secoli.³

Nel medioevo essa ha svolto un ruolo strutturale 'indiretto', grazie anche alla preminenza delle dimensioni funzionale e tecnologica - vedi gli esempi di Padova e Berna, in particolare.

Nel rinascimento, invece, essa ha avuto il ruolo di modello, potendo fruire della comparsa dell'intento ordinatore sino al punto di diventare una delle immagini costitutive della 'città ideale'.

Nella città borghese del XIX secolo la 'strada porticata' assume il ruolo di componente urbanistica singolare. Compensa talora l'indebolimento della valenza comunitaria assumendo una valenza di classe; si dota di elementi di arredo, sino a diventare col boulevard haussmanniano un 'interno urbano' *illuminato e sorvegliato*.

La rottura modernista dei primi decenni del XX secolo, sancendo il sopravvento dell'automobile sul pedone, mette a repentaglio la 'strada porticata'. L'enfaticizzazione del traffico veicolare da parte dei futuristi ne ridimensiona oggettivamente il ruolo.⁴ Influenza ben maggiore ha la mossa radicale di Le Corbusier che nella 'Ville radieuse' (1930) può 'generalizzare' la strada porticata dopo averla *alienata* nella sostanza e nella forma.

Un recupero parziale della identità canonica, favorita dalle esigenze della destinazione direzionale, si era avuta per la verità già negli anni della radicalizzazione modernista. Basti ricordare gli interventi nell'intorno di Piazza S. Babila, a Milano (anni '30), che rivelavano ad un tempo la separatezza paradossale della soluzione e la dominanza della dimensione morfologica in chiave stilistica.

Per assistere ad un rilancio, dopo l'efficace ma ambigua campagna sulla formatività della strada porticata del centro storico,⁵ bisognerà attendere le esemplificazioni programmatiche di certa progettazione urbana, negli anni '80. Se il dato più visibile di quel rilancio era la preminenza dell'aspetto tipologico, non è stato messo in luce il fatto che si ricorse all'ideologismo anche per tentare di esorcizzare alcune delle difficoltà avvertite dalla società democratica in una fase di tumultuosa trasformazione. Esempi da più punti di vista si possono considerare al riguardo alcuni dei progetti e delle realizzazioni per l'IBA 1984-87 a Berlino (ovest).⁶

Le combinazioni della strada porticata

Passando ad esaminare fugacemente le entità di ordine superiore generate dalle combinazioni della strada porticata, ci si imbatte innanzitutto nella combinazione 'strada porticata-piazza porticata'.

Essa presuppone la polarizzazione degli isolati direttamente coinvolti, ciò che comporta non solo squilibri nell'intorno, ma anche nella stessa strada porticata che confluisce nella piazza porticata. La riprova è data dal fatto che l'estremità opposta della strada in questione risulta spesso non caratterizzata adeguatamente.

Come è noto, la combinazione in causa pone tra l'altro il problema dei raccordi, e questo a sua volta assomma un insieme di questioni proprie delle scale insediativa e edilizia - dal tipo edilizio d'angolo alle variazioni di passo del portico, tra strada e piazza. Un esempio-limite è la soluzione studiata da Hermann Henselmann per la combi-

nazione della Stalinalee (oggi Karl-Marx-Allee) con la Strausberger Platz, a Berlino-est, negli anni '50 del secolo scorso.⁷

C'è poi il caso della combinazione di due strade porticate. Essa si basa sulla ripetizione di una declinazione particolare dell'isolato urbano. E soprattutto comporta il problema della differenziazione delle due strade porticate.

Ben diverso è il caso del pezzo di città con più strade porticate. Questo si dà in presenza di condizioni particolari e/o della insorgenza di intenti pianificatori. Non è una coincidenza che la nozione di 'centro storico' si basi spesso proprio sulla presenza di pezzi di tessuto urbano con le caratteristiche anzidette. Sono proprio questi aspetti che rendono difficile realizzare ex-novo tali pezzi di città, come attestano gli esiti di alcuni esempi degli anni '70 e '80 del secolo scorso.

Questa ultima considerazione aiuta a spiegare perché non si sia mai data una città 'interamente' porticata. Per quanto largamente condivisi possano essere i benefici arrecati dalla 'strada porticata', sembra infatti irrinunciabile il bisogno-desiderio di fruire *economicamente e meta-economicamente* di insediamenti urbani basati su più tipi di strade.

Prospettive

Ancora strade porticate, allora, nonostante i cambiamenti della economia e della società, della tecnologia e della mobilità, della cultura disciplinare e dello stesso clima? (C'è ancora posto per la 'strada porticata' nella 'città dei bit'? Nonostante la ricorrenza dei modelli anti-urbani? Di fronte ai nuovi mezzi di locomozione come la 'scopa volante'?).⁸

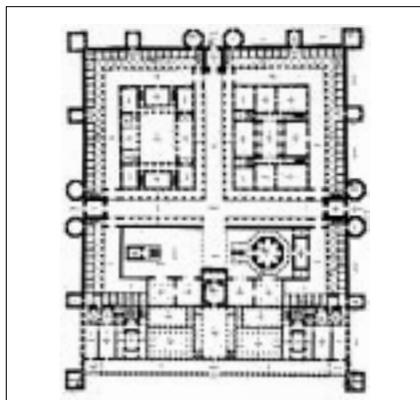
Forse il problema sollevato dall'interrogativo va impostato in termini di 'livelli di congruenza' tra condizioni, possibilità, obiettivi e strumenti, resistendo agli apriorismi e agli opportunismi.

A certi livelli - comuni a condizioni differenti - la soluzione della 'strada porticata' sembra ancora 'praticabile'. Certamente però si tratta di una scelta culturale e politica, *prima che* disciplinare e tecnica.

In tal caso a maggior ragione bisognerebbe tenere conto di alcuni aspetti; in particolare, del mutato rapporto con i luoghi, delle nuove istanze in materia di stili di vita, della riapparizione del comunitarismo nelle versioni diffuse dalle minoranze etniche.

L'alternativa radicale sempre a disposizione - senza cioè attendere il verificarsi di emergenze drammatiche - resta quella della macro-cupola prefigurata da Buckminster-Fuller per Manhattan, a New York, negli anni '60 del secolo scorso ...

1. Vedi P. Lovero, Bilancio sbilanciato, in AA.VV. *Alcune realizzazioni di urbanistica e architettura nelle città della Repubblica Democratica Tedesca. Metodi e tecnologie*, Quaderni di documentazione 1, Venezia, IUAV, 1972.
2. Basti qui richiamare i disegni di Leonardo da Vinci per la 'Città ideale su due piani' - vedi M. Morini, *Atlante di storia dell'urbanistica*, Milano, Hoepli, 1963.
3. Lungi dall'essere mero atto meccanico, il confronto con quelli svolti dall'edificio porticato - vedi più indietro - si rivela utile soprattutto perché permette di apprezzare inevitabilità e fecondità delle mancate corrispondenze.
4. Si pensi ai 'Tre piani stradali' prefigurati da A. Sant'Elia nel 1914.
5. Si rimanda ai piani per il centro storico di Bologna - vedi P. L. Cervellati e R. Scannavini (a cura di), *Bologna: politica e metodologia del restauro nei centri storici*, Bologna, Il Mulino, 1973.
6. Vedi Internationale Bauausstellung Berlin 1984/87, *Die Neubaugebiete, Südliche Friedrichstadt*, Dokumente. Projekte 3, Stuttgart, Hatje, 1987.
7. Una incidenza non secondaria va ascritta alla larghezza smisurata della strada (120 metri).
8. Ci si riferisce a 'Ginger', sorta di monopattino con motore elettrico, brevettato negli Stati Uniti due anni fa (e già impelagato in problemi normativi e pratici).



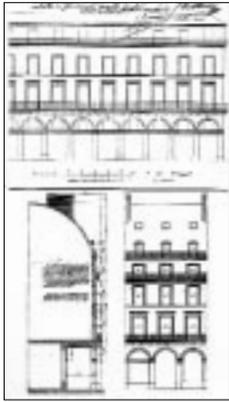
Spalato. Il Palazzo di Diocleziano (IV secolo): pianta



Berna. Porzione di pianta della città (1353)



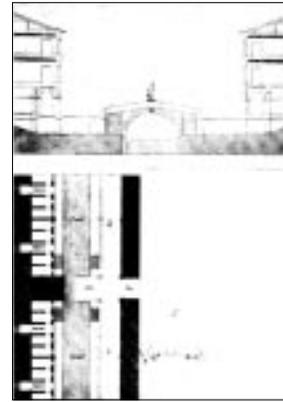
Le Corbusier, La Ville Radieuse (1930-35): modello di un frammento di quartiere-tipo



Percier e Fontaine, Edificio-tipo per Rue de Rivoli, Parigi (XIX secolo): alzato su strada, sezione, variante dell'alzato su strada



Milano. Edificio d'angolo su piazza Meda (M. Piacentini, anni '30 del XX secolo)



Livorno. Quartiere Venezia (1729): sezione e pianta



Virgilio Marchi, Ricerca di volumi di un edificio



Berlino. Edifici misti su Kochstrasse (A. Rossi, 1983)

Interni urbani: a proposito di *passages* ed ... interni periferici

Tra gli interni urbani a cui spesso si fa riferimento gli aeroporti e i centri commerciali fanno quasi sempre la parte del leone.

I primi hanno assunto il ruolo dei porti marittimi senza l'accoramento del lento allontanarsi e l'attesa del lento approdare. I secondi, i centri commerciali, hanno ereditato il ruolo delle piazze, ma senza il fascino dei possibili grandi assembramenti. Nei centri commerciali è improbabile che un Lenin avrebbe potuto parlare alle folle, ma neanche Giovanni Paolo II, che aveva sempre bisogno di piazze come San Pietro o di esplanades o stadi di calcio (un famoso raduno francese ce lo ha mostrato). Senza essere irriverenti, per i nuovi raduni, ci vogliono più opportunamente spazi allestiti, improvvisamente urbani, del tipo Tor Vergata per il giubileo.

I centri commerciali ospitano tutti i giorni persone ed avvenimenti come una volta le piazze o le strade commerciali, ma è difficile assimilarli oggi a 'salotti' come in altri tempi, appunto, 'familiarmente' si chiamavano molti degli spazi pubblici all'aperto. Ma la perdita del 'salotto', più o meno buono presente nelle città trovate, è il destino delle città storiche, che perdendo, talvolta, l'antica generale centralità su tutto, hanno fatto perdere il senso che avevano le loro piazze, pur conservando per intero la loro bellezza e, come dice Marc Augé nell'ormai classico: *Disneyland e altri non luoghi*, '... la città memoria ... è evidentemente soggetta alla storia: alla storia futura che deciderà della sorte e del senso di nuovi edifici ...'.

Nell'euforia, prima, e nell'inevitabilità del 'nuovo' poi, il senso, l'insorgere del futuro, ha condotto, si dice banalmente, alla perdita della memoria del ruolo del Centro. E con la perdita del suo uso 'dinamico', si è lasciato, il 'vecchio' Centro, ad un destino 'marginale' che, nelle città d'arte, è diventato turistico. Non è poco ma non è neanche molto se si escludono i fine settimana e le 'belle stagioni'. Almeno, secondo quanto dicono i commercianti 'resistenti'.

Una volta la città della memoria pretendeva di proporci il proprio esterno come un interno.

Walter Benjamin annotava nel suo: *Das Passagenwerk*, a proposito di uno scritto di Maurice Renard: *Le péril bleu*, '... la strada stessa si manifesta come un interno abitato come dimora della collettività, poiché le vere collettività, come tali, abitano la strada'.

Oppure in un'altra sua nota presa da: 'Brief aus Paris' di Eduard Devrient si appuntava: ... *Ero perseguitato dagli acquazzoni, una volta riuscii a trovar riparo in un passage. Queste viuzze ricoperte di vetro, che spesso con le loro molteplici diramazioni incrociano i caseggiati fornendo gradite scorciatoie, sono numerosissime. Alcuni di essi sono costruiti con grande eleganza e col maltempo o di sera, illuminati a giorno, offrono passeggiate molto frequentate tra le file di negozi scintillanti.*

Ma a Benjamin non sfugge il senso del 'nuovo' che questi: ... *Palazzi, corridoi che non hanno una facciata esterna. Come il sogno ... stavano determinando un diverso modo di vivere la città e con questo modo stavano indicando un 'buon motivo' per agire sui vecchi isolati del centro di Parigi. E continua: 'Il commercio e il traffico sono le due componenti della strada. Nei passages il primo si è quasi esaurito; il loro traffico è rudimentale. Il passage è soltanto strada sensuale del commercio, fatta solo per risvegliare il desiderio. Non c'è da meravigliarsi, allora, che le puttane se ne sentano come spontaneamente attratte: poiché in questa strada le linfe vitali ristagnano, la merce prolifera lungo i frontoni delle case, intrecciandosi in relazioni nuove e fantastiche come un tessuto ulcerato'.*

I passages nelle note di Benjamin, al di là della loro data di costruzione, 'diventano', per le ragioni appena riportate, il segno del cambiamento. Del cambiamento per gli uomini e le cose. In sostanza per le città!

A questo proposito riporto, ancora, una nota illuminante di Benjamin: *'L'aspetto più nascosto delle grandi città: la metropoli, questo nuovo oggetto storico, con le sue strade uniformi e le sue sterminate file di case, incarna le architetture oniriche della vecchia città: i labi-*

rinti. *L'uomo della folla. L'impulso che fa delle grandi città un labirinto. La perfetta realizzazione del sogno: i corridoi coperti dei passages'* (fig. 1).

La città metropoli, nell'intuizione di Benjamin, non è né la *Ville radieuse* di L.C. né la *Großstadt* Arkitecture di Hilberseimer. Ma un labirinto, appunto, costruito sul desiderio delle merci che troveranno 'rifugio' e ragione in luoghi 'giusti' ben ubicati nella fragilità degli isolati, prima, e nella fragilità dei territori disattesi, poi, come noi ben sappiamo.

Le merci troveranno 'casa' in luoghi 'illuminati', conosciuti per la loro 'familiare uguaglianza'. Luoghi tranquillizzanti per la certezza degli incontri.

I passages per Benjamin sono strade senza facciate, con coperture sempre di vetro, e sequenze ininterrotte di ingressi e vetrine. Luoghi-'non-luoghi', frequentati, allora, non solo dai 'flaneurs', ma anche e soprattutto, dagli '*uomini della folla*' che si servivano di nuovi percorsi anonimi distinguibili per fermate di Metro per raggiungere questi 'antichi' approdi (fig. 2).

In ogni caso il dato essenziale di queste pre-gallerie risiedeva 'solo' nell'essere 'interno'? Il passages doveva 'escludere' l'esterno?

I passages si intromettono nei vecchi tessuti ... e creano relazioni, scorciatoie tra gli esterni ma dedali all'interno.

Alla fine questa nuova città del commercio è dunque un labirinto. Nelle rappresentazioni più comuni i labirinti sono interni; altra cosa dagli esterni. Talmente interni da determinare lo smarrimento, la difficoltà all'uscire. Ma sono interni-scoperti. È la luce con le ombre che potrà suggerire, la soluzione da seguire. Lo spazio è comunque misurato dalla luce del sole.

La strada veicolare del 'Nuovo' per il 'Nuovo' a cui assegnare l'anno zero del nostro tempo appartiene, credo, ad un'idea ottimista, nel moderno, ad un'idea futurista, che permette tutte le velocità ed evidenzia tutte le discontinuità. Soprattutto quelle con la storia. La strada diventa autostrada ed il flaneur diventa, restando nel mito, una sorta di Tazio Nuvolari per il quale attraversare l'Italia, rimanendo nella leggenda, era percorrere 1000 miglia nel più breve tempo possibile e vedere, attraverso i suoi occhiali, i paesaggi come inevitabilmente riassunti in curve e rettilinei.

Ripartiamo dall'immagine suggerita da Benjamin della metropoli: '*... con le sue strade uniformi ...*'. La dismisura della metropoli è ed è stata possibile per la 'facilità' degli spostamenti, per l'annullamento' delle distanze. La sempre maggior frequenza di questo annullamento ha 'inventato' il traffico.

Il traffico sia che derivi dall'arabo 'tafriq' (distribuzione) che dal catalano 'trafegar' (transfaccare, ovvero travasare il vino liberandolo dalla feccia) che dalla interpretazione dialettale italiana del 'darsi da fare', è, per il Petrocchi nel suo dizionario del 1887-91: '*movimento di persone e veicoli in strade, piazze, città e simili*'. Il '*simili*', oggi, ma an-

che ieri, non può, non poteva, che essere il territorio del nostro vivere ed il suo paesaggio. Siamo, quindi, con Benjamin, nella modernità. E la modernità pretende il traffico dall'alba al tramonto. Basterebbe ricordare: Berlin, *die Synphoniw einer Großstadt* del 1927 di Walter Ruttmann!

Quando qualcuno ci vuole allarmare quantifica il nostro tempo ed il suo uso in ragione del tempo medio che si riesce a vivere. Perciò il traffico e i luoghi dove questo 'vive', accelera (dice Cassandra) la nostra morte, riducendo la nostra vita (come tempo speso bene ...). In questi rapporti catastrofici e illuminanti il giusto tempo per le 'altre' cose non prevede il 'giusto' spazio dove queste possano avvenire; si rinvia ad un tempo personale che sottointende spazi per 'ozii' da vacanza piuttosto che da occasionali scoperte urbane (metropolitane) da nuovi flaneurs, da perditempo intelligenti.

È intelligente andar per mostre supersponsorizzate e fare file interminabili e vedere quadri tra le tante teste che si intromettono tra noi e l'oggetto del nostro interesse?

Forse il teatro, nella sua larga accezione e nel suo largo coinvolgimento, può essere una 'salvezza'. Ma c'è salvezza nel teatro le cui rappresentazioni sono il frutto di sondaggi per prevedere programmi giusti per 'catturare' più abbonamenti possibili?

Tuttavia Gallerie e Teatri sono interni urbani e richiamano 'folle'; metterà conto, quindi, di non trascurarli. Ma sono interni da 'dentro' città, da città da storia, da città per 'pochi', da città per gite turistiche e privilegi per sensibilità raffinate, vere o presunte che siano. Ma se alle gallerie si sostituiscono gli spazi e le aree d'attesa per nuove 'intromissioni' performative? Se ai teatri si sostituiscono gli stadi per la musica e le vecchie aree industriali ed alcuni 'paesaggi' dismessi per rappresentazioni meno 'classiche' 'open-air' per esempio? Allora forse l'ozio-intelligente potrebbe trovare una ragione in più per continuare ad essere praticato, o no? (fig. 3)

In questo caso, allora, gli 'interni urbani' potrebbero essere posti all'esterno con una sorta di commistione che da sempre ha garantito l'eccezione e con essa l'eccezionalità dell'uso dello spazio per accogliere il 'pubblico'.

Ma anche in questo caso 'alternativo' il 'movimento' è inevitabile e con esso il traffico e la trasformazione dello spazio e l'intromissione delle (almeno) superstrade che non è, per nessuna definizione, inevitabilmente un elemento privo di 'qualità' e non è necessariamente un elemento che rende peggiore il prima. O no?

Non può questa 'necessità' essere un 'fatto' ... che converrà far bene' come diceva Mies a proposito dell'architettura antica contrapposta a quella moderna, e non demandare ai soli 'monumenti', anche dell'oggi, il compito di dar senso allo spazio che viviamo, anche per quello progettato e costruito sulla nostra 'frenesia' all'acquisto?

Il tema del traffico con il tema delle infrastrutture viarie può ridursi

alla condizione dell'affollamento, come condizione di estraneamento del 'prima', di 'dismisura', appunto, come lo furono i boulevards nei confronti del tessuto antico di Parigi e delle capitali europee?

Vi è un legame tra i grands boulevards e le autostrade per raggiungere gli Shopping Center oltre ciò che li ha originati, ovvero il commercio? I primi sono solo un esterno ed i secondi solo un interno?

Ritorniamo ancora una volta ai passages; in che modo ridisegnarono gran parte della Parigi del primo ottocento senza ridisegnare l'assetto viario e gli isolati nei quali si intromettevano?

Nel caso dei grandi isolati dove sono ubicati i grandi magazzini, le strade, gli esterni, sono segnati dalle vetrine. Le architetture dei palazzi ben presenti nel loro conformismo da Beaux Arts di fatto sono assordate dalla 'rumorosità' delle merci esposte e ben illuminate anche su vetrine presenti ai piani alti. Le 'architetture' ritornano nelle soluzioni d'angolo. La fine di una 'continuità' coincide con la fine dell'isolato. La distanza tra uno spigolo e l'altro permette di 'vedere' oltre, e quindi, il fabbricato nell'angolo concentra la sua 'singolarità' ed il suo distinguersi dagli altri edifici. Ed offre con gli ingressi, che svuotano gli angoli, il proprio 'interno' da esplorare.

Nel caso dei passages l'uniformità delle facciate esterne degli edifici, continue, con i loro passi in conformità dei lotti e delle proprietà, segnavano il carattere delle strade che apparivano, in linea di massima, strade per abitazioni.

Su questa 'continuità' un portale a guisa di porta di città annunciava ed annunciava (negli esempi rimasti a gloria turistica), la diversità del 'dentro' (fig. 4).

Ma questa 'singolarità' che ci avverte della rottura dell'isolato al proprio interno ha moltiplicato proprio l'importanza della strada come luogo di commercio.

Intorno alla porta St. Denis, luogo da sempre commerciale, il 'fuori', con la presenza dell'estensione del 'dentro', per l'espansione dell'esposizione delle mercanzie sulla strada, per l'assenza di veri spazi in facciata per ospitare le vetrine, rende ed anticipa il dentro-fuori che le zone commerciali, nei Centri storici, hanno avuto ed hanno come necessaria soluzione spaziale (fig. 5).

Questo è d'altronde l'inizio, il suggerimento, per i primi passages che non erano affatto coperti, ed alludevano ad uno spazio ipotetico a corte, estraneo alla funzione delle strade di perimetro degli isolati, veri collegamenti esterni tra le parti di città. I 'tagli' interni dimensionalmente del tutto simili agli impasses, diventeranno a tutti gli effetti delle corti interne a cui mancavano i lati corti di perimetrazione (fig. 6).

I passages si intromettono negli isolati trovati e ne cambiano la 'misura' lavorando e rendendo uniche le 'pareti' interne, le nuove facciate che, una volta coperte, evidenzieranno l'altezza dello spazio interno conforme ai piani sovrapposti d'uso commerciale. In sostanza una misura per 'esterno' diventa interno; una strada si copre e si inventa,

così, una nuova tipologia urbana. L'idea progettuale del 'dentro' come il 'fuori' in una sorta di sistema circolare: fuori-dentro-fuori, ha il suo apogeo alla metà dell'ottocento con le gallerie, attraversamenti di isolati e veri 'salotti'. Debitori dei passages, come questi, introducono un tema d'architettura straordinario: la dismisura in altezza. È la sezione lo strumento di governo progettuale (fig. 7).

I passages quindi anticipano le gallerie e queste si riassumono specializzandosi nei grandi magazzini.

I grandi magazzini dovranno attendere, però, per esprimersi al meglio, soluzioni più ricche e più radicali. Nasceranno dalla demolizione del 'passato' e si serviranno di nuove infrastrutture: les grands boulevards. Vincerà la diffusione rispetto alla singolarità più o meno rarefatta dei passages.

Questa 'singolarità' rispetto ad una 'continuità' di scarso valore ritornerà con l'avvento degli shopping di nuova generazione, perché quelli, americani, degli anni cinquanta si muoveranno all'interno di modelli urbani, di vere città della tradizione in cui esterno-interno si appartenevano (fig. 8).

Negli interventi di Victor Gruen (alias Viktor Grunbaum) viennese cresciuto professionalmente nello studio di Berhens a Berlino ed emigrato negli U.S.A nel 1938, lo Shopping Center è una città di fondazione che ha viali, percorsi coperti, negozi lungo vie e gallerie come punti nodali. L'esterno non è solo parcheggio, l'interno non è solo grande magazzino (fig. 9).

La metropoli diventa città-territorio-paesaggio e l'autostrada 'sopporta', 'favorisce' e forse determina il traffico ... che come un mare agitato o calmo, facilita o rallenta i percorsi, che avvicina o allontana gli approdi-parcheggi (fig. 10).

Ma agli approdi si giunge. Autostrada e parcheggio sono l'uno ragione dell'altro. In tutto questo ciò che attraversiamo e gli scenari che vediamo sono, tout court, la nuova città.

La città del Tronto, per esempio, una delle tante piane sulla quale ad una ricchezza di complessità geografiche si è sovrapposta la 'grande dimensione', un mito modernista, è una città-paesaggio più di esterni che di interni. Questa città al pari del senso e del ruolo della dismisura ha scoperto il 'valore' della periferia e della sua 'novità'. Del suo essere più 'abitata' del nucleo originario (fig. 11).

In una intervista ad Ermanno Olmi che sta girando un documentario sulla periferia milanese, il regista identifica il 'nuovo' con la periferia, appunto, per una serie di ragioni. Dice Olmi: *(la periferia) ... è la sola realtà oggi afferrabile perché non si esprime in termini ideologici ... La periferia della Milano con la quale il mio film è in relazione, mostra i presupposti di un nuovo equilibrio ... Se nelle periferie del passato le relazioni erano facilitate dalla cultura comune - ci si sentiva meno soli - le periferie di oggi superano la solitudine perché l'emarginazione favorisce relazioni ... Arriva sempre il momento in cui la cen-*

tralità conservatrice implode. Mangia se stessa. Ha bisogno ogni giorno di spalancare le porte per fare entrare provocazioni e novità ... Solo le periferie hanno il potere di stimolare le modificazioni della città.

Ma la città 'Centro', interna di un esterno estraneo era già 'implosa' se nel 1926 Paul Klee ne può decretare la morte presentandola con le sembianze riassunte da edifici funzionalisti. La rimpiangeva, forse? (fig.12).

Per finire due richiami a due film 'mitici' per appellarmi all'idea che gli esterni urbani e gli interni urbani si appartengono quando la ragione è la merce o forse più generalmente è la necessità di incontrarsi e talvolta (sempre più frequentemente) di scontrarsi: *Roma* di Fellini del 1972, e *The Blues Brothers* di John Landis del 1980.

La Roma degli anni settanta è la Roma del Grande Raccordo Anulare, per Fellini, e delle prostitute che come nei passages dell'inizio dell'ottocento trovavano nei nuovi *attraversatori* di città, i loro nuovi clienti. E l'autostrada è lo scenario degli avvenimenti più fantasiosi come dei commerci più luminosi.

Nel film di Landis, ma forse sarebbe meglio dire di John Belushi e Dan Aykroyd, uno dei tanti inseguimenti in macchina avviene all'interno di uno Shopping Center dove i suoi ampi spazi assumono il ruolo di grandi strade veicolari e dove le pareti vetrate degli interni sono del

tutto simili alle pareti-vetrine dei grands boulevards.

Alle dismisure insediative corrisponderanno attraversamenti smisurati, e quindi anche inseguimenti 'demenziali', certo nei film, ma intanto le 'misure' dei Mall lo consentono ed il 'risibile', il 'demenziale', sta nell'attraversamento delle vetrine o dei drugstore da parte delle auto non nella loro conformazione a misura, appunto, di 'mobile'.

Negli interni come negli esterni il vedere deve essere immediato e alle trasparenze, alle introspezioni del giorno devono corrispondere le luminosità della notte.

Ancora una volta il dentro ed il fuori si appartengono e i nuovi grands boulevards attraversano la città elevandosi dal suolo per rendere più 'fluida' il traffico è più chiaro l'estraneamento dal 'prima'.

Se i luoghi pubblici più frequentati sono i Centri Commerciali che riassumono tutta la città degli incontri, misurandosi con percorsi e visuali smisurate e ravvicinate, che fine ha fatto la lezione lasciata da Paxton con il suo Cristal Palace sicuro genitore di questa nuova città dell'oggi tutta coperta e ipoteticamente protetta e protettiva, ma tutta costruita con le misure di un fuori sempre e di nuovo monumentale?

Eppure viviamo in un mondo, come si legge in una vignetta di Altan pubblicata dall'Espresso: *così bello che viene voglia di blindarlo!*.



1. Parigi, passage de l'Opera 1870



2. Parigi, passage du Caire oggi



3. Teatro della Tosse: i Persiani nell'ex Ansaldo di Genova



4. Ingresso del passage du Grand Cerf



5. Parigi, rue St. Denis



6. Parigi, impace des Bourdonnais 1870



7. Bruxelles, galerie du Roi



8. Eastland Shopping Detroit 1950 arch. Victor Gruen



9. Roosevelt Field Hempstead N.Y. 1956



10. U.S.A. parcheggio Shopping Center



11. La 'città' del Tronto



12. Stadt Ende, 1927. Paul Klee

Mario Manganaro

Attraversando città

Graduali spostamenti del punto di vista

68

Con gli appunti presi sul taccuino da disegno si ricostruisce un percorso di conoscenza per immagini, captate durante l'attraversamento o la sosta temporanea negli spazi, in cui si celebrano i riti che caratterizzano la civiltà urbana. La carta registra appunti, a volte presi con attenzione e cura, a volte in fretta o tirati via di corsa per ricordare un momento, un'idea, un avvenimento. Altre volte si affaccia un pensiero più lento, si sente la necessità di soffermarsi con più attenzione su un profilo, una forma, una modalità costruttiva, un elemento che caratterizzi e dia senso all'insieme.

Annotazioni sviluppate in vari periodi, e non sempre consequenziali, sono come le pagine frammentarie di un diario. Occasioni sfruttate con l'ausilio di mezzi semplici e diretti sono indirizzate a captare l'essenza, il nocciolo di un evento, il senso di uno spazio, la profondità di un paesaggio, la semplicità illuminante di un dettaglio.

La percezione di interni urbani nasce il più delle volte occasionalmente, senza un'intenzione o un obiettivo preciso; disegnando, però, si cerca di capire la complessità degli spazi e di razionalizzare i movimenti delle persone che li animano. A volte gli interni sono anonimi o per qualche altra ragione passano in secondo ordine, ed allora prendono il sopravvento gli avvenimenti che in essi si svolgono, emergono con maggiore forza le figure delle persone protagoniste degli eventi.

Anche al viaggiatore più attento e scrupoloso sfuggono parte degli interni urbani, il cui spazio non è immediatamente apprezzabile o che non è facile raggiungere o visitare. I livelli di conoscenza sono comunque difficilmente uniformabili, soprattutto nei processi di esplorazione dello spazio urbano e nelle sue innumerevoli articolazioni e mutazioni anche in un arco breve di tempo.

Vengono rivisitati luoghi urbani, alcuni non particolarmente importanti, ma che, pur se prosaici, rappresentano sicuramente punti di aggregazione, sia nella città antica che in porzioni di città moderna. Alcuni di essi hanno interni racchiusi da grandi ed enfatiche coperture, altri sono più modestamente delimitati da strutture di minor impegno

o temporanee, altri ancora hanno la volta aperta verso l'ampiezza del cielo. Un insieme di cavità, involucri e gusci contribuisce a formare la ricchezza spaziale di tanti brani di città. Col tempo questi spazi hanno acquistato qualità urbana e sono diventati catalizzatori di relazioni sociali e di occasioni d'incontro (figg. 1, 2, 3).

Il disegno può mettere in evidenza alcune caratteristiche a volte intuitive e che non possono essere compiutamente espresse altrimenti. Il graduale spostamento del punto di vista non è solo un problema di altezza della linea d'orizzonte. Si tratta di avvicinarsi e partecipare alle vicende, non solo spaziali, della città. Teatri, sale per convegni, sale d'aspetto, spazi austeri od umili, grandi o piccole piazze ospitano un'umanità complessa, operosa, mobile, affascinante e sfuggente.

Sui diversi livelli della rappresentazione

Nel disegno d'interno di un grande ambiente predomina la vicinanza degli oggetti da rappresentare. In una cavità lo spazio ti avvolge, si conclude alle tue spalle, ti avvolge (figg. 4, 5). Per tentare di rappresentarlo devi girarti, muovere gradualmente e sapientemente il punto di vista per apprezzare gli elementi che possano aiutare a completare la configurazione complessiva. Nel disegno di paesaggio si guarda invece lontano, l'orizzonte è una linea su cui lo sguardo può dirigersi tranquillo e muoversi con disinvoltura alla ricerca dei riferimenti opportuni. Anche se l'osservatore è immerso nello stesso spazio, si pone maggiore attenzione su ciò che è distante da chi guarda, il quale non è coinvolto, se non come colui che mira. In questo caso si configura una situazione simile a quella tradizionale rinascimentale, in cui si rappresenta sul quadro ciò che succede al di là della finestra prospettica. Tuttavia il coinvolgimento dell'osservatore nell'azione non è solo un problema tecnico, dipende da tante altre cose, anche da un atteggiamento culturale verso l'area in cui si trasferisce l'attenzione.

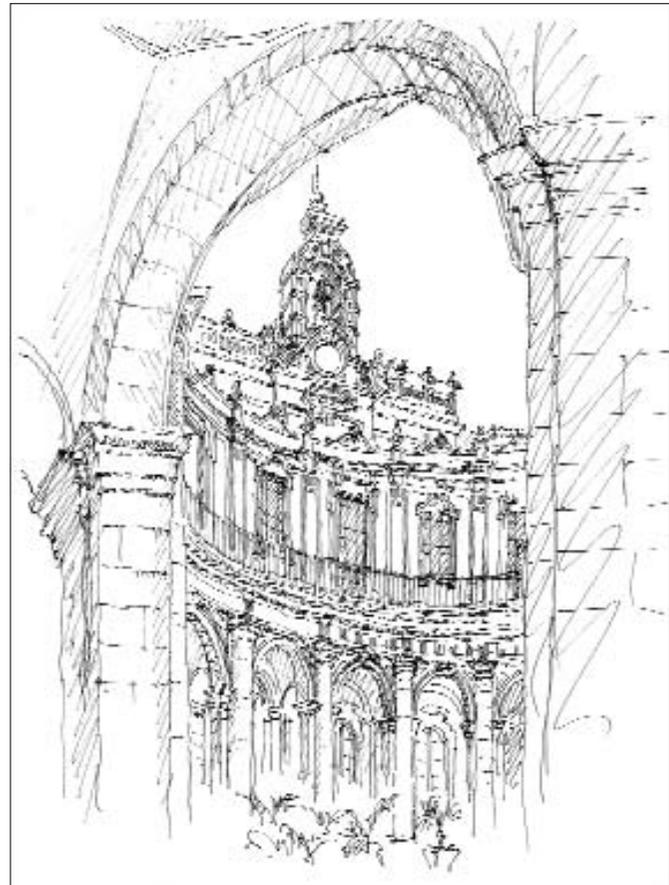
Con un immaginario salto di scala possiamo considerare tutta l'Italia come una grande città e l'autostrada del sole l'arteria di collega-

mento viario, e così via anche le altre reti di comunicazione ai vari livelli, tra cui la rete ferroviaria e le metropolitane. Alcuni disegni interpretano così il paesaggio durante le soste nell'autostrada, nelle navi traghetto, negli aeroporti (figg. 6, 7). Il senso profondo di questi paesaggi si può trovare articolato magistralmente, se pur in altro contesto, nelle opere di E. Hopper, ripreso in qualche modo e ampliato nelle sequenze cinematografiche di M. Antonioni e di W. Wenders e con risvolti letterari altrettanto incisivi nelle opere di F. Celati e di W. Last-Moon. Tuttavia così si finisce per sconfinare nei paesaggi aperti allontanandoci dal tema principale.

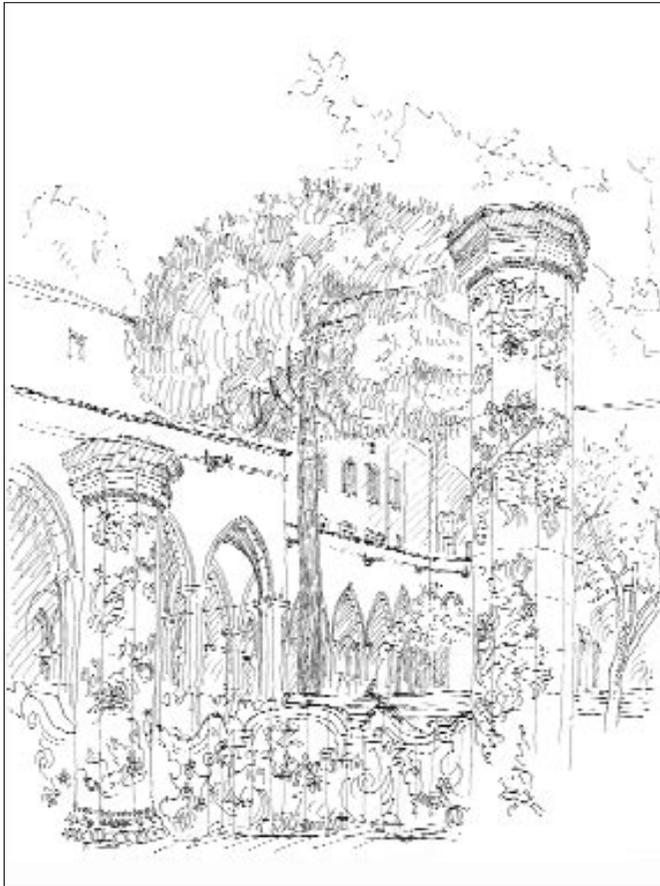
Quello del viaggiatore che disegna, risulta un mestiere comunque difficile, che si esplica in una realtà, dove sono sempre meno coloro che apprezzano la lentezza e lo spessore della percezione. Diffidare dei dati, acquisiti in modo frettoloso e superficiale, contempla la scoperta paziente del paesaggio circostante, della sua mutevolezza e specificità, l'avvicinarsi alla realtà osservata rispettando i suoi ritmi e le sue misure, registrando sapientemente le sottili e tuttavia significative variazioni e sfumature.

Se oggi è raro vedere qualcuno che disegni un paesaggio è ancora più raro che qualcuno rappresenti interni urbani, dove l'affollamento, la ressa e il frastuono prevedono altri tipi di attenzione verso le cose e le persone che stanno intorno.

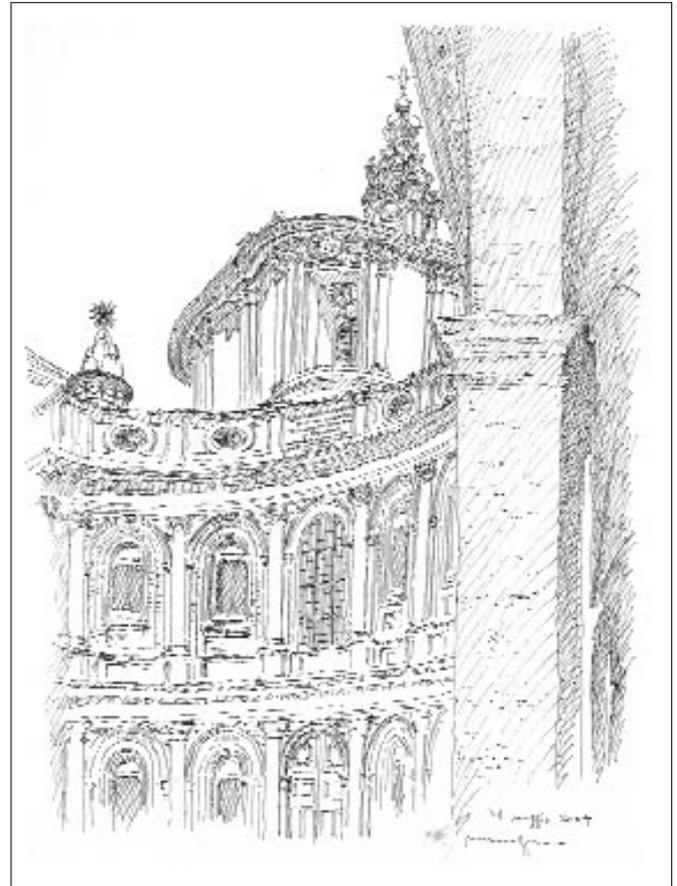
Comunque immergersi e perdersi nella folla vuol dire rinunciare al distacco necessario dell'osservatore, che, se pur coinvolto nelle azioni che si svolgono attorno a lui, deve in qualche modo prendere le distanze dall'oggetto per poter rappresentare altro da sé. Tutto ciò è relativo e l'atmosfera, che lo circonda, certamente influirà sull'osservatore e si rifletterà anche su quanto egli riuscirà a riprodurre sulla superficie di lavoro (fig. 8).



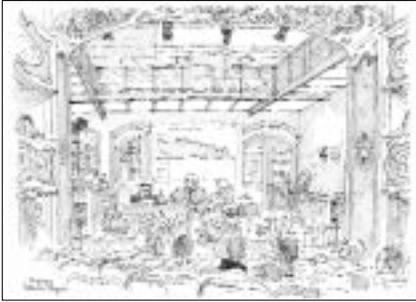
1. Catania, il cortile del collegio Cutelli



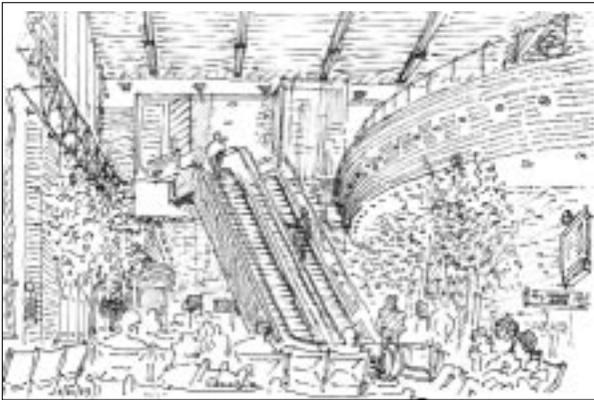
2. Napoli, il chiostro di S. Chiara



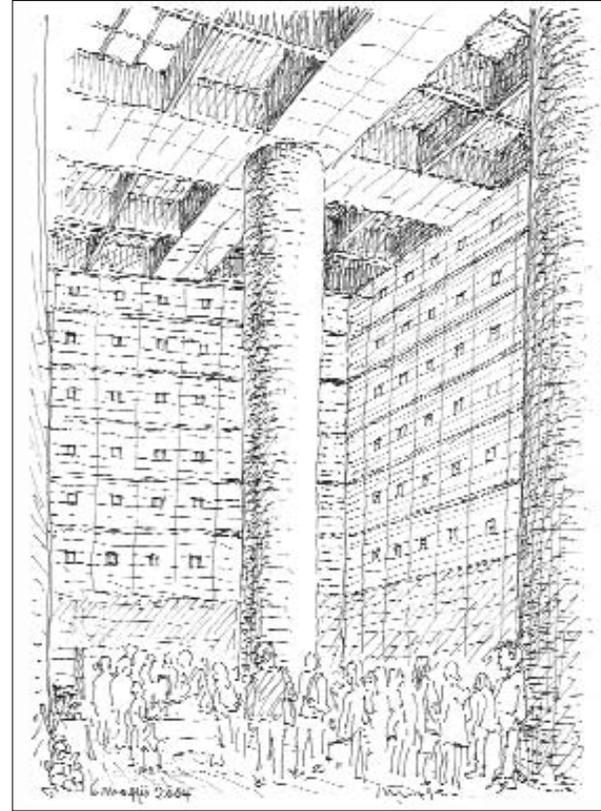
3. Roma, il portico di S. Ivo alla Sapienza



4. S. Gimignano, il teatro dei Leggieri



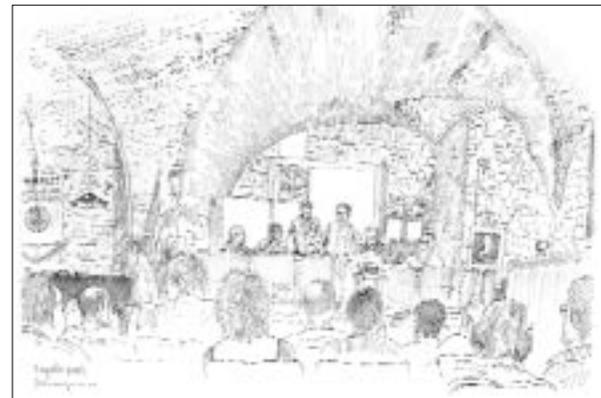
6. Venezia, hall dell'aeroporto di Tesserà



5. Granada, l'atrio interno della Caja General de Ahorros



7. Autostrada del Sole, area di sosta



8. Camerino, la sala della Muta

La città salvata dai ragazzini

72

Le ragioni

La città contemporanea è caratterizzata da una sommatoria di isolati definiti da una griglia stradale urbana sostanzialmente indifferenziata relativamente al rapporto fra percorrenza automobilistica e pedonalità: sulle arterie di scorrimento come sulle strade residenziali, si registra una prevalenza del mezzo meccanico che rende tutti i canali di traffico tipologicamente identici, circoscrivendo le differenze ai soli aspetti quantitativi (sezione stradale e affluenza di mezzi).

Questa genetica povera produce condizioni di disagio in tutti i soggetti che vivono, piuttosto che semplicemente attraversare, la città: anziani, donne, bambini, portatori di handicap, che vedono progressivamente ridursi i propri 'spazi di manovra pedonale' a esclusivo vantaggio del 'maschio, adulto, lavoratore, automobilista, elettore' (Francesco Tonucci).

Il disagio indotto nella gran parte delle categorie di utenza dall'attuale modello di sviluppo e la necessità di farvi fronte, hanno partorito un'enorme dilatazione dei servizi: all'insorgere di una nuova difficoltà, ecco scattare sistematicamente la richiesta, e poi la realizzazione, di una struttura ad hoc per farvi fronte: prolungamento progressivo dell'orario delle scuole per l'infanzia, centri anziani, consultori familiari, attività formative specializzate di ogni tipo per bambini e ragazzi (palestre, piscine, scuole di musica, scuole di lingua).

Questa dinamica ha certamente offerto preziose opportunità ai cittadini in difficoltà ma, lungi dal tendere a una condizione di equilibrio, si rivela nel tempo una spirale che continua ad avvitarci su se stessa ed è destinata fatalmente ad alimentare nuovi disagi portatori di nuove esigenze conseguenti e alla predisposizione di ulteriori servizi riparatori.

Una spirale che evidenzia la necessità, anche sotto il profilo economico, di un mutamento del punto di vista nell'affrontare il disagio diffuso dei cittadini: anziché continuare a escogitare rimedi ai crescenti squilibri provocati dalla città contemporanea, è indispensabile

cominciare a cambiare la città contemporanea stessa, rendendola più 'amica' dei suoi abitanti.

Un approccio alternativo, nato all'interno delle discipline socio-psico-pedagogiche, rappresenta una sfida alla capacità di pianificare il territorio che le istituzioni preposte, così come quanti si occupano a diverso titolo di pianificazione, non possono più disattendere. La proposta qui delineata mira pertanto proprio a passare dalla denuncia alla definizione dell'obiettivo - una città a misura dei cittadini - e alla sua pratica progressiva, attraverso l'elaborazione e la realizzazione di soluzioni urbanistiche e architettoniche capaci di cominciare a invertire le tendenze in atto.

Perché il bambino?

In un'epoca in cui il mondo dell'infanzia viene sviscerato in ogni suo risvolto, assistiamo al paradosso di un bambino 'superattrezzato' oggetto di ogni attenzione dal punto di vista psicologico, culturale e commerciale, ma privato della possibilità di costruirsi, al di fuori delle mura domestiche, qualsivoglia itinerario di conoscenza e di esperienza indipendente: un soggetto privilegiato ma privo di qualunque forma di autonomia in città.

La proposta di *assumere il bambino quale punto di riferimento di tutte le categorie portatrici delle differenti forme di disagio urbano* discende dunque da alcune considerazioni di fondo:

- il bambino è forse il soggetto che dall'attuale modello di sviluppo risulta maggiormente minorato, essendo il più destituito di potere e il più bisognoso di crescita (e quindi di autonomia);
- il bambino, rispetto alle altre categorie a disagio, presenta il vantaggio di essere il più 'benvoluto', quello per il quale la società è più disposta a fare sacrifici e quindi a operare cambiamenti consistenti anche nelle abitudini più consolidate, e che può pertanto fungere da 'avanguardia' nell'elaborazione di un nuovo modo di vivere la città contemporanea, di ridurne il degrado e il disagio;

- la risposta alle esigenze del bambino è specifica ma non particolare, e come tale capace di 'trascinare' la risposta ai bisogni di tutte le altre categorie a disagio;
- il bambino provoca a risposte immediate - l'infanzia non è eterna! - ma, poiché ha una lunga storia davanti a sé, rivendica modificazioni strutturali capaci di accompagnarlo anche nelle stagioni successive della sua esistenza.

Per queste ragioni aspirare a una 'città a misura dei bambini' non significa portare alla ribalta un soggetto esaltandone la diversità ma, all'opposto, avvalersi di un criterio di misura a priori, e di verifica a posteriori, dei progetti di recupero urbano.

Verso l'autonomia dei bambini in città

La proposta di assumere il bambino come parametro della qualità della vita urbana conduce allora anzitutto all'approfondimento della *distinzione fra strade di scorrimento e strade di distribuzione residenziale*, differenziandone nettamente il funzionamento e pertanto la configurazione: se nelle prime è logico continuare a pensare a una continuità del percorso su gomma e a una conseguente discontinuità del percorso su gambe - il pedone attraversa la strada -, nelle seconde è altrettanto logico invertire il rapporto, rendendo continuo il percorso pedonale e discontinuo quello veicolare - la strada attraversa il marciapiede.

Non una tendenza fondamentalistica alla pedonalizzazione, dunque, non una netta separazione fra aree e percorsi veicolari e pedonali: al contrario, un'accettazione di quella promiscuità, di quella convivenza fra individui e mezzi meccanici che è ormai caratteristica irreversibile del vivere contemporaneo, procedendo però a una *rinegoziazione dei rapporti di forza fra automobilista e pedone* nelle diverse situazioni urbane. Nelle zone a prevalenza residenziale, in particolare, non sarà più, dunque, il pedone ad attraversare la strada, ma l'automobilista ad attraversare il marciapiede (dotato, a quel punto, delle opportune rampe di salita e discesa). Questo attraversamento non ridurrà, dunque, la facoltà del guidatore di accedere alla generalità dei luoghi; per non rovinare la propria macchina - se proprio non riesce a trovare ragioni più nobili! - egli si vedrà però costretto a rallentare l'andatura in prossimità dell'incrocio con un marciapiede passante, cessando così di mettere in costante pericolo la sopravvivenza di bambini, anziani, disabili e quant'altri non facciano parte della sua categoria oggi, ripetiamo, sproporzionatamente dominante.

Il bambino non sarà più costretto, allora, a confinare le proprie esperienze autonome all'interno delle mura di casa, cercandovi quei rischi che inevitabilmente accompagnano il processo di crescita e che hanno portato gli incidenti domestici alla strabiliante percentuale del 70% del totale dei sinistri che occorrono ai bambini.

Le madri - o chi per loro - a loro volta non saranno più costrette a

lasciare i loro figli per oltre dieci ore negli asili-nido o, quando si trovino in condizioni economiche meno svantaggiate, a trasformarsi in autiste part-time con destinazione scuola di lingua o di musica, palestra o piscina.

Le scene di stratonamento dei bambini - portati a fermarsi, secondo una tendenza olistica tipica dell'infanzia, di fronte alla meraviglia di un sasso, di un albero, di un cane, di un vecchio, di un'automobile, di una vetrina - cui i loro vari accompagnatori sono costretti per obiettive ragioni di tempo, potranno ridursi grazie alla possibilità dei bambini stessi, a oggi inedita nella città contemporanea, di uscire di casa o di scuola da soli.

E muoversi da soli, decidere dove andare, chi incontrare e cosa fare in compagnia significa per i bambini imparare a prendere decisioni, ovvero acquisire quell'autonomia e quella responsabilità senza le quali un processo di crescita è sempre monco - anche a fronte di acculturamenti fisici e intellettuali clamorosi - e conduce a quel pericoloso prolungamento dell'adolescenza del quale il funzionamento della città contemporanea non è l'ultima delle ragioni.

Un approccio alternativo al tema della sicurezza

Ma una città popolata dai bambini non è soltanto un luogo strutturalmente educativo. Essa è altresì un luogo nel quale la folla solitaria cui si è fatto cenno inverte un processo di isolamento individuale o familiare sempre più marcato a favore di una progressiva ripresa della dimensione comunitaria. Perché i bambini per la strada non rischiano soltanto di essere investiti da una macchina, ma anche di fare brutti incontri. Ecco allora che, anziché continuare ad alimentare la paranoia del pedofilo, potrebbe prodursi un processo virtuoso in nome del quale si fanno carico del traffico infantile, ad esempio, i vigili urbani, sorvegliando i nodi di traffico più delicati. Ma anche gli anziani, che tornerebbero ad avere un ruolo non soltanto nei confronti dei propri nipotini ma dell'insieme dei bambini del quartiere. O ancora i commercianti, che potrebbero porsi a servizio dei piccoli che - perché importunati, perché perdutisi, perché momentaneamente scoraggiati, perché devono fare la pipì - possono entrare nei loro esercizi con fiducia, essendo riguardati con spirito di protezione e non, come troppo spesso avviene oggi, di sospetto.

E il ripopolamento della città a partire da una rinnovata autonomia dei bambini significa anche invertire un'altra spirale negativa: quella che fa fronte al crescere, reale ma spesso anche fantasmatico, della criminalità attraverso una crescente 'blindatura' dell'esistenza degli individui e delle famiglie. Una spirale che, svuotando la scena urbana dei suoi legittimi proprietari - i cittadini - la lascia di fatto sempre più nelle mani di una minoranza prepotente che, soprattutto nei quartieri della periferia, spadroneggia anche per mancanza, essa stessa, di alternative più convincenti. Tornare a riempire, certamente anche grazie

all'introduzione di una gamma più differenziata di servizi commerciali e ricreativi, gli insediamenti marginali significa certamente ridurre la distanza con i quartieri centrali in termini di sicurezza. Una sicurezza offerta non (o non soltanto) da un'accresciuta sorveglianza repressiva, ma anche e soprattutto da un'occupazione virtuosa del territorio da parte dei suoi abitanti.

Dalla rete di quartiere alla rete urbana

Messa dunque a punto una metodologia per dar vita a un 'quartiere per bambini' si pone subito il problema di un collegamento fra i singoli 'quartieri dei bambini', che possa essere praticato anch'esso dai piccoli in forma autonoma: sovrappassi e sottopassi pedonali hanno purtroppo evidenziato un'incapacità a risolvere il problema. Si è prefigurato, in tal senso, una sorta di *prolungamento delle principali strade di percorrenza pedonale al di sopra o al di sotto delle arterie di scorrimento*, onde rendere 'naturale' il passaggio da un quartiere all'altro, senza entrare in rotta di collisione con il traffico motorizzato. Tale prolungamento potrebbe concretarsi in un *sistema di gallerie attrezzate* - aeree o sotterranee - sorta di riproposizione diffusa del Ponte Vecchio fiorentino, da dislocare in corrispondenza delle 'cerniere' urbane di interesse strategico.

Con questa seconda azione viene a definirsi un'ulteriore griglia di percorsi pedonali a scala urbana, che 'mette in rete' l'insieme delle reti di quartiere.

Verso un sistema di trasporto intermodale alternativo

Le dimensioni raggiunte dalla città contemporanea e l'esigenza di mettere in comunicazione le sue parti anche per i bambini, non consentono di limitarsi al potenziamento della sola pedonalità: è necessario prefigurare ulteriori sistemi di trasporto da integrare alla pedonalità stessa. Sulla scorta di queste considerazioni alcune Amministrazioni Comunali di grandi città hanno appoggiato esperienze di mobilità urbana alternativa a grande scala.

Tali esperienze si sono sostanziate in eventi complessi inaugurati, spesso a partire dalla prima periferia, da giornate dimostrative articolate in:

- un primo percorso individuale a piedi, portando a mano da casa la bicicletta verso luoghi di incontro con altri bambini alla presenza di un accompagnatore adulto;
- da qui, pedalando e confluendo via via con altri gruppi, un corteo di biciclette, impinguandosi progressivamente, andava a raggiungere, ad esempio, una stazione della metropolitana, nella quale erano stati appositamente riservati spazi per i piccoli ciclisti con le relative biciclette;
- al termine di una lunga traversata 'su ferro', il corteo di biciclette sbarcava in un'area, generalmente centrale, dove incontrava altre decine di 'colleghi', del luogo ma anche provenienti da situazioni periferiche analoghe, con i quali, in compagine ben più corposa, raggiungevano una qualche attrezzatura urbana - parco o piazza - nella quale il grande gruppo aveva modo di sperimentare quell'incontro diretto fra 'lontani' che la città contemporanea, attraverso le sue molteplici barriere invalicabili, tende abitualmente a conculcare;
- non meno emozionante si rivelava, ovviamente, l'Odissea di ritorno a casa.

Il successo di alcune di queste iniziative ha dato ulteriore impulso agli Uffici competenti per:

- delineare, perfezionare ed estendere la rete dei percorsi pedonali preferenziali ad altri quartieri;
- progettare e realizzare reti di percorsi ciclabili nelle diverse aree urbane;
- collegare le reti ciclabili locali attraverso le linee ferrate.

Un programma ambizioso, in fondo al quale potrebbe vedere la luce una rete di percorrenza intermodale alternativa (pedonale-ciclabile-ferroviaria) per i bambini nella 'foresta urbana', capace di farli sentire nuovamente - e pur in una modalità completamente diversa da quelle del passato - padroni della loro città.

Giuseppe De Giovanni

Dr. Jekyll o Mr. Hyde?

Stratificazioni, riabilitazioni, trasformazioni nella città storica: riflessioni di un tecnologo

È compito non facile per un tecnologo esprimere giudizi, pareri o altro sulla città e sulle trasformazioni che l'hanno investita nel corso della storia, argomenti sicuramente più familiari agli urbanisti o ai compositivi-progettisti che ai tecnologi.

Ma un tecnologo che studia i processi di trasformazione della materia non può esimersi dal confrontare e manifestare le proprie riflessioni su alcuni fenomeni che hanno investito, e continuamente investono, luoghi e spazi collettivi della città storica: un susseguirsi di avvenimenti, non sempre controllati o controllabili, che producono stratificazioni, trasformazioni e mutazioni, le cui risultanze dovranno fare i conti con le realtà fisiche e architettoniche presenti in un avvicinarsi di processi riabilitativi di non facile accettazione da parte di chi vive nella città storica.

La prima riflessione di un tecnologo è proprio sul significato di 'città storica', in quanto la città che definiamo 'storica' è ormai da considerare solo un monumento di se stessa, destinato ad essere unicamente curato, protetto e visitato. La 'città storica' ha da tempo perduto quasi tutte le peculiarità che sono state i motivi della sua esistenza; ha dimenticato quelle funzioni che erano i testimoni dei 'perché' di determinate forme e di specifiche costruzioni, con risultati urbanistici che producevano spazi di relazione sia pubblici sia privati di chiara destinazione d'uso e funzione.

Tutto è trasformazione o tutto si trasforma: le piazze non sono più luogo di mercato, di contratto, di vendita, di scambio, ma ridotte e mortificate a luogo per manifestazioni ludiche o rappresentative. È pur vero che anche in passato assolvevano a questo genere di funzioni, ma esse erano solo una parte delle tante che le definivano e le rendevano vitali e utili.

Le trasformazioni sono frutto di varie cause, non ultime quelle violente scaturite da guerre o quelle prodotte da cataclismi naturali incontrollabili e imprevedibili. Le trasformazioni sono anche frutto di cambiamenti politici e di potere, che in questi ultimi decenni sono es-

senzialmente dettate da esigenze economiche o di sfruttamento incessante delle risorse che, comunque, un giorno finiranno. Nascono così nuovi muri, nuove leggi federaliste, nuove separazioni che coinvolgono, e non escludono, la 'città storica'.

Le trasformazioni investono tutti e tutto e, nel caso dell'Architettura, si manifestano non solo per gli aspetti formali che il costruito per sua natura assume, ma anche perché il costruito è essenzialmente materia ed è questa che viene plasmata, formata o trasformata. Pareyson, a tal proposito, riconduce al concetto di 'materia' quelle realtà contrastanti che si intersecano nel mondo della produzione artistica: 'l'artista studia amorosamente la sua materia, la scruta sino in fondo, ne spia il comportamento e le reazioni; la interroga per poi piegarla; la approfondisce perché riveli possibilità latenti e adatte alle sue intenzioni; la scava perché essa stessa suggerisce nuove e inedite possibilità da tentare; la segue perché i suoi naturali sviluppi possano coincidere con le esigenze dell'opera da fare; indaga i modi con cui una lunga tradizione ha insegnato a manipolarla per farne germinare di inediti e originali, o per prolungarli in nuovi svolgimenti; e se la tradizione di cui la materia è carica sembra comprometterne la duttilità e renderla greve e tarda e opaca, egli cerca di recuperarne una vergine freschezza che sia tanto più feconda quanto più inesplorata; e se la materia è nuova egli non si lascerà spaventare dall'audacia di certi suggerimenti che sembrano spontaneamente uscirne e non si rifiuterà al coraggio di certi tentativi ma nemmeno si sottrarrà al duro dovere di penetrarla per meglio individuarne le possibilità (...) L'arte non è che configurazione e formazione di una materia, ma la materia è formata secondo un irripetibile modo di formare che è la stessa spiritualità dell'artista fattasi tutta stile'.¹ Nella materia è, quindi, presente qualcosa in potenza che si tradurrà in forma, in oggetto con funzioni e specifiche quando un 'operatore' innescherà il processo di formazione o di trasformazione.²

Ma ogni trasformazione è anche *alterazione* della realtà, dell'esi-

stente e, in quanto tale, occorre che l'alterazione, essendo una forma del *mutamento*, sia verificata nella categoria delle *qualità*, intendendosi per qualità quella che una realtà - come lo è uno spazio, un luogo o un interno urbano - riceve o subisce durante il processo formativo (Aristotele, Fisica, V, 2, 226 a 23 sgg.).³

Le parole di Aristotele ci conducono ad una seconda riflessione che dà pieno titolo alla tecnologia per occupare un posto di prestigio fra coloro che sono chiamati ad esprimere pareri sulle azioni che producono trasformazioni e, quindi, nuove architetture. Facendo così parte di questa immaginaria tavola rotonda fra esperti del settore, alcune domande e ragionamenti poniamo a loro e a noi stessi: quanto di quello che oggi viene costruito, viene trasformato, riabilitato, avrà la capacità di essere considerato un prodotto dell'arte e di costituire testimonianza nel tempo? Oppure la nuova filosofia degli architetti contemporanei si sta sempre più avvicinando alla logica dell'*usa e getta*, tipico di un fare prettamente americano, invadendo l'Europa con soluzioni in cui funzione e forma si esprimono in esaltanti e costosi risultati, anche nel rispetto di ricercate e sofisticate soluzioni prestazionali, ma con scarsa verifica - forse voluta - del parametro di valutazione temporale? Assistiamo alla realizzazione di soluzioni spesso decontestualizzate: una *Potsdamer Platz* potrebbe stare bene a Parigi e una *Défense* a Berlino. È lo stesso! L'Architettura diviene unica per ogni luogo. L'Architettura si globalizza.

Quanti progetti dei nostri giorni, esaltati e pubblicizzati, riusciranno a sostenere la verifica del tempo? 'La *rapidità* e il *carattere aperto* di queste trasformazioni, che si svolgono in pochi decenni (nell'arco di esperienza di una vita umana) e non conducono a un nuovo equilibrio stabile, fanno prevedere altre trasformazioni sempre più profonde e più rapide'.⁴

Ma non risiede solo nella *durabilità* il problema della trasformazione. Le nostre riflessioni ci portano ad attenzionare quanto sia fragile l'argomento, come si stia volutamente trasformando il rapporto sociale fra gli individui di una comunità, alterando e miscelando le diversità senza alcuna presa di coscienza, generando globalizzazioni di pensiero e di conseguenza di architetture. È vero: le comunità cambiano, si evolvono, si diversificano, ma le nuove città, i nuovi spazi collettivi potranno sopportare meglio queste evoluzioni, ammesso che siano in grado di farne fronte in termini di durata? Le città storiche, al contrario, non sono pronte, non lo saranno: sono nate per altre e precedenti comunità, per altre funzioni, per altri rapporti sociali. Non sarà più una piazza (anzi non lo è) a creare aggregazione fra gli uomini, se basta la realizzazione di un ipermercato, fuori dalla città, a soddisfare le esigenze di coesione e di socializzazione che la comunità sembra oggi richiedere, in quanto vittima di un consumismo esasperato che sostituisce *in toto* lo spazio di relazione con le sue mega-strutture di vendita (una pubblicità di alcuni anni fa, prodotta da Woody Allen, accen-

tuava questo rischio, ritraendo una famigliola che non voleva più abbandonare un famoso supermercato).

Forse un giorno verrà una multinazionale, questa volta cinese, che comprerà tutta *Ballarò* o la *Vucciria* e che proporrà a nuovi e vecchi proprietari contratti in *franchising* per vendere e 'abbanniare' nelle bancarelle dei mercati: l'immagine prima di tutto, poi i beni di consumo e, per ultima, la gente.⁵

Forse queste riflessioni sono troppo improntate a scetticismo e solo in alcuni paesi di piccola o media dimensione e con un impianto urbano ancora vitale ed integro (come Camerino, Ostuni, Rivello, Monte Sant'Angelo, ecc.) è possibile ancora ritrovare la capacità di scoprire se stessi e gli altri, di potere parlare liberamente con il vicino del palazzo di fronte, di sedersi per strada o in piazza insieme agli altri abitanti, trasformandola in un prolungamento della propria casa, quasi fosse il salotto comune. Una città che è ancora fatta per l'uomo e non l'uomo per la città o l'Architettura. Ma fino a quando ciò sarà possibile?

Terza riflessione: il concetto di città si evolve, l'Architettura si evolve, la tecnologia si evolve. O forse è vero l'opposto? Oggi si ritorna a costruire a secco, ma non costruivano così l'*homo faber*, l'*homo sapiens*? Dove sta allora la novità della trasformazione? Forse nella ricerca architettonica e tecnologica che vuole misurarsi con nuove ed esaltanti dimensioni o espressioni estetiche e simboliche, quali l'altezza, la trasparenza, la leggerezza?

Come Dottor Jekyll, l'uomo moderno è curioso di scoprire fin dove può spingere le proprie conoscenze e capacità, ma a quale prezzo? Perdita di identità (come il nostro dottore), perdita di memoria, passaggio da un rapporto che legava l'uomo e lo spazio a un rapporto che lega lo spazio all'uomo.

Eugenio Montale, in un volumetto che raccoglie alcune sue riflessioni sull'uomo del nostro tempo, è molto critico sul futuro dell'umanità, ma ciò che maggiormente meraviglia è che tali riflessioni emergano già nei lontani anni Settanta. Il poeta in particolare sottolineava che: '... poiché il nostro tempo ha sostituito l'eccitazione alla contemplazione e il numero non è più il segreto delle leggi divine, bensì l'oggetto della statistica, non vedo perché non si debbano trarre le debite conclusioni dalle mutate condizioni di vita dell'uomo che fu detto *sapiens* e *faber* (e poi *ludens* ed ora è *destruens*) a vantaggio dell'immenso tutti-nessuno che stiamo avvicinandoci a formare. Quel che avviene nel mondo cosiddetto civile a partire dalla fine dell'Illuminismo (ma ora in sempre più rapida escalation) è il totale disinteresse per il senso della vita. Ciò contrasta con il darsi da fare, anzi. Si riempie il vuoto con l'inutile. L'uomo non ha più molto interesse per l'umanità. L'uomo si annoia spaventosamente'.⁶

Nelle varie epoche storiche la trasformazione dello spazio e dei modi conseguenti di vita sono stati da sempre conseguenza di due gran-

di fattori: il primo legato ad interessi economici (approvvigionamento di risorse e sfruttamento delle stesse, egemonia economica e conseguente monopolio, ecc.); il secondo legato all'esasperata presenza di credi religiosi di varia natura (cristiana, musulmana, buddista, protestante, ecc.). L'Architettura di conseguenza ne è stata influenzata e spesso non è stata il frutto di pensieri e linguaggi puramente architettonici, ma prodotta dalle necessità di chi gestiva o motivava la trasformazione. Nei luoghi dove il potere non ha obbligato l'Architettura ad essere solo strumento (sebbene oggi si visitino e si ammirino monumenti nati da tale potere), si ritrovano architetture spontanee, forse non belle ma di qualità, dove la necessità ha dato vita a spazi collettivi, oggi storicizzati, di semplice fattura, di grande interesse e di una bellezza originale.

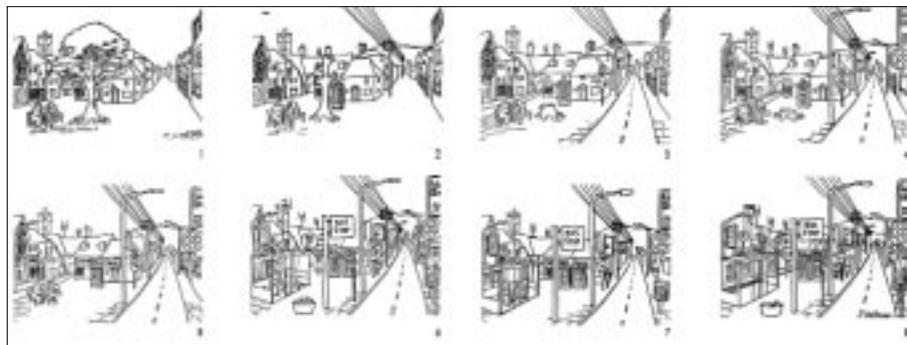
Allora nasce spontanea l'ultima riflessione: Dottor Jekyll o Mister Hyde? L'Architettura oggi sta andando incontro a trasformazioni, ria-

bilitazioni, stratificazioni belle o brutte? 'Ai posteri l'ardua sentenza', viene facile da dire per allontanare questi pensieri quasi a cercare una giustificazione, una scusa per non riflettere. Sarebbe interessante ascoltare il parere dei posteri, ma ...

1. Pareyson L., *Estetica-Teoria della formatività*, Zanichelli 2° ed., Bologna, 1960.
2. Cfr. Sposito A., *Elogio della tecnologia*, Alloro, Palermo, 1993, pp. 15-16.
3. Abbagnano N., *Dizionario di Filosofia*, UTET, Torino 2° ed., 1971, p. 600.
4. Benevolo L., *Corso di Disegno 5°. L'arte e la città contemporanea*, Editore Laterza, Roma-Bari 1986, pp. 5-10.
5. *Ballarò e Vucciria* sono con *Capo e Borgo* i quattro mercati storici di quartiere presenti a Palermo.
6. Montale E., *Nel nostro tempo*, Rizzoli editore, Milano 1972, p. 18.



Spencer Tracy, nel film di 'Dr. Jekyll & Mr Hyde' di Victor Fleming, 1941



La trasformazione dell'ambiente pubblico tradizionale nell'ambiente 'moderno', illustrazione di Hellman (da L. Benevolo, *Corso di disegno 1°. La descrizione dell'ambiente*, Editori Laterza, Roma-Bari 1986, pp. 180-181)



Arles, la città medioevale costruita all'interno dell'anfiteatro (da L. Benevolo, *Corso di disegno 3°*. *L'arte e la città medioevale*, Editori Laterza, Roma-Bari 1986, p. 9)

78



Roma, le botteghe del carbonaio e del sellaio nei forni del Teatro di Marcello, prima delle demolizioni del periodo fascista (da L. Benevolo, *Corso di disegno 2°*. *L'arte e la città antica*, Editori Laterza, Roma-Bari 1986, p. 206)



Rivello, la città spontanea



La città riabilitata, Berlino, il Reichstag e la cupola di Norman Foster



Monte Sant'Angelo. La città spontanea



Gibellina Nuova, interni urbani di Franco Purini e Laura Thermes



La città trasformata, Berlino e la Potsdamer Platz in una foto del 1930 e in una immagine contemporanea



Berlino



La città nuova, Milano e la City Life, riqualificazione del quartiere della fiera



La trasformazione violenta, New York e le Twin Towers



La città riabilitata, New York e le nuove Twin Towers nel progetto di Daniel Libeskind



Napoli, interni urbani a San Gregorio Armeno



Palermo, i mercati, antiglobalizzazione del sociale



Spencer Tracy, nel film di 'Dr Jekyll & Mr Hyde' di Victor Fleming, 1941

Quando si interviene sullo spazio interno di un manufatto del passato per rivitalizzarlo si agisce essenzialmente sul contenuto stesso dell'architettura. Si sceglie cioè di operare su un'unità teoricamente indivisibile composta da involucro e invaso, concepita unitariamente con una coincidenza di sensi e di espressione. Lavorare solo sull'interno, o prevalentemente su questo, significa dividere lo spazio dalla realtà fisica della struttura muraria e assumerlo, in definitiva, come un vuoto, non più uno spazio con un senso oltre che una morfologia, bensì come una materia amorfa da plasmare e da caratterizzare. Il vuoto, 'incidentalmente' racchiuso in un contenitore che una volta gli apparteneva, accetta i nuovi dati funzionali, le nuove norme e gli stili di vita e di utilizzo, lentamente accoglie le richieste imposte dal ritmo della vita odierna e assume valori capaci di dialogare con il presente. Diviene spazio, luogo cioè dotato di forma, misura e senso, caratterizzato nei suoi tratti estetici e comunicativi, e diviene, in un certo verso, uno spazio 'assoluto', forma dell'interiorità più che dell'internità, in quanto presenza ed essenza concettualmente priva di involucro, o che, per essere precisi, ha assunto la preesistenza esclusivamente come vincolo, come confine.

Tale operazione però, per quanto delimitata, confinata prevalentemente all'interno, non perde relazione con il tutto, assume il dato materico della preesistenza come parte non secondaria del proprio essere, è un 'nuovo' che non potrebbe esistere, o essere in quel determinato modo, prescindendo dalle suggestioni materiche, cromatiche, tattili, tettoniche e strutturali dell'involucro che si intende conservare. Si tratta di una nuova architettura in tutto e per tutto composta da un interno riprogettato e da una struttura recuperata, nuovo manufatto sintesi dei valori del passato e del presente, racconto dell'aspetto antico e delle esigenze contemporanee, memoria attualizzata della vita dell'uomo, in sintesi progetto improponibile ex novo e in grado di esistere solo come percorso ininterrotto della storia.

Il nuovo si manifesta a tratti e restituisce alle membra antiche nuovo vigore e forza in dettagli, innesti, inedite trasparenze e relazioni.

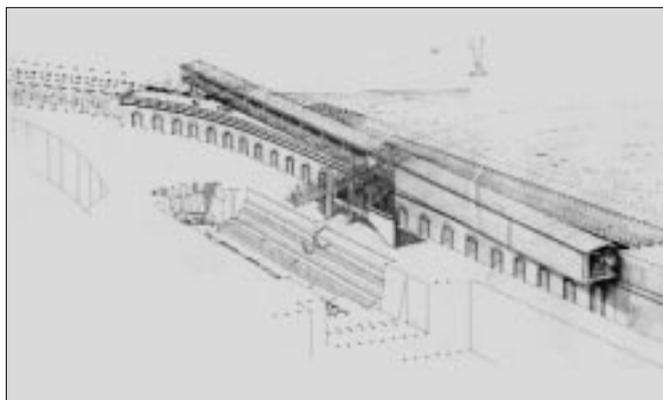
L'intervento sul solo spazio interno può arrivare a ridefinire persino la forma e il senso stesso dello spazio urbano a cui le architetture appartengono comunicando con forza all'esterno, e quindi a tutti, i rinnovati contenuti di cui è portatore.

Operando quindi un salto di scala, anche lo scenario delle periferie delle grandi città rappresenta l'esempio più lampante di come, spazi costruiti per rispondere ad esigenze funzionali, dimensionati e progettati secondo parametri opportuni e scientificamente verificati, non riescano alla fine a restituire un'immagine, un carattere all'ambiente tale che l'uomo possa riconoscersi, possa trovare criteri insediativi che non siano solo quelli strettamente legati al soddisfacimento dei bisogni. Autostrade, svincoli e cavalcavia ben dimensionati, accostati a edifici multipiano corretti e misurati, supportati da infrastrutture idonee e equilibrate, sommati insieme non costruiscono uno spazio urbano, non diventano necessariamente un pezzo di città. Inoltre, l'aspetto stesso di manufatti architettonici, concepiti solo come utensili a grande scala, non può essere la mera trasposizione in facciata delle complesse organizzazioni interne in quanto se l'architettura viene privata del proprio carattere non è in grado di restituire alcun valore estetico, non potendo comunicare i propri, seppur elementari, contenuti. La crescita non progettata e spontanea, l'accostamento casuale di un edificio ad un altro, l'abbandono di alcune parti e l'utilizzo sfrenato di altre fa sì che si vengano a creare zone prive di alcun valore sia funzionale che espressivo, luoghi perduti e dimenticati, spazi sospesi e in attesa di una specifica collocazione nella vita dell'uomo.

Rispetto a tale panorama l'ipotesi di riscatto delle periferie e delle aree urbane degradate appare quasi un'utopia. Si può però ipotizzare di costruire un approccio metodologico al problema che parta dal concetto di interventi minimi capaci di aggredire l'esistente, di sovrapporsi ad esso e di suggerire nuove potenzialità prima non previste dalla realtà costruita. Alle volte, anche ciò che conduce un'esistenza parassitaria a scapito di qualcos'altro in realtà svolge un servizio utile, risolve una parte dei problemi dell'organismo aggredito.

L'idea quindi del costruito sul costruito, del costruito nel costruito, di qualcosa cioè di autonomo e identificabile nella sua natura materica e formale rispetto all'esistente, vuole suggerire la possibilità di non operare rispetto a tessuti e manufatti fortemente degradati attraverso una loro totale trasformazione o addirittura eliminazione, bensì di aggredire il caos con nuove entità indipendenti e autonome, che si innestano sulla realtà in atto, e che restituiscono a questa nuove possibilità d'uso e di fruizione, di comprensione e di lettura. Interventi non necessariamente confrontabili con la scala del preesistente, a volte aggiunte minime, oggetti a scala umana più che proporzionati alle dimensioni dello spazio urbano, in grado però di modificare sostanzialmente le ragioni stesse del luogo. Il principio di qualcosa di nuovo ed

estraneo palesemente aggiunto sul preesistente è un principio che suggerisce una modificazione concepita in modo che le diverse fasi della stratificazione nel tempo siano tutte leggibili e, soprattutto, che l'integrità dell'originale possa, almeno teoricamente, in ogni momento essere recuperata. Questa modalità del fare non ha dimensione o scala, è applicabile al singolo edificio, come allo spazio urbano, come a porzioni di territorio. È un'indicazione, del tutto sperimentale, che parte dal principio che l'esistente, per quanto non soddisfi le nostre esigenze, non è sempre così facilmente modificabile e che quindi la soluzione di situazioni complesse può nascere dal controllo e dalla gestione del disordine piuttosto che dal tentativo improbabile di eliminazione dello stesso.



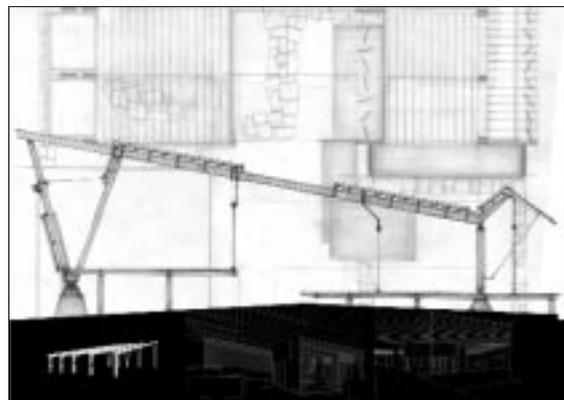
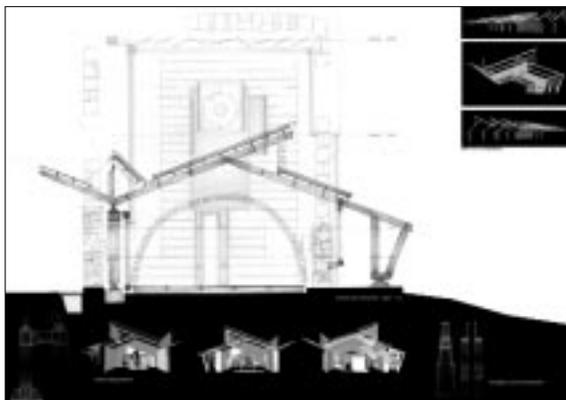
Tesi di laurea in architettura degli interni, allestimento e museografia: recupero e riuso del molo San Vincenzo, Napoli
 relatore: prof. arch. Agostino Bossi - correlatore: prof. arch. Paolo Giardiello - laureando: Paolo Errico



Tesi di laurea in architettura degli interni: recupero e riuso del centro antico di Aliano MT
 realtore: prof. arch. Paolo Giardiello - laureando: Luigi Scelzi



Tesi di laurea in architettura degli interni: recupero dei principi abitativi nel centro antico di Sassinoro CE
 relatore: prof. arch. Agostino Bossi - correlatore: prof. arch. Paolo Giardiello - laureando: Marianna Cariello



Tesi di laurea in architettura degli interni, allestimento e museografia: recupero e riuso di un aggregato urbano a Aquilonia AV
 relatore: prof. arch. Paolo Giardiello - laureando: Antonio Tartaglia

Il monumento come paradigma dell'interno urbano

Il problema teorico dell'*interno urbano*, per certi versi considerabile come una contraddizione in termini, si sviluppa non come problema 'reale' dell'architettura, ma come artificio alchemico-narrativo prodotto internamente all'accademia. Pare non bellissimo dirlo ma la questione dell'interno urbano è stata un'invenzione, propria degli anni Ottanta, finalizzata alla creazione di uno sbarramento all'emorragia di docenti che dall'area degli interni, migravano verso le scale urbane e del territorio. In sostanza un artificio teorico a fronte di una crisi di legittimazione. Un tentativo, a mio modo di vedere, maldestro e per certi versi indecoroso che non ha portato significativi risultati né contributi alla causa degli interni. Questo è il motivo per cui il concetto di *interno urbano* oggi non è reperibile nel dibattito proprio della disciplina d'interni, ma piuttosto in quello della progettazione urbana.

Ma la questione non è così semplice e di fatto nemmeno chiara: dell'interno urbano, fino a questo punto, s'è detto soltanto che è 'urbano'. Il fatto che sia 'interno', non è dato, se non come fatto accidentale.

Addirittura, nel suo intervento, bello e avvincente quanto provocatorio, Franco Purini giunge (N.d.R. v. F. Purini 'Due modelli', pag. 14) a dire che l'architettura è un fatto essenzialmente di 'esterni' e che non è possibile pensare ad una metodologia della progettazione basata sull'interno.

Io vorrei partire da qui. Dall'intervento di Purini, probabilmente il più lucido fin'ora nei contenuti e negli obiettivi. Partire da qui, ma con un enunciato di senso opposto: non si dà metodologia per la progettazione architettonica se non a partire dall'interno, inteso come fatto originario e ineludibile generatore di forme e contenuti.

A parte il crollo concettuale degli anni Ottanta del secolo scorso, il problema teorico dell'interno urbano, si pone con chiarezza nel 1748, quando il Nolli pubblica la sua Pianta di Roma che esibisce inequivocabilmente il medesimo sistema di rappresentazione sia per gli interni di chiese e edifici pubblici, sia per spazi esterni come i cortili dei palazzi nobiliari. In sostanza, per il Nolli, il Pantheon e il cortile di Palaz-

zo Farnese, sono entità omologhe nella lettura dei valori urbani.

Cosa le accomuna? Qual è la condizione fenomenologica che li rende, agli occhi del Nolli, entità omologhe, tanto da darne *identica* rappresentazione, pur essendo uno, il Pantheon, chiaramente un interno e l'altro, il cortile di Palazzo Farnese, chiaramente un esterno?

Credo che la risposta risieda innanzitutto in una particolare condizione, riferibile al doppio registro hegeliano di 'adeguamento di forma e contenuto in unità'.

Da una parte, la ricerca di una definizione formale chiara sviluppata a partire dall'esistenza-istituzione di un *thèmenos*, di un recinto sacro, che si manifesta come principio fisico e mentale, che stabilisce in modo univoco la differenza tra ciò che è uno spazio interno e ciò che è uno spazio esterno.

Dall'altra, la condizione *ontologica* riferita al senso che l'architettura assume nei confronti della città e della propria comunità di significazione. Forma e contenuto insomma, uniti nell'idea di monumento. Nolli considera le condizioni di interno ed esterno nell'unità architettonica del monumento.

Ma la chiarezza espressa dal Nolli, non sembra aver mantenuto la stessa integrità nelle interpretazioni presenti nel dibattito e nella letteratura architettonica contemporanea. Gli elementi di ambiguità, presenti peraltro anche nelle architetture di grande qualità, conducono di fatto ad una lettura omnicomprensiva, o meglio sincretica del dualismo interno/esterno. Tutto è interno, tutto è esterno, tutto è tutt'e due le cose, senza apparente problematicità. Un po' come assumere a paradigma il fatto che, come direbbe Eco, l'opera d'arte contemporanea, in fondo non è altro che un messaggio ambiguo e privo di verità assoluta.

Nell'interno urbano, gli elementi di *ambiguità* sono riconducibili fondamentalmente a tre ordini fenomenologici: il primo, riferibile al dimensionamento, il secondo, alla rappresentazione, il terzo all'evento. In tutti e tre gli ordini fenomenologici, l'idea di interno urbano si pre-

sentata come inganno, come forzatura, come travestimento della realtà percepita, rispetto alla realtà delle cose, in sostanza come *fiction*.

Che dire infatti della straordinaria performance della *Lichtdom*, la cattedrale di luce di Speer paradossalmente realizzata per un mostro nel campo Zeppelin, oppure di tutti quegli spazi che, a posteriori di eventi traumatici perdono letteralmente la loro condizione d'internità, aprendosi alla violazione ed all'abuso? Che dire ancora di quel particolare aspetto 'dell'architettura nell'architettura' che si manifesta più o meno apertamente come un gioco di scatole cinesi? Che dire delle rappresentazioni architettoniche dispiegate con grande virtuosismo nel John Soane's Museum? Che dire della Colonna Traiana ricostruita in due pezzi nella Cast Court del Victoria and Albert Museum di Londra? E che dire infine del vestibolo della michelangiolesca Biblioteca Laurenziana, così idealmente esterno?

In questo senso, sembrerebbe che la questione dell'interno urbano stia tutta in un quadro in cui, la percezione di una realtà modificata, trasfigurata, e allo stesso tempo associata a poetiche scenografiche e teatrali, costituisca la fonte e la guida stessa per la sua intelligibilità. In effetti è proprio dell'architettura del teatro, rappresentare attraverso l'artificio scenotecnico la percezione di spazialità urbane all'interno dell'invaso teatrale. Il Teatro Farnese di Parma ed il Teatro Olimpico di Vicenza ne sono testimoni.

Ma a ben guardare le cose, anche altri elementi propri dell'architettura, contribuiscono a creare condizioni di sincretismo interno-esterno: sono gli elementi di filtro, gli atrii, le logge, le gallerie (in effetti i veri depositari del rapporto architettonico tra interno ed esterno) ad intensificare quella sensazione di scambio dei ruoli avvertibile nel concetto stesso di interno urbano (viene in mente la loggia dell'Altes Museum, piuttosto che il portico ipostilo del tempio egizio oppure quello periptero del tempio greco). Si tratta di spazi sospesi tra interno ed esterno, tra pubblico e privato, tra natura ed artificio e di cui, forse, una maggiore consapevolezza della loro natura di elementi autonomi del-

l'architettura, non facenti parte cioè né di un interno, né di un esterno, contribuirebbe a sciogliere l'alone di ambiguità che li contraddistingue.

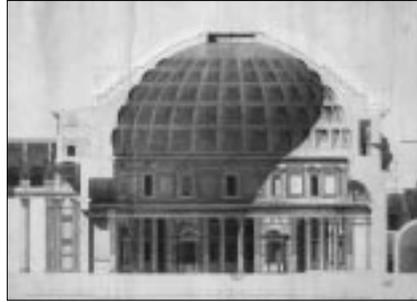
Nella fenomenologia dell'interno urbano, basta un muro per istituire inedite condizioni di internità in luoghi totalmente *en plain air* e apparentemente privi di soluzione di continuità spaziale. L'erezione dei muraglioni del Tevere sullo scorcio del XIX secolo, nella parte centrale di Roma, hanno originato uno dei più grandi e straordinari interni urbani a sviluppo lineare. L'Isola Tiberina ed il Ponte Rotto, sullo sfondo del Ponte Palatino, stabiliscono tra loro un'ulteriore intensificazione della condizione d'internità: il rumore di sottofondo costante, prodotto dalle rapide del Ponte Fabricio e del Ponte Cestio, che annulla quello del traffico urbano; l'acqua stessa del fiume che, rallentando fin quasi a fermarsi, sembra istituire un tempo *altro* e parallelo, più lento, più lungo; i grandi portali e le grandi arcate dei fornicci dei ponti, che dischiudono prospettive ampie ma fisicamente limitate dagli scorci dei muraglioni che ripiegano con la grandi anse; tutte queste cose assieme stabiliscono condizioni percettive che si rapportano inequivocabilmente all'idea di interno, nonostante il cielo stellato.

Infine, l'interno come *orizzonte sostituto*, come rappresentazione dell'esterno architettonico e naturalistico. In questo senso Villa Adriana è il più straordinario insieme di interni urbani mai dispiegato in un unico programma architettonico. Quasi un abaco di *carte locali*. A Villa Adriana tutti i padiglioni, pur nella loro introversione, si proiettano nella rappresentazione di mondi lontanissimi evocandone testi e forme simboliche, con l'intento di poterli disporre almeno nella *mappa mentale* di un viaggiatore immaginario.

Infine, tra le due entità fenomeniche dell'interno urbano, da una parte l'interno che si fa esterno e dall'altra, l'esterno che si fa interno, nel continuo guardarsi di due realtà della stessa materia, l'elemento di intelligibilità resta ancora quello pensato dal Nolli: l'interno urbano è il monumento.



Giambattista Nolli (1692-1756). Mappa di Roma, 1748



Roma, Pantheon, 130-135 d.C.
Sezione sull'asse del pronao. Leclère, 1813



Michelangelo Buonarroti, corte interna di Palazzo Farnese. Roma, 1546-50



Londra, 1940



Londra, Victoria and Albert Museum.
Cast Court con la Colonna Traiana,
1865-69



Michelangelo Buonarroti, Vestibolo della Biblioteca Laurenziana, Firenze, 1525-71



La realizzazione dei muraglioni del Tevere nel tratto centrale di Roma, 1870-1926



Villa Adriana, Tivoli, 117-138 d.C.
Interno Teatro Marittimo

Lorenzo Imbesi

Urban Transit

Nuovi territori dello spazio pubblico

86

Muoversi è diventato nella contemporaneità uno dei valori fondamentali: ogni sviluppo e progresso non possono prescindere da una condizione di continuo movimento. Traffici di soggetti e oggetti, informazioni e idee in moto perenne, disegnano i circuiti artificiali attorno ai quali si addensano non solo le relazioni umane, ma gli stessi spazi di vita, riconfigurando le gerarchie storiche della metropoli fordista che contrapponevano un tempo centro e periferia, esterno ed interno, simmetrico ed asimmetrico. L'infittimento della rete di connessioni e di interdipendenze orizzontali tra nodi, plasma così una sorta di geometria rizomatica decentrata che prolifera in senso globale canalizzandone i movimenti.

L'ambiente urbano è il risultato del grado di mobilità legato ai flussi di interscambio e quindi del grado di connettività che la rete delle relazioni, sempre più globali, costruisce in una società sempre più mobile, privilegiando un principio ordinatore fluido, definito dalla funzionalità delle relazioni.

Flussi condensati

La città è il corpo che condensa al suo interno questo movimento continuo e fluido di segmenti vettoriali che, deterritorializzandosi, si combinano liberamente nel quotidiano, senza vincoli di radicamento ai luoghi: un intreccio di flussi che tessono al loro incrocio una rete totalizzante e globale, affermando il carattere di infrastruttura dello spazio urbano. Questi vettori convergono in speciali spazi alieni dal contesto locale all'incrocio dei circuiti diasporici della finanza, del commercio, dello scambio, delle migrazioni. In questo senso la nozione di 'spazio dei flussi' fornitaci da Manuel Castells spiega come la componente spaziale sia diventata la forma materiale di supporto dei processi e delle funzioni dominanti della società informazionale: 'lo spazio dei flussi è l'organizzazione materiale delle pratiche sociali di divisione del tempo che operano mediante flussi'.

Così, i luoghi del contemporaneo, più che territori della permanen-

za stanziale, sono gli spazi di percorso che, svolgendo il ruolo di infrastruttura di supporto alla mobilità, forniscono nei riti quotidiani di passaggio una varietà di servizi alle attività più disparate, sostituendosi così alla città storica. Qui, transit, consumo e cultura spesso si ibridano disegnando condensatori abitati e attraversati ventiquattrore al giorno, in cui sostare momentaneamente nel viaggio e trovarvi concentrato il mondo in una sintesi ludica di commercio, spettacolo, gastronomia, arte. Lo spazio pubblico, non solo aeroporti e stazioni, autogrill e motel, ma anche musei, ospedali, scuole, centri commerciali, discoteche, parchi, strutture sportive, devono saper includere al loro interno altri luoghi, eventi, funzioni, servizi, finalizzati alla contaminazione di ogni attività con le pratiche del consumo. Si sommano programmi e funzioni diverse e a volte contrastanti all'interno di uno stesso spazio, dando vita a forme di ibridazione tra comportamenti, tempi, forme, circuiti, ognuno con caratteristiche proprie a cui questi condensatori devono rispondere in maniera complessa, spesso liquidando così tipologie monofunzionali moderniste.

Enclavi sinestetiche

Sono cioè veri e propri laboratori per intrattenere e trascorrere il tempo offrendo un'esperienza densa tale da escludere tempi morti: questi speciali spazi globalizzati si presentano come vere e proprie enclavi deterritorializzate rispetto al contesto locale, ma sempre connesse ai corridoi della mobilità, fisica come virtuale. La particolare morfologia introversa è tale da garantire sicurezza e funzionalità, igiene ed efficienza: luoghi in cui abbandonare ogni diffidente sospetto per sentirsi a casa nel mondo e lasciarsi andare al continuo fluire sinestesico delle sensazioni visive, sonore, tattili, olfattive a cui i corpi sono sottoposti da immagini, colori, rumori, odori che si sovrappongono a chi attraversa. Sullo stile dei *passages* descritti da Walter Benjamin nelle sue avventure perlustrative alla scoperta della Parigi moderna dell'inizio del secolo attraverso fiere mondiali, gallerie commer-

ciali, vetrine e grandi magazzini, shopping mall, come molti 'passaggi' urbani, questi spazi pubblici offrono un'esperienza estetica di empatia e contemplazione vouyeuristica attenta a novità, immediatezza e intensità.

Queste isole postmoderne, deterritorializzate e normalizzate a canoni formali cosmopoliti, possono essere considerate un prodotto spaziale per l'attraversamento, dove poter acquistare un'esperienza estetica per poche ore al prezzo scontato di un tagliando per il parcheggio. Offrendo l'illusione dell'affrancamento da ostacoli fisici di contenimento del movimento, questi luoghi vengono percepiti nel transito come spazi sicuri nell'attento monitoraggio e sorveglianza, confezionati su misura di libertà e dipendenza.

Spazi normalizzati

La costituzione all'interno di queste strutture spaziali, di regole di funzionamento interne completamente autonome, ne fanno degli ambienti simbolici unificati nella creazione di un habitus transnazionale, formalizzando così una sorta di normalizzazione degli ambienti. Questi spazi vengono così progettati e costruiti non tanto per essere abitati, o per essere vissuti dall'interno, ma per muovervi attraverso, per essere percorsi, implicando così la prospettiva dell'eterno viaggiatore, sia esso un *metropolitan businessman* nel trasferimento per affari, come un *commuter* nel moto oscillatorio pendolare, oppure semplicemente un *city-user* nel suo soggiorno consumistico a tempo determinato.

La mobilità registra i tempi degli spostamenti tra partenza e arrivo: un vuoto colmato passivamente da attività spesso distratte e improduttive come aspettare, consumare, leggere, telefonare, che occupano una parte sempre più importante della nostra giornata. Così gli spazi della mobilità non organizzano soltanto il trasferimento di persone, beni, servizi ed informazione tra diverse collocazioni, ma forniscono un'esperienza transitoria di intrattenimento alla quale partecipare.

Nell'asettica neutralità, questi spazi permettono ad ognuno di riconoscersi senza appartenerci, acquisendo una fetta di modernità normalizzata nelle *lounges* patinate del consumo totale, come nei parchi ludo-turistici musealizzati secondo l'etica disneyana.

Augé in particolare osserva il diffondersi di ambiti caratterizzati quasi esclusivamente da interazioni contrattuali, pratiche anonime legate a silenziosi automatismi segnati strumentalmente da tecnologie silenziose che ne gestiscono le interfacce o da testi che ne direzionano il flusso circolatorio prescrivendone le modalità d'uso.

La descrizione di questi particolari spazi della *surmodernité* sono segnate da una forma di negatività, come portato di un cambiamento quasi epocale legato alla eccessiva sovrabbondanza, di tempo, di luoghi, di immagini, di informazione. L'accezione di *nonluogo* di Augé infatti contiene la nostalgia del mito del luogo antropologico disegnato nell'identificazione collettiva nella sedimentazione degli archetipi loca-

listi, del campanile come della ciminiera, unici modelli, secondo l'antropologo francese, in grado di produrre senso.

Combinazioni sincretiche

La suggestiva idea di nonluogo altrettanto però contiene margini per un ripensamento critico e creativo sull'emergenza di margini per usi sociali, senza annullare, anzi riscoprendo alle estremità spazi inediti utili per l'aggregazione. Il delinearci di supporti condivisi al transito di soggetti ed oggetti, come di tecnologie, idee ed immagini, se da un lato muove verso un ripensamento dei luoghi e dei significati delle culture locali, dall'altro agevola una dimensione interattiva, moltiplicando incontri e contatti. Si profila comunque una volontà a scoprire spazi e momenti per l'aggregazione e l'incontro, riconoscibili nei grandi *meeting open-air*, siano *street-parades*, come *rave parties*, oppure *festivals*, come competizioni sportive globali. L'accelerazione dei traffici e della circolazione se da un lato muove nella direzione dell'omologazione degli spazi e dei comportamenti, come delle modalità di funzionamento, dall'altra permette la mobilitazione di risorse ed energie un tempo isolate nel localismo periferico. Tutto e tutti si muovono e più facilmente, sia fisicamente che virtualmente e così si condividono codici e linguaggi che, dischiudendo nuovi ambiti d'azione e di interazione, permettono forme di soggettivazione e di sperimentazione creativa.

La condivisione così di spazi comuni alieni dal contesto locale, con tutto il portato di eterogeneità e differenza, produce comunque diversificazione plurale: esiste sempre una interpretazione multipla derivante dall'elaborazione delle espressioni e dalla combinazione sincretica di frammenti di passaggio, che rende questi contenitori per il transito, degli spazi diasporici, laddove la diaspora fa riferimento al movimento continuo in tutte le direzioni in una condizione di perenne sradicamento.

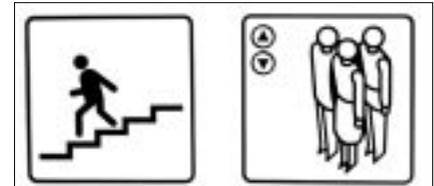
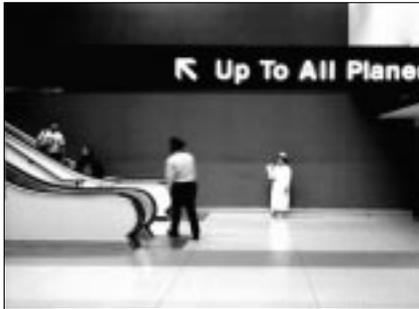
Moltiplicazioni connettive

Lo spazio dei flussi inoltre fonde al suo interno mobilità fisica, attraverso il trasporto pubblico e privato, metropolitano, aereo, e spostamento immateriale, attraverso lo scambio informativo e mediatizzato che corre nelle fibre ottiche e nelle immagini audiovisuali che scorrono globalmente costruendo i nostri paesaggi di senso. In questi speciali nodi intermodali, abitano contemporaneamente territori fisici e spazi virtuali, laddove il fattore discriminante non è più semplicemente il possesso patrimoniale, ma la capacità multipla d'accesso, e contemporaneamente di movimento, a luoghi tangibili e comunicazionali. Così questi grandi condensatori di attività pubbliche se da un lato presentano tipologie versatili adattive ad una molteplicità di usi, per il movimento e la permanenza, dove gruppi e individui disparati possono coesistere, dall'altra si attrezzano con dispositivi e tecnologie

perché tutti possano rimanere in contatto contemporaneamente, creando così una forma di iperspazio ad n dimensioni dove diversi sistemi di trasporto fisico e di mobilità telecomunicativa si possono combinare. L'accelerazione multipla, nell'utilizzo di diverse modalità di trasferimento, e connettiva, nell'avvicinare soggetti ed oggetti, multi-

plica il numero degli scambi come le occasioni di incontro e di meticciamiento tra culture: la contemporanea concentrazione, di tecnologie e infrastrutture, e stimolazione al movimento e all'interazione pluri-sensoriale, producono in questi nuovi territori dello spazio pubblico, realtà plurali e sempre molteplici.

88



Susanna Magnelli

Paesaggi interiori

In un periodo di vita particolare, con la testa più libera e ricettiva, ascolto che la gente gioisce e soffre di spazio, spesso, più spesso di quanto si creda.

Infatti se al genere umano è utile percepire lo stimolo di un odore, perché non dovrebbe esserlo il respiro di un'apertura o la speculazione di una simmetria?

Siamo sempre in qualche spazio, e lo chiamiamo ambiente se ha a che vedere con percezioni plurime, ricche o vitali: proprio la percezione degli stimoli più continuativi e complessi è però spesso la meno consapevole, priva di riflessione. Lo spazio diviene un dato scontato, come se fosse oggettivo. Le reazioni che produce sono inconsapevoli, fobie o soddisfazioni, esigenze impossibili ed esperienze primigenie, gioie o mancanze, chissà di cosa si tratta.

Ho cominciato a pensarci. Ho cominciato a studiare. La soggettività della percezione emerge come dato fisiologico: gli impulsi sensoriali stimolano il cervello ed i suoi 'archivi', spazi e contesti vengono riconosciuti, anche se nuovi, in relazione ad altri già esperiti, le reazioni ad essi sono state predisposte molto tempo prima, negli strati delle impressioni dei primi anni di vita. Riconosco un tavolo perché l'ho conosciuto al mio inizio, quel tavolo specifico poi mi fa un'impressione sedimentata da altre esperienze delle quali non sarò forse più consapevole. Lo spazio fisico quindi ci contiene col nostro movimento e contiene anche la formalizzazione degli stati emotivi, soggettivi.

I limiti dello spazio hanno per specchio i limiti del nostro individuale modo di intenderlo, quelli della nostra esperienza e sensibilità. Nessuno può vedere lo spazio senza intenderlo a suo modo, nessuno può quindi concepire uno spazio-mente perfetto: i limiti, i 'difetti' di ciascuno fanno parte del 'colore' emozionale col quale l'individuo vive.

La componente sociale nella formazione di questi paesaggi interiori è molteplice: da una parte le immagini ambientali e le relazioni spaziali della famiglia, e comunque dei nuclei di riferimento vicini all'esperienza iniziale dello spazio.

Queste figurazioni relazionali sono interne al complesso palinsesto di significati, associazioni, norme del contesto sociale più ampio che sancisce un implicito manuale di relazioni spaziali. Chiamare 'capo' il lato corto della tavola o 'alte' le nobili riflessioni non è portato dall'universalità delle esperienze umane, ma dalla codificazione di alcune società.

Alla fine comunque ogni persona avrà percezioni, reazioni e limiti differenti. È principalmente qui (dove il paesaggio è minuto e meno noto) che si concentra, per ora, l'attenzione. Nella prima parte della mia ricerca, della quale parlo in queste righe, mi chiedo: è possibile portare a coscienza e descrivere i 'colori' che ho chiamato paesaggi interiori? La risposta è stata finora positiva, ed il portare a coscienza non consiste nello svelare chissà cosa, ma nel cercare un sistema di significati dalle parole di chi, per frammenti successivi, esprime il proprio rapporto con lo spazio, e le relative forme o relazioni formali.

Pensare da architetto può contribuire a far godere la percezione della realtà fisica a persone con svariati limiti concettuali nei confronti dello spazio? Posso accettarli e trovare le mediazioni fisiche che siano opportune per quei quadri sensoriali? Questa è la seconda parte della ricerca, della quale ho appena iniziato ad occuparmi.

L'ultima domanda che mi pongo - per la quale non cerco altra risposta che l'esplorare i margini della sua stessa formulazione - è se sia possibile occuparsi da architetto dell'intero rapporto che una persona ha con lo spazio: progettare quindi la casa o il posto di lavoro, ma anche una sorta di metodologia individuale di relazione e trasformazione degli spazi, basata sulla consapevolezza dei limiti di benessere di quella persona.

Ecco qualche esempio dei 'paesaggi interiori', troppo riassunto.

Ansia e panico ogni volta che va fuori. La casa potrebbe essere persa per sempre dalla mente, come ogni punto di riferimento. Il disorientamento condiziona pesantemente la vita di questa persona: ogni

spostamento costituisce una minaccia. Inoltre se ne vergogna, come se fosse un indice di scarsa intelligenza ed abilità.

Pensa che la miopia e la difficoltà di mettere a fuoco siano la causa di tutto.

Si, può anche darsi, ma come faceva allora a vincere giocando a palla? Riusciva in qualche modo a 'sostituire' efficacemente la percezione visiva. È però certamente più difficile vedere una palla in movimento che non strade ed edifici, grandi e fermi. Li vede meglio, ma non può collegarli con un'immagine intellettuale che ne stabilisca le posizioni relative: non fa mai l'abitudine allo spazio.

Comunque lo smarrimento non si verifica mai in campagna, dove ogni pur lontano oggetto acquista con agio il suo posto nelle mappe mentali. Lo smarrimento è solo cittadino, oppure connesso con la mentalità urbana, per esempio con l'automobile: fuori città dimentica le strade da percorrere in automobile, non quelle da fare a piedi. E in campagna abitava da giovane; continuò ad abitarci anche quando, per un grave lutto, gli altri fratelli furono smistati da parenti in città.

Il disorientamento può verificarsi anche in ambienti chiusi, in case d'altri: in corridoi per esempio, o in posti con molte porte. Ma anche di fronte ad una vetrinetta con tanti oggetti: non li ricorderà, si cancelleranno dalla memoria. Finalmente al suo problema associa la parola 'accanto': è quel concetto che la sua mente rifiuta.

Ha sentito che veniva sottratto lo spazio vitale, questa forse fu la sua percezione del lutto: 'c'è troppa roba tutta fitta, tutta accanto, tutta insieme, non c'è posto per me, non c'è tempo, non c'è attenzione'. È questo lo spazio urbano, offensivo e pericoloso.

Allora ogni contiguità viene negata: quella stanza non è accanto a quell'altra, quella strada porterà nell'impossibile, quegli oggetti stipati non li vedo. Tutto viene distanziato, le densità cittadine vengono dilatate e con l'uniformità tutto diviene un labirinto. Le simmetrie si trasformano in specchi che evidenziano lo smarrimento. In tanto distaccamento manca sempre una sezione di spazio fondamentale: la sua propria, che dovrebbe orientare le altre, mentre ne viene cancellata.

Il disagio è divenuto più tollerabile da quando ha smesso di considerarlo indizio di stupidità: può farsi capire e trovare soluzioni pratiche che siano d'aiuto.

Nelle sue peregrinazioni concentriche - che tentano di 'introiettare' le forme dei luoghi - potrebbe usare un dispositivo di orientamento basato sui vuoti urbani: non edifici, tetti e percorsi stradali, ma giardinetti, alberi, passi pedonali e scale, per esempio.

La sua casa ideale alla fine è stata costruita: in un giardino di agrumi ha dislocato una stanza sopra l'altra ed un terzo ambiente più lontano, al limite del fondo. Solo i fiori stanno 'accanto'.

C'è invece chi sta bene se ha dimestichezza con gli estremi di ogni ambiente o spostamento, come se dovessero equilibrarsi emotiva-

mente, per figurare qualunque moto come ritorno, in qualunque verso avvenga. Un luogo nuovo va trattato con circospezione, come se fosse sbilanciato e disarmonico nel tempo e nello spazio. La figura geometrica del continuo ritorno è la simmetria. L'analogia tra spazio ed emotività è precisa e ricorrente, quasi che l'uno fosse un attributo qualificativo ed esplicativo della seconda: il giudizio è chiaro e simmetrico e l'universo ordinato in coppie antinomiche. Come detto si coniugano il noto e l'ignoto col vicino ed il lontano, e così l'aperto ed il chiuso col pubblico ed il privato. Infatti lo spazio sarà aperto o chiuso non per la copertura, bensì per la recinzione: saranno quindi chiusi lo studio ed il giardino, mentre aperto sarà il soggiorno. In questi spazi 'aperti' dove è possibile l'irruzione dall'esterno la simmetria più che mai è necessaria a formalizzare un regolato e razionale quadro di relazioni.

C'è poi l'esempio di chi viaggia molto ed abita principalmente lo spazio di città le più grandi possibili, non solo per lavoro, ma per qualunque attività, che produce così maggior piacere, la sensazione di essere dentro la vita.

Le case di questa persona sono sempre state costituite dallo stesso schema: grande ambiente giorno all'ingresso, in connessione diretta con l'esterno, cucina come appendice, parte notte con camere piccole e non significative, corollario necessario, ma non qualificativo.

Queste case sono state sempre trovate abbandonate. Le ha prese, rimesse bene a posto, vissute ed abbandonate a sua volta. Adesso cerca una vecchia fabbrica in centro: così lo spazio unico determinerà l'illusione di avere solo spazi aperti e pubblici, nei quali vivere, mangiare e dormire, senza doversi infilare nel chiuso ambito speculativo di una camera. 'Il mio spazio è delimitato dalla non solitudine'.

Affine, almeno per il tempo ed il piacere della vita in città, la situazione di chi, pur avendo bisogno e cura della propria casa, la teme anche come fuori del mondo vivo, come oscuro interno nel quale cicliche maree possono fondere e trasmutare persone ed oggetti, amori e rancori, coi quali tutti poi questa persona 'fa corpo'.

In questo caso gli spazi preferiti sono i canali verticali di cielo tra i grattacieli, le prospettive limitate da quinte elevatissime, i camini con la luce in cima, altissima. Oppure, come spazio orizzontale, l'appoggio di un disco giallo, minuto ed elegante tavolino da bar.

Chi, al contrario, vede la città come luogo della solitudine elegge le cabine telefoniche di piazze appartate come rifugio per i brutti momenti, mentre i piccoli, vecchi negozietti sembrano un certificato di assicurazione. La casa sarà un giovanile dispositivo contro il giudizio altrui, con muri contenitori di ogni masserizia e suppellettile, di tutto il mondo di oggetti che, amati, rendono palese e vulnerabile la persona che li possiede ed il suo modo di tenerli. Lo spazio casa, neutro, quel-

lo del contenimento, nascosto, e quello del collegamento, ludico, divengono tre dimensioni coesistenti e funzionalmente distinte come principali.

Per concludere questa piccola carrellata sui paesaggi interiori propongo la stanza vuota che un giorno, per caso, apparve ad una persona come il proprio ambiente di elezione, con solo una seggiola accanto alla finestra aperta. Come una bolla d'aria nel grande respiro di quella vallata. Vorrebbe un grande bagno dove leggere in poltrona,

con le piante, la luce, l'acqua ed una grande vasca.

L'irregolare addensamento dell'umidità sul mosaico e sui vetri ne fa un ambiente di riflessioni. Una bolla d'acqua. Ha bisogno di stare fuori, dove non ci sia rischio di troppo a contatto, ma ci sia invece lo spazio ed il tempo per scegliere, casomai, di relazionarsi con altri: così capita qualche volta nel traffico, ciascuno isolato nella bolla dell'auto, di guardare con benevolenza, di percepire che c'è qualche compagno di strada.

L'interno perduto

Parlerò di un interno perduto. Parlerò di Poggioreale, in Sicilia, un centro abitato della Provincia di Trapani, nella Valle del fiume Belice: residenti di oggi 1.711 abitanti, kmq 37,53 di territorio, distanza da Trapani 65 km, 393 m s/l/m. Prima terremotato, sfollato, abbandonato, distrutto; poi espropriato, dimenticato, spogliato, depredato, aggredito, questo centro antico è oggi anche ricordato, desiderato, ricercato, agognato.

La Città di Fondazione

Nella zona di monte Castellazzo sono stati rinvenuti i resti di un abitato elimo del sec. IV a.C., forse appartenenti alla mitica Entella, fondata da Entello o da Alceste e distrutta nel sec. XIII da Federico II. Negli anni '50 nell'ambito del suo territorio è stata ritrovata la cosiddetta *Pietra di Poggioreale*, un'iscrizione in alfabeto selinuntino e dialetto dorico con dedica ad Ercole, che risale addirittura al sec. VI a.C. Ma su tale abitato elimo ancora molto dovrà operare la ricognizione archeologica.

Successivamente e più sotto, la città di nuova fondazione, come Leonforte, Grammichele e tante altre città nuove in Sicilia, nasce nel 1642 ad opera del Marchese Francesco Marchisio Morso Naselli, che vi costruì la propria dimora estiva. L'impianto urbano è ad assi ortogonali; la centralità è assegnata al Corso Umberto ed a Piazza Elimo, l'eccezionalità alla Via dei Cappuccini che, seguendo un naturale compendio, conduce all'omonimo Convento. Tra gli edifici pubblici la Chiesa Madre, in posizione dominante, la Cappella del Purgatorio, quella delle Anime Sante e la Chiesa di S. Antonio di Padova; inoltre un piccolo Teatro a ferro di cavallo. Poggioreale ha fondato la sua prosperità ed il suo benessere, sull'agricoltura e sulla pastorizia. Fino all'800 ricadente nella Provincia di Palermo, oggi il centro ricade nella Provincia di Trapani. Al 1971 Poggioreale contava circa tremila abitanti.

La Città terremotata

Nel 1968 un terremoto sconvolge la Valle del Belice, coinvolgendo le Province di Palermo, di Trapani e di Agrigento: il giorno 14 gennaio, alle ore 14 e la notte del 15 alle ore 3 l'area è investita da eventi sismici di magnitudo sei della scala Mercalli, con effetti del IX grado all'epicentro. Voragini e affioramenti di poltiglia sulfurea si verificano in diversi punti; sono colpiti quattordici centri, tra cui Salemi, Gibellina, Poggioreale, Salaparuta, Santa Ninfa, Partanna, Montevago, Santa Margherita Belice e Menfi. Il bilancio è di circa 400 morti, di 1.000 feriti, di 100.000 senzatetto. All'indomani del sisma, il pittore siciliano Giambecchina dipinge un grande quadro in cui 'illustra la devastazione, i crolli, le macerie, la disperazione degli scampati, il loro cercarsi e il vano tentativo di recuperare qualche oggetto'. La sua economia, prevalentemente agricola, subirà un notevole contraccolpo dall'esodo degli abitanti conseguente al sisma.

La Città provvisoria

Dopo il terremoto gli interventi: la stampa ne ha segnalato molti aspetti, dai ritardi agli errori, dalle inadempienze all'impiego di materiali killer quali l'eternit-amianto. Francesco Troina, in un suo articolo del 12 dicembre 2003 dal titolo '*Scossi per sempre*', così ha commentato: 'Non è che nel Belice denaro non ne sia arrivato. Gli ultimi dati parlano di 1,5 miliardi di Euro: non esattamente bruscolini. Però non sono bastati. Restano mezza Montevago da urbanizzare, 600 prefabbricati d'amianto da smaltire, 70 ettari di terreno da bonificare, 1.000 prime case da tirare su. E soprattutto 400 persone che vivono ancora nelle baracche (...) Il terremoto del 1968 è stata la prima tragedia della storia repubblicana. Nessuno era preparato. Inizialmente non è arrivata una lira: otto anni! Per costruire la prima casa otto anni ci hanno messo'. E denunciando inadempienze, ma anche sprechi e paradossi, la Commissione d'inchiesta sul Belice nel 1996 rilevava che 'le popolazioni sono state vittima d'insipienza e malgoverno' e,

considerando che la Sicilia 'ha ricevuto somme complessive inferiori ad un terzo del totale destinato al Friuli', dichiarava che 'l'intero Paese ha un debito morale che deve essere colmato al più presto'.

Ma dopo il terremoto soprattutto il dilemma che si presentò alle comunità colpite dal sisma fu se era più opportuno consolidare e restaurare le Città antiche, come ardentemente sosteneva Don Vito Valenti di Salaparuta, o se era più conveniente ricostruire centri abitati nuovi in altro sito. Per Poggioreale prevalse questa seconda ipotesi, come per Gibellina, Salaparuta, Montevago e Santa Margherita Belice, mentre l'ipotesi conservativa prevalse per Salemi, Santa Ninfa, Partanna e Menfi.

La Città nuova

Il nuovo centro abitato di Poggioreale sorge a Sud, nella zona del Vecchio Baglio della Mandria di Mezzo. Disegnato secondo modelli di città-giardino, il nuovo centro occupa un'area di quaranta ettari, posta su una collina che degrada verso Sud, a poche centinaia di metri dal Fiume Belice. La popolazione vi si è trasferita negli anni Ottanta; oggi conta 1.711 abitanti, ma si verifica un continuo e lento calo demografico. In questa città nuova svetta la *Torre dell'Orologio* annessa al Municipio, trionfante per forma e colore, opera di Paolo Portoghesi. Dello stesso architetto, oltre la piscina, è la *Piazza Elimo*, quasi un'agorà destinata ad assumere un ruolo catalizzatore della città nuova, come quella antica; ma se questo era l'obiettivo, esso non sembra raggiunto; i colonnati sono arricchiti da quattro telamoni, opera dello scultore fiorentino Paolo Borghi. Sul lato destro della Piazza è la *Cappella di S. Antonio di Padova*, il Santo Patrono di Poggioreale, opera di Franco Purini, che ha progettato anche un'intrigante *Fermata per gli autobus*.

La Città abbandonata

Non vogliamo parlare della città nuova, ma della città antica, quella terremotata: perché fu abbandonata allora e perché a tutt'oggi risulta abbandonata? Da una prima analisi affiorano almeno cinque cause evidenti e possibili, che hanno condizionato le scelte allora operate e che giustificano il permanere dello stato di abbandono.

1. Il terremoto è stata certo la causa scatenante; ma essa non è la sola, né la principale; anche se l'evento sismico è stato di notevole intensità, la dimensione degli edifici, limitata in altezza, la loro contiguità e quindi il loro mutuo soccorso, tutto sommato hanno resistito bene a quella intensità tellurica.
2. La qualità dei materiali e la tecnica costruttiva, impiegata nelle costruzioni, ha fortemente determinato gli esiti delle movimentazioni sismiche. Il fatto che facilmente si può riscontrare è che là dove i materiali erano di ottima qualità ed ottime le tecniche costruttive impiegate, gli effetti del sisma sono stati minimi; di contro, dove mate-

riali scadenti, malte gessose ed opere non eseguite ad arte condizionavano gli edifici, il sisma ha determinato crolli, dissesti totali o parziali.

3. Esiste una terza causa, che ha indirizzato la politica di quegli anni ad abbandonare la città storica per fondarne una nuova: il prevalere della cultura dell'innovazione, iniziata nel clima post-bellico e sviluppata per tutti gli anni Sessanta, su di una nascente cultura della conservazione, sviluppatasi successivamente dalla crisi energetica degli anni Settanta. Da ciò dunque è dipeso sia l'insuccesso di Don Vito Valenti, sostenitore di una politica conservativa, sia l'emblematica presenza dei *Cretti* del Burri, come monumento in memoria della vecchia Gibellina distrutta dal terremoto.
4. Ma la città abbandonata, così come oggi si presenta, risulterà ancor di più abbandonata; naturalmente il degrado aumenta con il tempo, i materiali sono sottoposti agli agenti atmosferici, le strutture a crolli parziali ma successivi, piccoli ma inesorabili. Né è da trascurare l'azione esercitata sulle rovine dai vegetali, alcuni dei quali si sono specializzati a vivere in particolari ambienti (*piante ruderali*), azione che produce lo stadio massimo di degrado; tali organismi, per svolgere il loro ciclo biologico, hanno bisogno di attingere gli elementi indispensabili al loro sviluppo, sia dall'atmosfera, sia dal substrato sul quale si sviluppano e da cui assorbono acqua e sali. Per fare ciò, le specie vegetali agiscono per lo più chimicamente, emettendo delle sostanze capaci di solubilizzare e di scindere, nei singoli elementi che lo costituiscono, il materiale lapideo in cui vivono e le malte impiegate.
5. Si aggiunga a tutto questo il degrado antropico, ovvero lo sciaccallaggio, il prelievo di ringhiere, mensole, portali, scalini e quanto altro le migliori costruzioni avevano; una tale ruberia accelera il dissesto proprio in quegli edifici più solidi che ottimamente avevano resistito all'evento sismico.

La Città recuperata

Cosa fare? Lasciare che il tempo inesorabile cancelli l'interno urbano della città storica di Poggioreale, riducendo il tutto ad un insieme ruderale indistinto, invisibile sotto un manto prima vegetale e poi terroso, oppure attivarsi per un recupero della città antica? Su questa seconda ipotesi è indirizzata la Convenzione firmata tra l'Università degli Studi di Palermo con il Dottorato di Ricerca in 'Recupero e Fruizione dei Contesti Antichi', da me coordinato, e il Comune di Poggioreale.

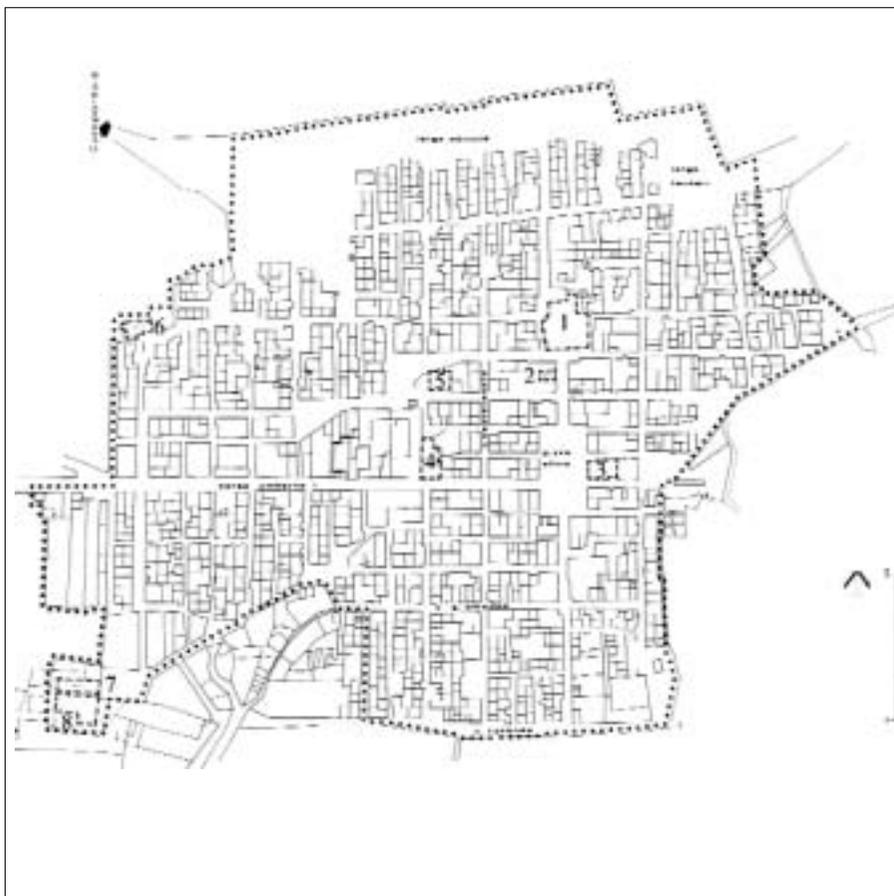
L'accordo, proposto dal citato Dottorato e deliberato dalla Giunta Municipale nel giugno del 2004, è finalizzato sia al recupero del luogo, specificandone metodi, tempi, materiali e costi, sia all'uso ed alla fruizione pubblica del sito. Quattro dottorandi, gli architetti Antonio Salvatore Vitale, Lorenzo Lo Dato, Rossana Guglielmini ed Alberto Lucchesi Palli cureranno quattro tematiche: composizione e/o ricom-

posizione delle unità edilizie, cultura materiale e codice di pratica costruttiva, stime sintetiche per gli interventi ed analisi dei costi-benefici, museografia del sito e ipotesi di fruizione. Supportano le attività formative dei dottorandi, i Tutors proff. Maria Clara Ruggieri per la Museografia, Giuseppe De Giovanni e Maria Luisa Germanà per la tecnologia, Lilliana Gargagliano per l'estimo. La ricerca si svolgerà nell'arco di tre anni, quanto il periodo formativo del Dottorato.

Infine, per agevolare le operazioni di recupero, in quanto le tecniche

tradizionali quasi certamente sono state abbandonate dalla comunità locale, è stata valutata l'opportunità a sviluppare azioni formative ed interventi, con progetti per la formazione della mano d'opera, che dovrà assicurare il recupero dell'edilizia storica, od anche progetti di formazione-intervento a finanziamento comunitario; tali progetti saranno elaborati dall'Università degli Studi di Palermo, in collaborazione con il Comune di Poggioreale e le associazioni regionali e provinciali dei costruttori edili.

94



Il centro storico di Poggioreale



La Chiesa Madre prima del terremoto



La nuova Poggioreale



La Torre del Municipio di Paolo Portoghesi



La piazza Eilimo di Paolo Portoghesi



La Chiesa di S. Antonio di Franco Purini



La fermata dell'autobus di Franco Purini



96



La Città antica come si presenta oggi

Marcello Maltese

Il territorio rifondato

Gibellina: i ruderi e la nuova comunità

Il Comune di Gibellina, seguendo una precisa idea, ricostruisce dopo il terremoto del 1968 la propria comunità in una località distante 15 km da quella distrutta dal sisma. Trova un'unica preesistenza (le *Case Di Stefano*) sul sito concessogli per la rifondazione post-terremoto, e decide di recuperarla ipotizzando, a quel tempo, una generica destinazione a centro culturale. Si tratta di un 'baglio' (masseria) a doppia corte adagiato su un terreno in forte pendio, con il lato a monte chiuso da un lungo corpo di fabbrica (il magazzino del grano) che è l'unico edificio che abbia resistito alla distruzione completa. Interessante è certamente il nuovo ruolo di cui il rudere viene investito: si passò in modo disinvolto (sono parole dei progettisti) ... *dall'abbattimento alla ricostruzione filologica, pur di raggiungere un nuovo stato in cui lo sguardo contemporaneo del rapporto con la storia del luogo e con il paesaggio circostante erano gli elementi determinanti ... Ci fu d'aiuto un libro - raccontano gli autori - La casa rurale nella Sicilia Occidentale [CNR], dal quale ricavamo una serie di conoscenze sugli elementi tipici di queste masserie che imparammo a riconoscere tra le rovine ...* (Da questo studio sicuramente ricavarono anche quella regola di crescita per aggregazione che è tipica delle architetture rurali).

Il sistema volumetricamente rigido del complesso venne reinterpretato con una diversa posizione degli accessi ed una nuova gerarchia tra gli edifici, oltre all'introduzione di una strada sul lato nord-ovest. Il tutto in modo da conferire un aspetto urbano ai prospetti principali.

La ricostruzione del complesso, durante la quale si sono avvicendati programmi molto differenti, è durata quasi 15 anni (elementi utili al recupero furono ricavati dai ricordi e dai disegni degli ex proprietari): ... *il nucleo antico ricostruito, con la sua complessità urbana, sarebbe dovuto diventare un riferimento simbolico importante in una città moderna carente di spazi di socializzazione ed in cui lo spazio pubblico rappresentava - a parte i pochi esempi d'architettura 'firmata' - il risultato indifferente della costruzione affrettata di edilizia residenzia-*

*le industrializzata.*¹ La generica destinazione iniziale a centro culturale si è andata poi definendo col tempo. Oggi le Case di Stefano ospitano la sede della Fondazione Orestiadi (istituita nel 1992) e il Museo delle trame del Mediterraneo (1996) che accoglie ed espone oggetti d'arte decorativa provenienti da molti paesi mediterranei. Il luogo e le istituzioni che ospita fanno riferimento ad un bacino d'utenza slegato da Gibellina e solo in parte proveniente dal territorio immediatamente circostante. Un monumento iscritto nella scala territoriale sovramunicipale, uno spazio pubblico della moderna città dispersa sul territorio (in questo sicuramente favorito dalla posizione strategica in relazione alle principali infrastrutture).

Parallelamente, ed in modo quasi complementare, un'altra operazione di reinterpretazione-rilettura delle rovine si compie negli stessi anni sulle macerie del vecchio insediamento. Tra il 1981 e il 1985 sulle rovine di Gibellina viene disteso un 'sudario' bianco, secondo un progetto di Alberto Burri. Il progetto prevedeva di ricoprire buona parte del vecchio abitato distrutto con una superficie rettangolare di circa 300 x 400 metri, riutilizzando le macerie e ricoprendole di cemento bianco. I percorsi fra i blocchi alti un metro e sessanta circa dovevano seguire in parte i tracciati preesistenti e in parte i cretti spontanei dell'opera di Burri, reinterpretando i resti e arricchendo il sito di nuovi significati. Le zone contigue dovevano essere ripulite dalle macerie e utilizzate a verde basso che si confonde con quello circostante, isolando l'opera.

Su Gibellina è stato scritto molto sulle riviste d'architettura e molte parole sono state spese per commentare la validità di alcune operazioni urbanistiche. Io riprendo qui una frase scritta da altri:² ... *lontana spazialmente e temporalmente dal vecchio agglomerato urbano ... Gibellina la Nuova non è il simulacro di Gibellina; è altro rispetto all'impianto distrutto ...* sia nel principio insediativo sia nella lenta rico-

stituzione della rete di relazioni sociali su di un territorio 'altro'. Mi sembra valga la pena fermare l'attenzione su questa difficoltà di generare sul 'nuovo' territorio la fitta maglia di relazioni simboliche e di significati che permette ad una comunità di identificarsi con un luogo, e che avviene abitualmente in tempi molto lunghi.

Alcuni spazi pubblici di Gibellina la Nuova sono più vissuti dalla comunità locale, e altri meno, e non in relazione alla loro qualità architettonica, almeno non solo.

Gibellina la Nuova non è una città 'morta', come la definisce qual-

cuno, ma non è nemmeno quel Comune rurale di 37 anni fa. È un luogo abitato da una comunità che si approprierà lentamente dei luoghi, secondo regole comunque non definibili a priori.

1. A. Angelillo, M. Aprile, R. Collovà, T. La Rocca, *Ricostruzione delle Case Di Stefano a Gibellina*, in Casabella n. 629, dicembre 1995, pp. 63-69.
2. Maurizio Oddo, *Gibellina la Nuova, Attraverso la città di transizione*, Universale di Architettura n.131, 2003.

98



Il 'cretto' che copre le rovine della vecchia Gibellina



Nuovi corpi di fabbrica



Scorci della città nuova

Tra rito e teatro

L'esigenza di coinvolgere i fedeli nella celebrazione tramite forme di teatralità fortemente comunicative e la parallela necessità di mantenere la purezza del rito all'interno della chiesa, portò le autorità ecclesiali in epoca medievale a spostare nello spazio aperto del sagrato talune manifestazioni di forte impatto drammatico.

Nel periodo basso medievale, il timore di influenze da parte della cultura classica, considerata pagana, aveva indotto le gerarchie ecclesiastiche a bandire ogni forma di teatro, limitando all'essenziale celebrazione del rito della messa il momento corale con le comunità.

Peraltro l'esigenza di promuovere negli spazi sacri una partecipe attenzione dei fedeli ha progressivamente giustificato l'introduzione di elementi di spettacolarità e di supporti comunicativi (paramenti e ad-dobbi liturgici, accompagnamenti musicali, profumi d'incenso, ecc.) che favorivano una lettura del rito non esclusivamente nei suoi rimandi simbolici ma anche nei suoi accenni rappresentativi.

Si giunse però in qualche circostanza, a rendere alquanto indefinito il confine tra la purezza del rito e le forme di accentuazione drammatica, tanto da giustificare severi richiami dei vescovi che finirono per bandire queste ultime dagli spazi interni degli edifici di culto riservando per la loro organizzazione il sagrato ed i recinti sacri esterni.

Il termine 'Sagrato', come è noto, identifica l'area consacrata che sta davanti al portale di una chiesa e che risulta spesso separata da altri spazi mediante gradinate, balaustre ed elementi architettonici vari. Fin dal suo apparire il sagrato risponde a necessità evidenti e semplici, comuni a qualsiasi edificio che voglia adeguatamente svolgere una funzione collettiva. L'ordinato accorrere o defluire dei fedeli richiede infatti che davanti all'ingresso principale di una chiesa vi sia un'area, capace di dar spicco sia all'architettura del tempio sia ai riti accessori che vi si debbono svolgere.

In questi nuovi spazi forme di drammatizzazione sempre più organizzate, pur ancora condotte sotto la direzione di chierici, andarono a sostituire o a integrare la funzione che, all'interno delle chiese, era stata delegata alla *narrazione pittorica* (fig. 1).

I primi esempi di drammatizzazione fanno riferimento al canto dei laudari e alla commemorazione dei defunti: supportati scenograficamente da simboli della Passione (corona di spine, chiodi, dadi, lancia ecc.) si conducevano di norma in forma dialogica tra un chierico cantore ed il coro assembleare. L'immagine di scena era spesso delegata alle storie affrescate sui muri perimetrali esterni delle chiese cimiteriali.

Il canto delle laudi e la conduzione di forme di drammatizzazione collegate ai riti del venerdì santo assunsero, nelle varie aree culturali, modalità di gestione diversificate, fino a coinvolgere gli spettatori nei riti della simbolica Via Crucis. In più occasioni l'eccitazione collettiva, l'assunzione di alcolici per lenire il rigore della temperatura e il bruciore delle frustate, portarono a far sfociare le processioni in manifestazioni orgiastiche di incerta proiezione spirituale. Ciò convinse le gerarchie ecclesiastiche a ridisciplinare questi movimenti nell'ortodossia delle forme, come già aveva regolato contenuti e collocazione spaziale delle narrazioni pittoriche (fig. 2).

Si tese così, a partire dal XIII secolo, a far assumere agli affreschi la dimensione dei *Tableaux Vivants* (fig. 3), il disegno ambientale degli stessi diventa scenografia tridimensionale (quinte sceniche), montata solo per i giorni di programmazione dei 'Misteri e Sacre Rappresentazioni'.

Lo sviluppo della scena simultanea (pensiamo alle tappe della Via Crucis) - soprattutto in area francese e tedesca - ha teso per alcune rappresentazioni a dilatarsi fino a organizzare scenograficamente, nella simbolica sequenza dei 'luoghi deputati', l'intero perimetro delle piazze antistanti.

Significativa testimonianza ci è offerta dalla riproduzione della strut-

tura della pedana e della sintesi dei luoghi deputati allestiti nel 1547 per la recita, articolata in 25 giornate, del Mistero della Natività, della Passione e Risurrezione di Gesù rappresentata a Valenciennes (fig. 4): in una gerarchia di valori, tipica della concezione del mondo medievale strettamente legata alla tradizione delle sacre scritture, si susseguono le scene del dramma, partendo dalla sala celeste del Paradiso e articolandosi nelle mura e il tempio di Gerusalemme, il pretorio di Pilato e la prigione di Barabba, la porta d'oro, il mare con la barca di Giona, per finire nelle rappresentazioni del limbo e dell'inferno.

Altro avvenimento particolarmente affollato era la processione della domenica delle palme, rivisitazione simbolica dell'ingresso trionfale di Cristo in Gerusalemme, ove la partecipazione al corteo trasformava i fedeli *da spettatori ad attori* (fig. 5).

Il grande interesse popolare, il coinvolgimento di ordini e di confraternite che partecipavano in forme organizzate di rappresentanza anche civile, i luoghi pubblici dello svolgimento delle rappresentazioni che univano scenograficamente le facciate delle cattedrali agli edifici della piazza, finirono per sollecitare pressioni dei poteri civili al fine di imporre una sorta di diritto di immagine paritetico tra potere religioso e potere politico, tra vescovo e principe (fig. 6).

La Chiesa finì per cedere a tali pressioni e permise forme di partecipazione di notabili civili alle celebrazioni, cercando peraltro di contenerle in spazi che rimarcassero la separazione tra i significati religiosi e gli aspetti rappresentativi di più esteriore valenza. Hanno ori-

gine così molteplici cerimonie frammiste a sconfinamenti in manifestazioni di 'festa' che, nel tempo, si assesteranno in forme autonome e nelle quali il Sagrato, per il suo naturale proporsi a palcoscenico ideale, per la complementarità e qualità dei supporti scenografici-architettonici e per la sua collocazione tra piazza e chiesa, ha finito sempre più per conformarsi quale limite e insieme soglia tra potere spirituale e potere temporale, tra rito e teatro.

Infine, bisogna ricordare che anche se il Sagrato nella storia ha avuto esiti e vicende complesse, articolate, suggestive, *non ha solo un passato*. Ha un presente, e un futuro ... nuovo come nuove sono le città e l'organizzazione urbanistica, come nuove sono le esigenze e le attese della gente, come nuove sono le prospettive di incontro, di festa, di comunicazione, di dialogo tra chiesa e società civile. C'è molto da dire e da fare intorno a un tema cruciale come questo. È una questione che può costituire crocevia per molte appassionate ricerche ed esperienze: architettoniche, urbanistiche, storiche, teatrali, poetiche, artistiche, folcloristiche, religiose, economiche e sociali.

Scommettiamo sul Sagrato, perché abbiamo raccolto grandi emozioni dalla sua storia e dai segni di civiltà che ci ha lasciato in eredità.

Scommettiamo sul Sagrato perché siamo certi che anche in futuro l'incarnarsi dentro la storia e la città dell'uomo di un segno del Divino resterà come un bisogno incancellabile.



1. Stazione mobile della Passione nella piazza antistante la cattedrale in aria nordica



2. Affresco di Giotto nella basilica superiore di Assisi. San Francesco celebra il Natale (1223) allestendo il primo presepio



3. Scene della Passione (autore ignoto del XV sec. per l'altare della cappella di Castel Coira, Alto Adige)



4. Luoghi deputati per la recita del mistero della Passione, di Valenciennes nel 1547 (Parigi, Bibliothèque Nationale). La 'scena simultanea' per la sacra rappresentazione fuori dalla chiesa, pur ancora controllata e diretta da chierici e scenicamente legata al recinto sacrale, risulta del tutto separata dal cerimoniale liturgico



5. Domenica delle Palme (G. Bella, seconda metà XVIII sec., Venezia, Fondazione Querini Stampalia). Il doge e il patriarca alla processione della Domenica delle Palme si scambiano l'ulivo davanti alla Basilica di San Marco



6. Corteo per sposalizio (G. Bella, Seconda metà del XVIII sec., Venezia, Fondazione Querini Stampalia). Il sagrato costituisce il limite tra la 'festa di gala' scenografica all'aperto e la celebrazione religiosa all'interno del tempio

Alessandro Camiz

Modelli antichi per il radicamento

Il Palazzo dei ricevimenti e dei congressi e l'E42

102

*Vero è che come forma non s'accorda
molte fiato all'intenzion dell'arte,
perché a risponder la materia è sorda;
così da questo corso si diparte
talor la creatura, ch'ha podere
di piegar, così pinta, in altra parte.¹*

L'impiego dei modelli architettonici classici per l'attribuzione di senso agli spazi collettivi della città è un tema attuale che può trarre dalla storia del moderno italiano alcuni esempi estremamente significativi. Il secondo progetto di Adalberto Libera per il Palazzo dei ricevimenti e dei congressi all'E42, ad esempio, sembra aver tratto dal Tempio di Venere e Roma nella sua fase adrianea alcuni spunti progettuali che sarà interessante analizzare. Questa analogia dimostra come l'intervento moderno non venga concepito come completamento o sovrastruttura rispetto al monumento antico, ma, al contrario, ponendosi in primo piano, debba essere interpretato come fondamento e struttura portante rispetto alle preesistenze, strumento di percezione e di conoscenza.² La singolare similitudine tra i due edifici,³ rivela l'uso del metodo analogico⁴ nel processo di costruzione della città. Non a caso lo stesso Piacentini descriveva il piano dell'E42 ricorrendo a queste parole: '... una analoga visione classica, ma moderna, modernissima'.⁵ Indagando con particolare attenzione la struttura urbana dell'E42 ed il rapporto tra forma ed ideologia nella costruzione degli spazi collettivi della città, ci interessa mettere in evidenza la relazione fondamentale tra funzione e simbolo nella definizione di un luogo urbano collettivo.⁶ Sembra quasi che il movimento moderno abbia talvolta tralasciato alcuni aspetti della città ben noti nell'antichità, ottenendo una città spesso costituita da episodi edilizi individuali, ovvero il contrario di collettivo, mentre questo esempio rivela una delle specificità del contributo italiano al moderno europeo. Sostenere l'adozione di un modello architetto-

nico classico nell'invenzione di una delle architetture più significative del moderno italiano può sembrare una contraddizione in termini: in realtà si tratta, a nostro avviso, di uno dei caratteri peculiari del moderno italiano, dove il rimando non mimetico alla storia diventa fonte inesauribile per l'invenzione compositiva. Eppure il Palazzo dei ricevimenti e dei congressi con la sua doppia facciata, doppia in termini stilistici, rivela una ambiguità di fondo quasi enigmatica che richiede, a nostro avviso, di essere decifrata: le complesse vicende che seguirono il primo grado di concorso e la redazione del progetto di secondo grado hanno avuto già una trattazione specifica,⁷ eppure risulta evidente dal confronto tra i due progetti una sostanziale differenza. Il primo sembra scaturire da forme pure, astratte, quasi metafisiche nella loro semplicità. Il secondo progetto, articolato e complesso nel suo interno, pur rimanendo nel campo delle forme pure, rivela un processo di invenzione diverso e nasconde una sorprendente analogia con il Tempio di Venere e Roma realizzato dall'imperatore Adriano nel 121 d.C. Se questa analogia sia frutto dell'interazione di Libera con Piacentini, non ci è dato saperlo per certo anche se numerosi elementi ci fanno orientare verso una simile interpretazione. 'Nel difficile rapporto tra Libera e Piacentini occorre individuare un punto fermo: Piacentini è l'effettivo regista di tutta l'operazione, ma si serve ampiamente di idee, spunti, suggerimenti ... Non diremo, con questo che l'impianto dell'E42 sia opera di Libera, ma che certamente tende ad ispirarsi alla sua architettura'.⁸ Non a caso una lettura sovrastrutturale dell'impianto figurativo rivela chiaramente la presenza di una seconda mano: le colonne sul fronte appartengono ad una poetica nettamente diversa da quella del portale del prospetto posteriore, dove i sostegni verticali sono filtrati dalla vasta vetrata. È quindi da attribuire ancora con certezza la volontà di dare forma ad un impianto urbano che, tramite i singoli progetti, assunse come modello il centro archeologico monumentale di Roma ed in particolare il sistema Anfiteatro Flavio - Tempio di Venere e Roma, fermo restando che 'Adalberto Libera rappresenta il punto più alto del

formalismo italiano'.⁹ Le relazioni astronomiche di questo sistema urbano con la data di fondazione della città sono state già ampiamente illustrate.¹⁰ L'ipotesi di allineamento dell'asse urbano (*axis urbis*, coincidente con l'*axis maior* del Colosseo orientato a 290°) con l'*azimuth* del sole al tramonto nella data di fondazione del tempio, 21 aprile del 121 a.C.,¹¹ avanzata in base ad una ipotesi preliminare ha trovato sostanziale conferma nell'elaborazione delle effemeridi storiche, a meno di 30' di grado (fig. 9, tabella 1). Sarà facile verificare il medesimo orientamento, seppur invertito e a meno di 28', tra il sistema E42 in relazione alla sua data di fondazione (fig. 9, tabella 2) e quello del Tempio: ma l'analogia trova ulteriori conferme nel rapporto dichiarato tra Anfiteatro Flavio e Palazzo della civiltà italiana, il cosiddetto Colosseo quadrato. La coppia coassiale di edifici costituita dal Tempio e dall'Anfiteatro trova una formidabile equivalenza nella coppia Palazzo della civiltà italiana e Palazzo dei ricevimenti e dei congressi. L'episodio architettonico è dunque chiaramente inserito in un sistema di *relazioni di senso e di forma*. Il medesimo orientamento dei due complessi urbani - riferiti agli eventi astronomici della loro data di fondazione - anticipa alcune relazioni urbane che trovano nell'allineamento della diagonale del Palazzo con l'obelisco dedicato a Marconi un'analoga collimazione della *Meta sudans* con la diagonale del podio del Tempio di Venere e Roma. La demolizione della *Meta Sudans* - avvenuta nel 1935 - può essere interpretata come una delle premesse alla realizzazione del piano dell'E42 che interviene quindi criticamente sulle demolizioni mediante la riproposizione simbolica di alcuni elementi scomparsi. La dilatazione del sistema coassiale nell'E42, dove la distanza tra i due edifici è ben maggiore che nei loro corrispondenti, sembra addirittura voler allineare il fronte posteriore del Palazzo della civiltà italiana con la prosecuzione dell'*axis minor* dell'Anfiteatro Flavio. Ancora sono simili le dimensioni dei due edifici, l'intercolumnio, la doppia cella, la distribuzione interna, le due rampe laterali (la via sacra a sinistra e la rampa realizzata da Muñoz) e le due fontane laterali del Palazzo dei ricevimenti e dei congressi che proseguono sui fianchi come percorsi di servizio a quota ribassata per l'accesso al piano inferiore.¹² Infine il confronto tra le sezioni e i prospetti rivela la coincidenza delle altezze e della figura architettonica.

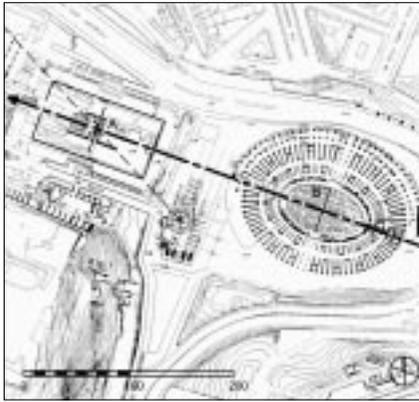
I lavori di restauro realizzati sul Tempio dal Muñoz dal dicembre 1934 all'aprile 1935¹³ costituiscono forse la premessa ideativa per il progetto dell'E42, iniziato con il primo sopralluogo sull'area dell'esposizione universale il 20 ottobre del 1936 fino alla pubblicazione del Piano regolatore dell'esposizione universale nell'aprile 1937,¹⁴ il concorso per il Palazzo della Civiltà italiana nel 1937 ed il primo grado di concorso per il Palazzo dei ricevimenti e congressi bandito il 20 giugno 1937. Infine è da evidenziare la continuità di tale sistema di allineamenti urbani durante il medioevo, quando il Colosseo diventò centro della croce di basiliche cittadine come è stato ampiamente illu-

strato da Guidoni;¹⁵ il progetto dell'E42 interviene su tale sistema modificandone l'assetto meridionale tramite una modificazione. Si tratta dunque di una tradizione simbolica che ricollega la città all'architettura utilizzando le relazioni astronomiche. Tale tradizione simbolica radicandosi nella Roma arcaica, prosegue nell'impero, attraversa il medioevo, riconnette la storia millenaria della città di Roma per essere nuovamente interpretata con il piano dell'E42, fornendo un esempio eloquente di *continuità della funzione simbolica* dall'antichità fino al moderno.

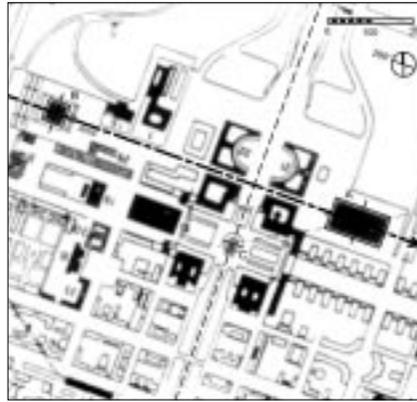
1. D. Alighieri, *Paradiso*, I, 127-135.
2. E. Guidoni, *L'archivio e l'opera di Adalberto Libera*, 'Metamorfosi', I (1988), p. 79.
3. Per il rapporto tra archeologia e urbanistica vedi A. Terranova, *Progetti strategici: alla ricerca delle mura perdute*, in *Archeologia e urbanistica*, a cura di A. Ricci, Firenze 2002, pp. 99-106.
4. cfr. R. Panella, *L'architettura come arte della deformazione*, in *Questioni di progettazione*, a cura di R. Panella, Roma 2004.
5. E. Guidoni, *Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi*, in M. Calvesi, E. Guidoni, S. Lux, E. 42. *Utopia e scenario del regime*, II, Marsilio, Venezia 1987, p. 37.
6. A. Camiz, *Genere ed elenco. Tecniche compositive e significazione architettonica*, in *Questioni di progettazione*, a cura di R. Panella, Roma 2004.
7. E. Guidoni, *L'E 42, città della rappresentazione*, in M. Calvesi, E. Guidoni, S. Lux, E. 42. *Utopia e scenario del regime*, Venezia 1987, pp. 49-51.
8. E. Guidoni, *L'archivio e l'opera di Adalberto Libera*, 'Metamorfosi', I (1988), p. 80.
9. F. Purini, *Tre luoghi della composizione*, in *Adalberto Libera. Opera completa*, Milano 1989.
10. A. Camiz, *Una visione frammentaria*, in *Il Moderno attraverso Roma. Guida ai progetti romani di Adalberto Libera*, a cura di G. Remiddi e A. Greco, Roma 2003, p.12; A. Camiz, *Orientamento e relazioni urbane del Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi e del Tempio di Venere e Roma. Appunti per un'analisi comparata*, in *Il Tesoro delle città*. Strenna dell'Associazione Storia della Città, Roma 2004, pp. 101-114; A. Camiz, *Il tempio di Venere e Roma ed il Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi all'E42*, Conferenza per il ciclo Ars Topographica tenuta allo Studium Urbis, Roma, 19 novembre; 2004, P. Melis, *Adalberto Libera 1903-1963. I luoghi e le date di una vita. Tracce per una biografia*, Villa Lagarina 2003.
11. Per un confronto con altre architetture adrianees riferite ad eventi astronomici vedi: A. CAMIZ, *La cosiddetta 'Roccabruna' ed il dies imperii*, in *Villa Adriana environments, Themenos*, 2, a cura di L. Basso Peressut e P. Calliari, Milano 2004.
12. A. Camiz, *Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi, il progetto per il II grado*, in G. Remiddi e A. Greco, *Il Moderno attraverso Roma. Guida ai progetti romani di Adalberto Libera*, Palombi, Roma 2003, p. c32.
13. A. Muñoz, *Il tempio di venere e Roma*, 'Capitolium', XI (1935), pp. 215-238; vedi anche C. Bellanca, Antonio Muñoz. *La politica di tutela dei monumenti di Roma durante il governatorato*, Roma 2003.
14. Casabella n. 144, 1937.
15. E. Guidoni, *L'urbanistica di Roma tra miti e progetti*, Roma-Bari 1990, pp. 20-21.

- fig. 1 L'asse del sistema Anfiteatro Flavio - Tempio di Venere e Roma; disegno pubblicato in A. Camiz, *Orientamento e relazioni urbane del Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi e del Tempio di Venere e Roma. Appunti per un'analisi comparata*, in *Il Tesoro delle città. Strenna dell'Associazione Storia della Città*, Roma 2004, p. 110
- fig. 2 Il primo asse trasverso dell'E42, allineamento del Palazzo della Civiltà Italiana e dal Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi; disegno pubblicato in A. Camiz, *Orientamento e relazioni urbane del Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi e del Tempio di Venere e Roma. Appunti per un'analisi comparata*, in *Il Tesoro delle città. Strenna dell'Associazione Storia della Città*, Roma 2004, p. 111
- fig. 3 Comparazione tra il Tempio di Venere e Roma ed il Palazzo dei ricevimenti e dei congressi; disegno comparativo pubblicato in A. Camiz, *Orientamento e relazioni urbane del Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi e del Tempio di Venere e Roma. Appunti per un'analisi comparata*, in *Il Tesoro delle città. Strenna dell'Associazione Storia della Città*, Roma 2004, p. 112
- fig. 4 Gismondi, Plastico della Roma Imperiale
- fig. 5 L'incisione rappresenta il colosso, collocato tra il Tempio di Venere e Roma e l'Anfiteatro Flavio, nell'atto di misurare il cielo e la terra: tratta da *Studi Polesani, Arte e tecnica*, XX (1986), copertina

104



1.



2.



3.



4.



5.



6.



7.

fig. 6 Grande pianta; disegno pubblicato in A. Camiz, *Orientamento e relazioni urbane del Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi e del Tempio di Venere e Roma. Appunti per un'analisi comparata*, in *Il Tesoro delle città. Strenna dell'Associazione Storia della Città*, Roma 2004, p. 114

fig. 7 Marcello Piacentini, manoscritto di commento alla prima versione del progetto del Palazzo della civiltà italiana: è evidente il ricorso ai modelli classici. Da *Il Palazzo della Civiltà Italiana: Architettura e costruzione del Colosseo Quadrato*, a cura di M. Casciato e S. Poretti, Milano 2002

fig. 8 Roma pagana e Roma cristiana: schema fondamentale dei modelli di organizzazione spaziale, da E. Guidoni, *L'urbanistica di Roma tra miti e progetti*, Roma-Bari 1990, p. 21

fig. 9 Elaborazione effemeridi storiche relative alle date di fondazione dei due sistemi effettuata con *Skymap Pro v 9.0.9*, Copyright 1992-2002, C.A.Mariott



8.

| Altitude | Azimuth | Date | Rise | Set | Time |
|--------------|--------------|------------|----------|----------|----------|
| +00° 00' 06" | 290° 30' 29" | 21 apr 112 | 04:58:20 | 19:17:11 | 19:15:18 |

Tabella 1, Effemeridi del sole, 21 Aprile del 121 d.C.

| Altitude | Azimuth | Date | Rise | Set | Time |
|--------------|--------------|-------------|---------|----------|----------|
| +00° 00' 11" | 290° 58' 28" | 21 apr 1942 | 4:58:26 | 19:20:29 | 19:18:35 |

Tabella 2, Effemeridi del sole, 21 Aprile del 1942 d.C.

9.

Sentieri, strade, percorsi

106

Questo intervento si basa su di una serie di esperienze didattiche svolte nell'ambito del Laboratorio di Progettazione Urbanistica alla Facoltà di Architettura di Firenze. Il tema progettuale - declinato su città diverse - è da alcuni anni la progettazione e valorizzazione degli spazi vuoti e delle percorrenze urbane. Si tratta di lavori a scale diverse: in questo intervento faccio riferimento alla valorizzazione della via Emilia nel tratto di attraversamento della città di Modena, alla riorganizzazione di un percorso nel centro storico di Pisa, alla realizzazione di un percorso verde a Scandicci, alla creazione di un 'passage' all'interno di alcuni isolati nel quartiere di Santa Croce a Firenze.

Oggetto principale dei progetti sono quindi le strade viste come interni urbani capaci di contenere la complessità della città: la strada connette le parti urbane, sulla strada si esplicitano le relazioni tra le architetture che la delimitano, sulla strada si materializzano la gran parte dei comportamenti individuali e collettivi degli abitanti.

Questi ruoli della strada, che hanno caratterizzato in modi diversi la città storica e la città ottocentesca, sono stati perduti, come sappiamo, con la cultura dello zoning che ha isolato la circolazione dal resto delle attività urbane rendendo la strada - fino ad allora luogo dello stare e del passare - principalmente luogo del passare.

Progettare la riqualificazione e valorizzazione della città attraverso la progettazione di percorrenze significa ridare alla strada quel ruolo di spazio collettivo capace di integrare gran parte delle attività urbane che si svolgono alle diverse scale.

Anziché riproporre - come spesso è perseguito dalla cultura mumfordiana della comunità - spazi collettivi frammentati, isolati e contrapposti ai sistemi urbani complessi, ci proponiamo di creare una percorrenza capace di ospitare il nuovo collettivo della città moderna: un collettivo che si presenta come 'essere sempre inquieto, sempre in movimento che tra le mura dei palazzi vive, sperimenta, conosce, inventa' (Benjamin).

Riferimenti per il nostro lavoro sono quegli interventi che, a partire

dagli anni '80 del secolo scorso, hanno perseguito l'intenzione di ritrovare una integrazione tra spazio aperto e costruito, tra le diverse percorrenze, tra le varie funzioni che si svolgono nella città. Pensiamo rispettivamente alle tipologie architettoniche che integrano al loro interno strade o piazze della città, a sistemi viari che contengono in stretta relazione funzionale e visiva percorrenze pedonali, percorrenze di quartiere, percorrenze urbane, alla realizzazione di nuove centralità che comprendono funzioni direzionali, commerciali, residenziali.

Il contesto sul quale interveniamo è la città esistente: centro storico, periferia consolidata, nuove espansioni. Si tratta per lo più di interventi che agiscono sulle modalità d'uso, sulla valorizzazione di potenzialità inesprese degli spazi aperti e delle architetture, sulla esplicitazione di tutti quegli elementi che consentono di stabilire una relazione 'tra spazi di esperienza e orizzonti di attesa' (Ingallina), tra passato e futuro.

È una progettazione che nello stabilire nuove relazioni tra gli elementi urbani e tra questi e le persone si propone di continuare a realizzare la città sulla città. È una progettazione che si basa sulla relazione tra urbanistica e architettura e si avvale dei contributi che vengono da discipline di frangia quali la sociologia o la psicologia dello spazio.

La progettazione di percorrenze assume un ruolo particolare nella città più recente, in quella città che è stata definita *città diffusa* o recentemente *città infinita* (Bonomi, Abruzzese).

È questo un insediamento discontinuo, in continua dilatazione, caratterizzato da frammenti urbani, da aree dismesse, da residenze, da spazi aperti spesso privi di identità, disponibili ad una pluralità d'usi.

È un territorio basato su una continua dilatazione, una sempre maggiore eterogeneità, una pluricentralità (Acher).

È uno spazio labirintico, attraversato da flussi di persone e mezzi che connettono i diversi *luoghi di ancoraggio* (Bagnasco) che si determinano attraverso il fluire e il modificarsi degli usi. L'estrema mobi-

lità è la caratteristica principale dell'abitare nella *città infinita*: 'non si vive solo nei luoghi, ma nel flusso che connette e differenzia i diversi luoghi e che a sua volta genera luoghi' (Rullani).

È un flusso che si presenta come attraversamento, come strategia contingente priva di coscienza e di prospettive cognitive.

Progettare percorrenze significa far diventare questi attraversamenti azioni coscienti che contengono la comprensione e l'esplorazione dello spazio, capaci di cogliere la *serendipity* della città infinita.

La percorrenza diventa così uno strumento di conoscenza dello spazio labirintico, di presa di coscienza degli attraversamenti, di trasformazione dei sentieri, dove si sviluppa 'la paura dell'erranza' (Benjamin), in strade.

Alla base di questa proposta vi è la convinzione che sempre più nella città contemporanea come nelle società nomadi, abitare e percorrere coincidono (Chatwin).

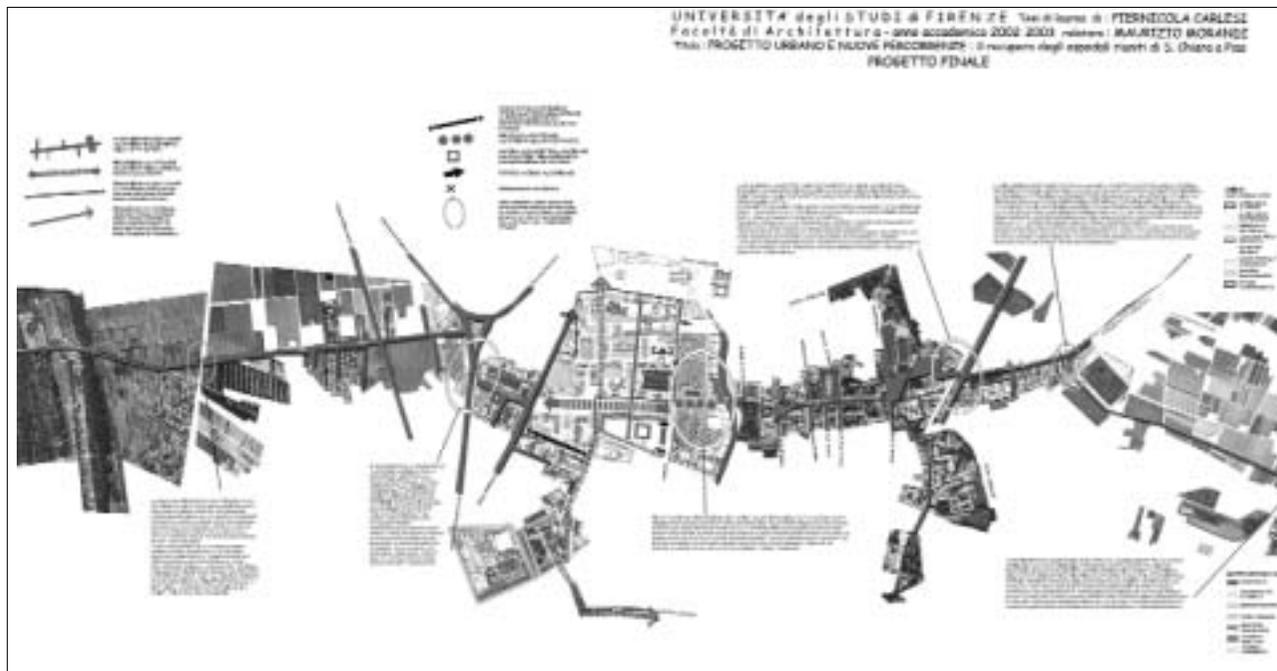
A questa coincidenza corrisponde però un insediamento frammentato e discontinuo. Alla città si è sostituito un territorio formato da frammenti urbani monofunzionali, da microcentralità autonome collegati da percorsi separati dai contesti territoriali.

Per riproporre la città occorre riconnettere questi frammenti, consapevoli che questa riconnessione può avvenire solo a partire da ciò che già c'è.

Progettare percorrenze significa stabilire 'connessioni viventi' (Cacciari) dove l'abitare poeticamente' - l'abitare cosciente - di Heidegger possa essere ritrovato attraverso un percorrere riflessivo, un 'percorrere poeticamente'.

Riferimenti bibliografici

- Acher F., *Verso una nuova urbanistica* in 'Rassegna di Architettura e Urbanistica', n. 110-111/2003
Benjamin W., *Parigi capitale del XIX secolo*, Einaudi, 1982
Bonomi A. Abruzzese A., *La città infinita*, Bruno Mondadori, 2004
Cacciari M., *Nomadi in prigione* in 'La città infinita', Bruno Mondadori, 2004
Chatwin R., *Le vie dei canti*, Adelphi, 1988
Ingallina P., *Il progetto urbano*, Franco Angeli, 2004
Morandi M., *Progettare una strada Progettare la città*, Alinea, 2003
Rullani E., *La città infinita. Spazio e trame della modernità* in 'La città infinita', Bruno Mondadori, 2004
Solnit R., *Storia del camminare*, Bruno Mondadori, 2000



Progettazione e riqualificazione di un percorso a Pisa che attraversi la città in direzione est-ovest secondo i flussi che connettono i luoghi della vita universitaria. Si configura così una percorrenza aggiuntiva alla percorrenza Stazione-Piazza dei Miracoli che convoglia i flussi turistici. Facoltà di Architettura di Firenze. Tesi di laurea a.a. 2002-2003. Progetto urbano e nuove percorrenze. Allievo: Piernicola Carlesii. Relatore prof. Maurizio Morandi



Progettazione di una percorrenza pedonale interna ai lotti edificati che riconnette fondi inutilizzati, cortili interni ai fabbricati e giardini chiusi al pubblico nel quartiere di Santa Croce a Firenze - Facoltà di Architettura di Firenze. Laboratorio di Urbanistica - prof. Maurizio Morandi - Studenti: da Marco Ciavatti, Giulia Casadei, Benedetta Casadei, Francesca Tarocchi, Emanuela Solimeo, Dario Chiappetta, Silvia Pinferi, Maria Rodio



Progettazione di una percorrenza verde che incrocia la percorrenza direzionale del Centro di Scandicci. Si creano così due assi ordinatori per l'area centrale della città. Facoltà di Architettura di Firenze. Laboratorio di Urbanistica - prof. Maurizio Morandi - Studenti: Niccolò Cotugno e Diego Casentino

Interni urbani a Milano

Attualmente sono in corso a Milano processi di trasformazione che riguardano aree centrali, aree subcentrali o della periferia storica rese disponibili per il decentramento di grandi impianti o per la dismissione di interi comparti produttivi, aree irrisolte come quella del Centro Direzionale: un centinaio di progetti che cambieranno alle radici la città, definiti dall'amministrazione pubblica come 'un nuovo Rinascimento'.

Molti sono stati oggetto di concorsi spesso vinti da architetti stranieri fra i più accreditati. Ma tale 'rinascita' quale strategia sottende? Le ipotesi di intervento piuttosto che incentivare lo storico assetto insediativo policentrico del contesto milanese e lombardo, sembrano assecondare la strategia della 'Grande Milano'; i programmi di attività, se a volte incrementano le attività collettive e lo spazio pubblico, più frequentemente privilegiano residenza e terziario; le soluzioni tipologiche e figurative proposte, per esempio la forzata crescita in altezza, contraddicono spesso i caratteri del paesaggio.

Molti dei temi affrontati dai progetti attuali sono stati oggetto di studi e proposte da parte di Giuseppe De Finetti (1892-1952), una personalità importante della cultura milanese, che, dopo anni di silenzio, è stata riscoperta e, proprio l'anno scorso, è stato riedito il volume 'Milano. Costruzione di una città', già pubblicato nel 1969, nel quale, seguendo il sommario tracciato dall'autore, i curatori integravano con studi e proposte, inediti o apparsi su giornali e riviste, il testo 'Milano risorge', ideato e non completato da De Finetti.

'Milano risorge' testimonia il costante confronto, spesso in contraddittorio, coi problemi dell'architettura e dell'urbanistica milanese, il rapporto tra indagine storica e sviluppo progettuale. Un testo che ci restituisce il piano di 'riforma' e 'ricostruzione' per Milano definito per progetti di architettura: veri e propri 'congegni tipologici' che trovano la loro ragione insediativa non tanto nell'economia delle relazioni urbane, quanto nelle relazioni garantite dall'accessibilità da un ampio contesto. Piano che risulta di eccezionale attualità ed è per tale ragione che qui lo ripropongo.

Procedendo a un montaggio dei 'congegni tipologici' è possibile ricostruire il disegno complessivo per la città ad essi sotteso. Montaggio per temi di architettura, che possono essere raggruppati in due grandi famiglie. La prima riguarda i progetti di 'riforma e ricostruzione del centro' (La 'Strada Lombarda', 1944-46; Progetto per piazza Cavour, 1942; Progetti per piazza Fontana, 1944-51): strade e piazze configurate su più livelli o secondo una sequenza di 'stanze'; la seconda i progetti per lo 'sdoppiamento del centro' (Sistemazione della zona dell'Arena e lo Stadio di Milano, 1933; Progetti per la Fiera, 1946-51; Progetti per l'Aeroporto di Malpensa, 1947-48): il riordino del cardo di penetrazione, la direttrice nord-ovest, secondo un impianto che mette in continuità 'il nocciolo e la spina'.

I progetti di riforma e ricostruzione del centro

Durante la guerra Milano è stata mutilata per oltre tre quarti nella sua parte più antica e di maggiore pregio economico: un organismo ferito nella sua zona cardiaca. Per De Finetti la Ricostruzione deve essere affrontata innovando la concezione della città, la legislazione, i modi procedurali.

Egli propone un progetto di riordino del centro incardinato su un sistema di piazze e strade connesse fra loro da un rinnovato schema circolatorio di trasporto collettivo e privato.

Nel cuore del centro antico, nella zona conterminata da cinque piazze (Duomo, Cordusio, Scala, Crispi, San Babila), progetta una nuova arteria corrente da est a ovest - la 'Strada Lombarda' - organizzata con diversi tipi di traffico separati e sovrapposti, con edifici bassi, da destinare ad attività commerciali.

Ad occidente di piazza del Duomo, per l'area di piazza Fontana, elabora una serie di proposte, tutte incentrate su un'organizzazione su due livelli, con l'abbassamento della zona centrale e la definizione di una piazza ipogea destinata a botteghe. Una grande arteria di disimpegno salda il sistema centrale con quello urbano del nord-ovest.

Lungo il decumano maggiore della città antica e nuova, individua un

altro ganglio importante nella piazza Cavour e nel complesso di chiese, banche, alberghi, teatri, mercati ad essa circostante. Il nuovo sistema circolatorio previsto consente di arricchire e riordinare le adiacenti aree a giardino pubblico.

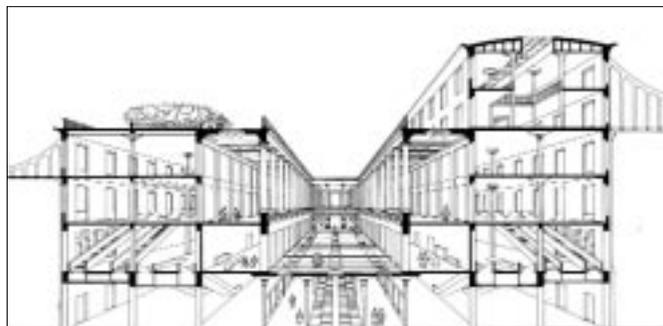
In questi progetti, pur individuando nel terziario un protagonista determinante del futuro assetto della città, non rinuncia alla costruzione dello spazio pubblico, alla sua percezione diretta da parte di chi lo percorre. Egli perviene a una rarefazione edilizia e a una continuità funzionale tese a rivitalizzare il cuore mercantile, per ridare, o conferire ex novo, respiro alla città.

Progetti per lo sdoppiamento del centro

Dal 1946 al 1951 De Finetti fa parte del Consiglio di amministrazione dell'Ente Fiera. In questa veste presenta al Consiglio un piano generale di sviluppo da attuarsi in fasi successive (1951). Esso prevede l'espansione del recinto fieristico, connessioni con il tessuto urbano, il collegamento con la rete autostradale e ferroviaria ...

Secondo un piano che muove dall'esterno verso l'interno, lungo un cardo principale di penetrazione (un'autostrada urbana incassata in trincea, con due strisce laterali al piano normale per il traffico cittadino) il complesso della Fiera assolve al compito di nuova 'Acropoli' dell'intero sistema metropolitano: un impianto per grandi padiglioni atti ad ospitare attività periodiche e attività permanenti (espositive, spettacolari, culturali, sportive).

Sul 'nocciolo' della città storica, riconfigurato, innesta la 'nuova spina', il sistema costituito dal Foro Bonaparte, dal Castello, dal Parco e



Giuseppe De Finetti, 'La Strada Lombarda', sezione della nuova arteria tra piazza San Babila e il Cordusio, Milano, 1944-46

dal Corso Sempione. Già nel 1933, progettando lo Stadio di Milano, proponeva l'ampliamento dell'Arena neoclassica affacciata sul Parco Sempione: occasione per una più generale riforma del quartiere.

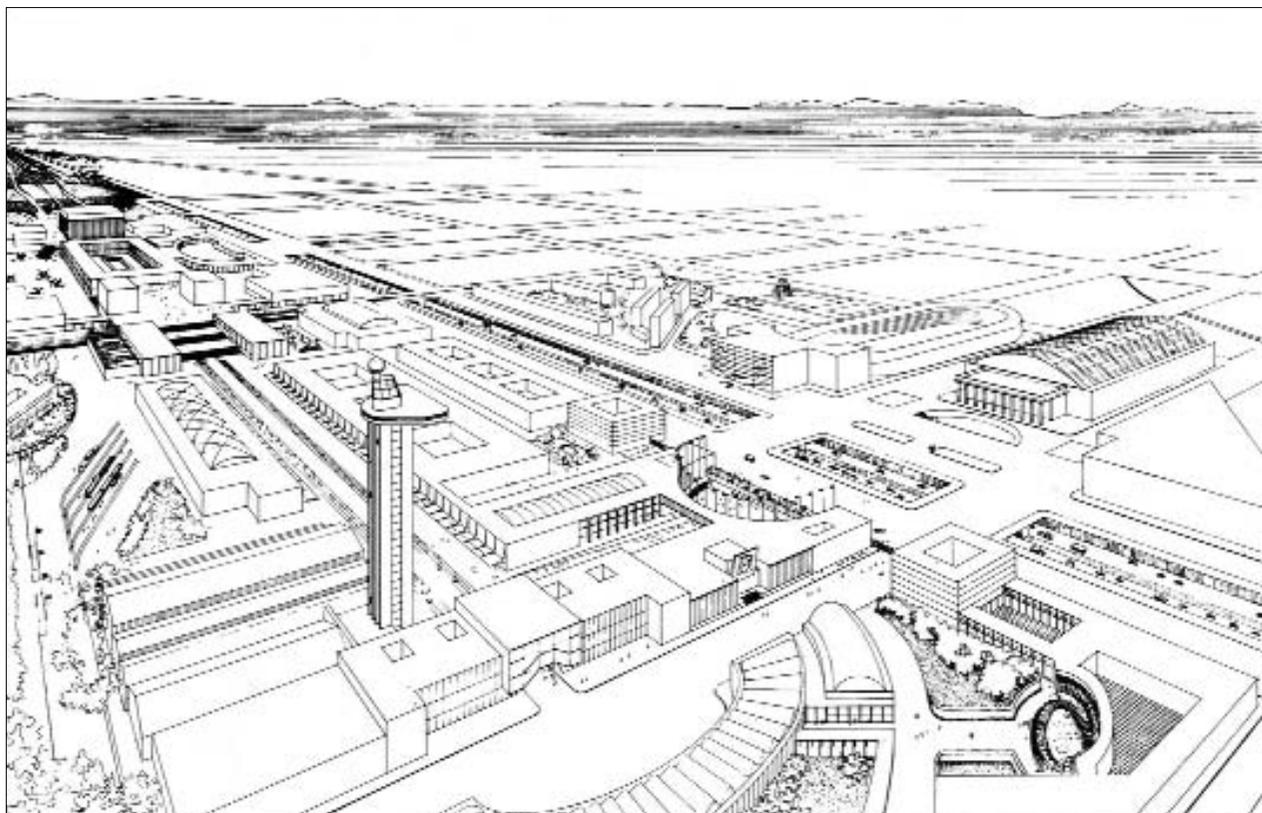
Per la città dilaniata dalle distruzioni belliche De Finetti propone un nuovo piano di riforma e sviluppo radicato nella conoscenza della sua struttura e delle sue ragioni di vita, capace di intenderne il particolare respiro, la fisiologia insediativa. Una città aperta alla regione e da essa inscindibile, indirizzata secondo direttrici prevalenti, strutturalmente legata al territorio, e che ha nella piazza del Duomo il centro insostituibile della trama urbana. Diagnostica, in positivo e attraverso il progetto, la crisi di una città complessa e atipica come Milano.

Nel 1990, presso la Facoltà di Architettura di Milano, un gruppo di progettazione guidato da Alessandro Christofellis (prematuramente scomparso nel 1991) si applicava a una ricerca proprio sugli 'Interni urbani'. A partire dalle proposte di De Finetti si proponeva la necessità di una riconfigurazione di Milano nella sua area centrale attraverso un percorso capace sia di garantire nuova connessione alle istituzioni culturali, sia di portare in luce il nucleo storico tramite l'innesto di nuovi edifici, caratterizzati da un alto grado di teatralità interna e da una articolata praticabilità, tanto da costituire nuovi 'osservatori' del paesaggio urbano.

Nell'attuale fase di 'ricostruzione' di Milano e del suo territorio occorre forse domandarsi se non sia necessario riflettere da parte della cultura architettonica e urbanistica, ma anche amministrativa e imprenditoriale, sull'insegnamento di De Finetti.



Giuseppe De Finetti, piazza Fontana-Palazzo dei Tribunali, progetto per la piazza ipogea, Milano, 1950



Giuseppe De Finetti, La nuova Fiera nel progetto di riorganizzazione del settore urbano Nord-Ovest, prospettiva d'assieme, Milano, 1946-1951



Giuseppe De Finetti, Progetti di 'riforma' e 'ricostruzione' del centro, Milano, 1942-1951 (elaborazione di Ottorino Meregalli)



Giuseppe De Finetti, Progetti per lo 'sdoppiamento' del centro' lungo la direttrice Nord-Ovest, Milano, 1946-1951 (elaborazione di Ottorino Meregalli)

Dal vecchio *souk* al moderno *mall*

112

Sin dalle origini la gente era solita scambiarsi le merci, altri erano soliti viaggiare per vendere i loro prodotti 'direttamente al cliente'.

Successivamente si cominciò a costruire i *souk* nel centro della città, creando centri commerciali con molti commercianti e molte merci, dando la possibilità agli acquirenti di scegliere.

Questi *souk* furono costruiti principalmente in modo lineare, con negozi su ambo i lati, collegati da stradine che talvolta, intersecandosi, creavano piccoli slarghi.

Ogni *souk* prendeva il nome dalle merci che vi si vendevano.

In tempi recenti, un nuovo concetto di centri commerciali costruiti fuori città, chiamati *mall*, iniziò ad apparire, dapprima negli USA e successivamente in tutto il mondo, offrendo più ampie possibilità per i commerci e mettendo in collegamento le varie aree commerciali attraverso l'alternanza di piccoli e grandi spazi.

Successivamente, furono aggiunte diverse attività, fornendo maggiori servizi come ristoranti, banche, aree per bambini, attività sociali e culturali, etc ...

Il concetto di *mall* è interessante, ma si dovrebbero rispettare le tradizioni architettoniche di ogni Paese e la sua cultura piuttosto che riprodurre acriticamente ogni tendenza architettonica internazionale.

La rilevanza di questo studio è importante per via dei suoi effetti positivi sulla presa di coscienza delle nostre tradizioni architettoniche e dei nostri costumi, e la globalizzazione non vuol dire che si devono avere la stessa architettura e le stesse tradizioni ovunque.

In altre parole, la costruzione dei *mall* con nuovi materiali, dovrebbe focalizzarsi sul nostro patrimonio ambientale e culturale senza farci dimenticare le nostre tradizioni, ma conservando il suo specifico carattere.

La definizione più comune dell'architettura dei *souk* in Libano si è formata attraverso i differenti stili di costruzione relativi alle diverse aree e periodi.

Costruzioni con copertura voltata: Tripoli (VIII - XIV secc.); Saida (XI

sec.); Byblos (XIX sec.); Batroun (XIX sec.).

Costruzioni con copertura in conglomerato e muri in pietra, con galleria ad arcate: Beirut (XX sec.); Beit Chebab e Douma (IX - XX secc.).

Un esame più attento con l'ausilio di immagini dei *souk* di Tripoli mostra le particolarità della sua architettura e del disegno urbano (piante, mobilità ed importanza economica).

Tripoli è la seconda città del Libano, situata a nord. La popolazione, in maggioranza è musulmana Sunnita. I suoi *souk* sono stati costruiti in diverse epoche, dagli Omeiadi (VIII sec.), dai Crociati (XI sec.), dai Mamelucchi (XIV sec.). Le moschee (alcune di queste erano cattedrali al tempo dei Crociati), le *Madrasat* (scuole di Islam), gli *Ammam* (bagni), e *Khan* (luoghi per i mercanti) furono aggiunti per completare lo spazio di vita sociale.

È un esempio unico di architettura mista che crea il concetto di un *souk* orientale.

Percorrendo i vicoli, possiamo sentire una certa intimità nella comunicazione, e i diversi stili e periodi di costruzione creano un nuovo insieme di architetture ben amalgamate, in perfetto reciproco accordo.

Una seconda ricerca sulla *down town* di Beirut, riguarda una costruzione dell'inizio del ventesimo secolo, restaurata dopo la guerra civile, dove i *souk*, a forma di galleria porticata da ambo i lati, sono collegati fra loro da piccoli o grandi spazi.

Mentre i *souk* di Tripoli sono popolari, quelli di Beirut sono più lussuosi e frequentati da gente di varia estrazione.

Allo stesso tempo un'altra ricerca di un moderno *mall* (ABC - Beirut) mostra un esempio di architettura internazionale del vetro simile a quelle realizzate a Berlino o a Valencia, dove lo stile orientale appare solo in alcune strutture metalliche ad arco che imitano le antiche strutture orientali senza, però, rispettarne le funzioni.

Questa architettura trasparente crea molti problemi in paesi come il

Libano che ha otto mesi di intenso soleggiamento e comporta, quindi, un largo ricorso all'aria condizionata.

Tuttavia, malgrado molte persone frequentino i *mall* non esiste comunicazione interattiva come nei vecchi *souk*.

Infine ed in relazione a quanto detto, presento un progetto di un moderno *mall* per l'area di Byblos (Matajer), concepito con una architettura orientale di tipo libanese con un misto di materiali tradizionali e

moderni, nel rispetto dell'ambiente e delle diverse funzioni ed elementi architettonici, allo stesso tempo contrastanti.

L'architettura segue una certa evoluzione attraverso diversi periodi, dove costumi, tradizioni, materiali, stili e persone cambiano. Ciò influenza la progettazione e la comunicazione fra gli spazi. Tuttavia non dovremmo mai dimenticare le diverse culture e le condizioni climatiche a cui dovrebbero conformarsi tali cambiamenti.



Matajer



Souk ad arcate nella Down Town di Beirut



Progetto del mall orientale Matajer nell'area di Byblos

114



La cupola del mall ABC-Beirut, con l'architettura di vetro



La cupola dell'antico souk di Tripoli, con la galleria interna



Le arcate metalliche del mall ABC-Beirut



Arcate di pietra nei souk di Tripoli



Interni del souk dell'oro a Tripoli



Atmosfera dei vecchi souk di Tripoli

Habitat collettivo 'mediterraneo' e dinamica degli spazi aperti

Casi-studio in Europa e nord-Africa (1945-1970)

Le osservazioni che illustrerò qui di seguito anticipano alcuni risultati di una tesi di dottorato in corso.¹

Nel secondo dopoguerra, la ricerca sull'habitat assume la forma di una riflessione critica sull'universalismo dei temi proposti dai CIAM²: il dibattito sembra spostarsi verso il Mediterraneo.

La filiazione dei modelli e degli studi sul tema della 'casa per tutti' risulta complessa, tanto in Europa, che nella particolare congiuntura della ricostruzione in Italia.

Appare chiaro da uno sguardo d'insieme come uno dei punti-chiave di questa vasta riflessione sia quello dell'habitat come tensione e sintesi tra *individuale* e *collettivo*.

Questa dicotomia viene declinata con delle posizioni differenti dai vari rappresentanti dei CIAM. Mi limiterò ad evocarne alcune, come esempi di 'modernismo critico' all'interno del dibattito internazionale.

A. Un disegno celebre, i Cerchi di Otterlo (1959), riassume il pensiero di Aldo Van Eyck sulla 'reciprocità', che egli definisce 'umana', tra collettivo ed individuale (relazione costante e variabile nello stesso tempo).

L'orfanotrofio di Amsterdam è un perfetto esempio del principio di reciprocità applicato all'architettura: la pianta riesce a combinare i vantaggi di uno schema centrale con quelli di uno schema reticolare, evitando gli inconvenienti di entrambi.

B. 'Il grande numero' - contributo alla XIV Triennale, Milano 1968.

Il tema è ispirato da Giancarlo De Carlo, che, fra i rappresentanti del Team X, invita se stesso, gli Smithsons, Woods e Aldo Van Eyck. Van Eyck darà una risposta pessimista nella scenografia che egli stesso realizza: 'New town: Little from much. Bidonville: Much from little'.

C. Gli Smithsons e la critica della Carta d'Atene.

La sostanza ideologica della loro concezione si può riassumere in tre principi fondamentali:

- il valore di unificazione della *mobilità*, quando la rete viaria assu-

me la funzione di un 'sistema' razionalmente organizzato.

- Il *cluster*: rete articolata a sviluppo crescente di insediamenti ad alta densità, entro la quale si diramano reti secondarie di insediamenti residenziali a densità più bassa.

- Sviluppare una forma architettonica adeguata alle tecnologie più aggiornate e all'ampiezza della scala sulla quale (oggi) è necessario operare.

Nel progetto *Golden Lane* (1952) Gli Smithsons introducono un dispositivo spaziale innovativo: le 'strade sospese'.

In relazione con la strada principale, esse permettono una modulazione articolata tra pubblico e privato, esterno e interno.

Il Marocco, cantiere di sperimentazione per la residenza collettiva

Il Marocco mostra un vero e proprio 'modus operandi' per la questione dell'alloggio collettivo, che aprirà la strada ad altre esperienze in Nord-Africa e nel resto dell'Europa.

A partire dagli anni quaranta, una congiuntura particolare si crea a Casablanca, capitale dell'economia e della cultura del Protettorato Francese, che permetterà agli architetti delle trasformazioni importanti.

La figura di Michel Ecochard è emblematica, per la sua azione di urbanista e di politico.

Tra il 1946 e il 1952, Ecochard dirige il Servizio di Urbanistica del Protettorato, elaborando dei piani per le grandi città, ed in particolare, dal 1949, per Casablanca.

L'esodo rurale in massa ed il grave sovraffollamento urbano esigono per Ecochard soluzioni nuove. La teoria dell'habitat per il grande numero è formulata per la prima volta durante una conferenza dal titolo di 'Urbanisme et construction pour le plus grand nombre'.³ Le riflessioni sulla nozione di habitat specifico si basano sulle ricerche di sociologi ed etnologi sui modi di vita delle popolazioni di civiltà islamica e sull'alloggio rurale, fatto che rappresenta un approccio innovativo.

Caso-studio 1: la 'cité' residenziale delle Carrières Centrales

a Casablanca (1951-1954)

Il quartiere delle *Carrières Centrales* è la prima esperienza di applicazione concreta della trama 8x8 elaborata da Ecochard.

Il progetto ha come principale obiettivo la creazione di differenti tipi d'abitazione per musulmani, per offrire loro delle case a patio che rispettino le abitudini tradizionali.

Il programma architettonico prevede:

- il riassorbimento provvisorio delle *bidonville*;
- la costruzione tradizionale al piano terra;
- edifici multipiano: di concezione europea, con aperture sull'esterno, o di concezione tradizionale, con aperture su patii sovrapposti.

Alla scala del quartiere, Ecochard suggerisce la creazione di un'unità di vicinato, all'interno della quale trovino posto dei percorsi pedonali e delle strutture specifiche, come l'hammam, la moschea e la scuola del Corano.

George Candilis, che aveva rappresentato Le Corbusier sul cantiere dell'Unità d'abitazione di Marsiglia, raggiunge nel 1950 l'Atbat-Afrique (una filiale dell'ATBAT, Atelier des bâtisseurs), di cui diventa direttore dal 1951.

Ecochard gli affida la realizzazione di un cantiere alle *Carrières Centrales*, che possa consentire un'alternativa alla trama orizzontale.

Due edifici vengono studiati in questa occasione dall'"Atbat-Afrique" (Candilis, Woods e Bodiansky): il Semiramide, orientato ad est e ad ovest, dove gli alloggi sono distribuiti un piano su due da dei ballatoi in facciata est, che conducono ai patii privati; il Nid d'abeille, orientato nord-sud, che presenta i ballatoi sul lato nord, oggi irricognoscibile in seguito alla muratura dei patii sospesi.

Gli architetti immaginano un controllo climatico degli edifici attraverso l'uso di spazi di transizione tra esterno e interno. Questi sono definiti da dei passaggi, come i ballatoi e le scale o da spazi intermedi di sosta come i balconi, le logge, i patii coperti che creano dei *re-dents*, un gioco di sporgenze e di rientranze, dove la profondità è evidenziata dalla luce solare.

Per quanto riguarda il caso italiano, la mia attenzione si è concentrata sui progetti di residenza collettiva costruiti nella congiuntura storica della ricostruzione.

Le ricerche sviluppate da architetti come Giuseppe Vaccaro, Luigi Cosenza, Ludovico Quaroni, Mario Ridolfi, Luigi Moretti, Adalberto Libera, sembrano far capo ad una problematica comune.

Se mediterraneità coincide, durante l'epoca fascista, con latinità, tradizione e valori nazionalisti, dal secondo dopoguerra lo sconvolgimento politico conduce ad un rinnovamento della riflessione sul ruolo dell'architetto e della costruzione.

Caso-studio 2: il Quartiere Tuscolano a Roma (1950-1954)

È attraverso gli scritti e i progetti di Adalberto Libera, che ho cercato di mettere in luce questo sottile cambiamento di prospettiva, a partire da un progetto-manifesto:⁴ l'Unità d'abitazione orizzontale al Tuscolano (Roma).

Con l'unità d'abitazione orizzontale, Libera ha la chiara intenzione di fare del Tuscolano un vero e proprio programma d'innovazione architettonica.

Senza troppo addentrarmi in una ricostruzione genealogica delle conoscenze che hanno ispirato il progetto, vorrei almeno citare la 'città orizzontale a Milano', progetto non realizzato di Diotallevi, Marscotti e Pagano (1940) e gli studi di Ludwig Hilberseimer per un'unità d'abitazione modulare a Chicago (1944).

L'isolato presentava, già in partenza, dei confini fisici forti: la ferrovia e l'acquedotto romano a sud-ovest, la strada di quartiere a nord-est. L'architetto decide di marcarli ulteriormente con il muro di cinta ed il corpo dei negozi e dei servizi.

Gli accessi agli alloggi sono uniti quattro a quattro e coperti da una pensilina. Un vialetto, sorta di 'corridoio all'aria aperta' avente la propria porta d'ingresso sul parco, distribuisce due isolati.

Le pensiline, 'cucendo' tra loro gli isolati, riuniscono in una sola entità il complesso costruito che circonda il parco comune. Quest'ultimo può essere visto come un grande patio collettivo ottenuto al centro di una sola piastra costruita.

Per l'edificio alto, riservato alle coppie ed alle persone sole, Libera cambierà l'inclinazione scegliendo un'esposizione in pieno nord per la facciata a ballatoi, e in pieno sud per la facciata posteriore.⁵

Dalle interviste agli abitanti, emerge che il patio è utilizzato come una vera e propria stanza supplementare all'aperto: solarium e sala da pranzo d'estate, ma anche piccolo giardino per i bambini o spazio di servizio e lavoro, grazie alla presenza di un lavandino e di un armadietto. Alcuni alloggi che si trovano adiacenti alla ferrovia dispongono inoltre di un giardinetto posteriore supplementare, derivato da uno spazio residuo della trama.

L'intimità di ogni famiglia è rispettata, nonostante la vicinanza degli alloggi, grazie al sapiente dispositivo di composizione.

Per Libera, il mondo mediterraneo si differenzia da quello del Nord-Europa per degli aspetti sia psicologici che climatici.

'Le esigenze psicologiche mediterranee, in particolare, richiedono contemporaneamente la totale intimità familiare ed il massimo di contatti sociali'.⁶

La sequenza degli spazi segna allora una percezione progressiva del proprio 'spazio domestico': dalla volta d'ingresso, che interrompe il muro di cinta dell'unità, alle vie principali che attraversano il parco, ai vialetti che distribuiscono gli alloggi, alle soglie d'ingresso, rialzate di uno scalino, fino all'intimità delle corti private.

Intersezioni

Nel settembre 1951 si tiene a Rabat il Secondo Congresso dell'U.I.A.

Michel Ecochard è relatore generale.

Anche Libera vi partecipa: in questa occasione entra in contatto diretto con dei progetti a scala urbana ed architettonica, che mostrano metodi innovativi nell'approccio dell'habitat per tutti, oltre che con le tradizionali e bellissime medina arabe.

Saranno proprio queste esperienze di viaggio a determinare un cambiamento radicale nella concezione planimetrica del progetto del Tuscolano II.

Le realizzazioni in Nord-Africa (Marocco, poi Algeria e Tunisia) agiscono allora come una sorta di 'cassa di risonanza', attraverso una fitta trama di scambi culturali (congressi, riviste, viaggi), di cui è impossibile rendere conto in questo breve testo.

Sia in Italia che nel contesto nord-africano, la nozione di mediterraneità appare come preoccupazione ed attenzione a delle questioni tecnologiche e scientifiche precise: le tecniche costruttive, il clima, i problemi di ventilazione propri ai paesi caldi, l'attenzione ai materiali ed alle tecniche locali, o ancora il bisogno di relazioni sociali degli abitanti e l'identità.

I casi-studio citati, pur legati a contesti ben precisi, possono essere letti in parallelo secondo alcuni punti d'intersezione:

- la nozione di habitat specifico, che tiene in conto le differenze nei modi di vivere, le classi d'età, lo stato civile e la situazione economica degli abitanti;
- una nuova attenzione agli spazi aperti;
- gli spazi di transizione dell'habitat: il patio, il ballatoio, la loggia;
- la trama, figura architettonica e strumento progettuale nello stesso tempo, che si declina permettendo la coesistenza del generale e del particolare;
- la densità, gli studi sull'unità di vicinato e sul quartiere.

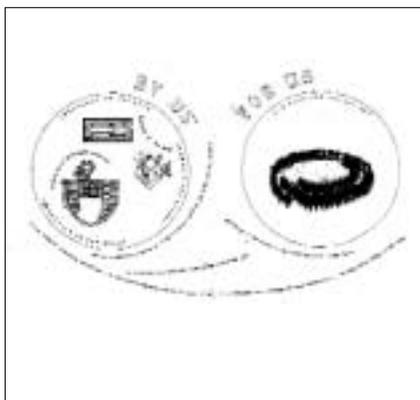
I riferimenti comuni rimangono comunque l'Unité d'habitation a Marsiglia di Le Corbusier e la Carta d'Atene.

'L'architetto lavora nel quadro stabilito dall'urbanista', dichiara Gorge Candilis al ritorno dal Marocco.

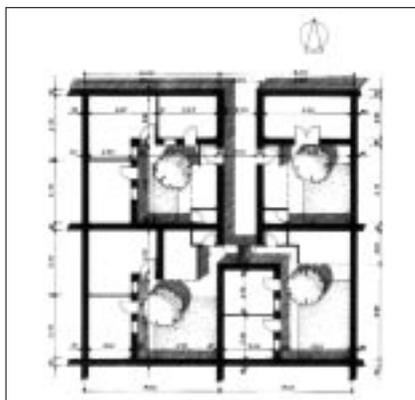
'Il punto di contatto tra l'urbanista e l'architetto è la planimetria'.⁷

Candilis sottolinea l'importanza di una 'ricerca delle relazioni armoniche tra i volumi costruiti e gli spazi liberi'. Bisogna quindi evitare ciò che (Le Corbusier) chiama gli 'spazi-corridoio' tra edifici costruiti, per ricercare 'il gioco armonico tra i pieni e i vuoti, tra gli spazi liberi successivi, tra la materia, la forma ed i colori, tra il sito e la planimetria', fonte inesauribile di soluzioni per gli architetti.

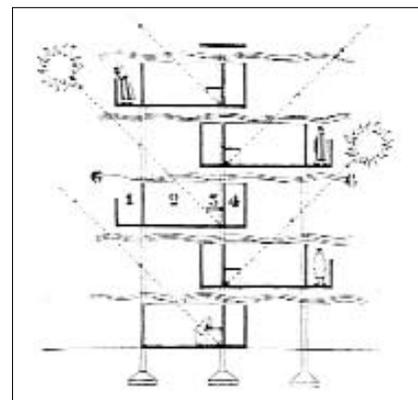
1. *I complessi residenziali del Nord-Africa e la rinascita concettuale dell'architettura europea: 1945-1970*. Direttore di tesi: Jean-Louis Cohen, Co-direttrice: Maristella Casciato. Università di Paris 8 - Università di Bologna.
2. Congrès International d'Architecture Moderne.
3. Conferenza pubblicata in ottobre 1950 dagli 'Annales de l'Institut technique du bâtiment et des travaux publics'.
4. Per le ipotesi che motivano la scelta di questo caso-studio, si veda il mio *mémoire* di D.E.A. 'Adalberto Libera et la question de la méditerranéité dans l'habitat collectif', Paris 2002.
5. Alcune considerazioni sull'orientamento si trovano in Libera, A. 'Gli spazi all'aperto dell'abitazione nel clima mediterraneo', in *Architetti* n. 12-13, 1952.
6. Ibidem.
7. Ibidem.
8. Candilis G. 'L'esprit du plan de masse de l'habitat', l'Architecture d'Aujourd'hui n. 57, dic. 1954.



Aldo Van Eyck. I cerchi di Otterlo



Michel Ecochard, Principio d'organizzazione di un quartiere marocchino e pianta di un isolato della trama 8x8



Candilis, G. e Atbat-Afrique. Studio per la sezione dell'edificio Semiramide.
Fotografia del quartiere delle Carrières Centrales subito dopo la costruzione

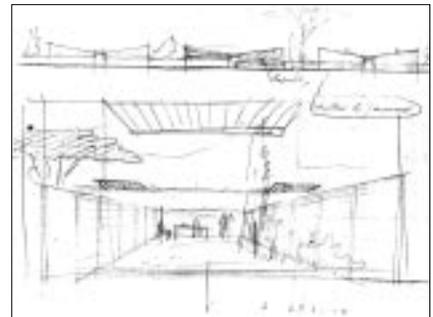
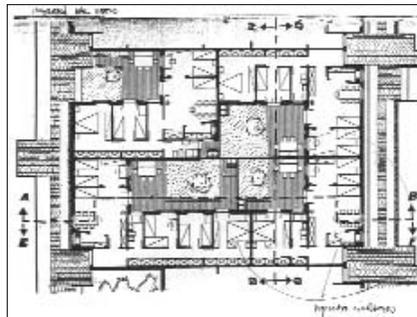
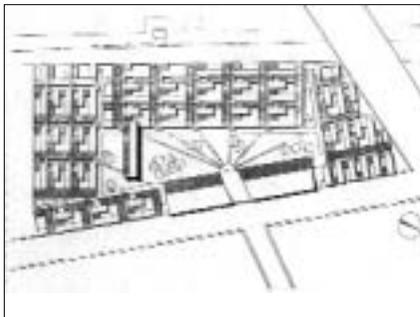


Hentsch e Studer, Habitat marocchino a Sidi Othman (Casablanca), 1955



119

I diversi modi di appropriazione dello spazio da parte di uomini e donne



Libera A., Planimetria del quartiere e pianta di un'insula' di quattro alloggi

Cesarina Siddi

Luoghi collettivi e nuovi paesaggi

Parigi, 2 parchi + 1 *promenade* ...

120

Parigi è una città di cui è improbabile non percepire l'identità - basta una sola fotografia, dice François Grether - ed è forse anche la città al mondo dove Architettura e Potere sono più intimamente legati: cambiano gli uomini, ma i programmi di trasformazione della scena urbana vengono attuati con grande continuità.

L'armatura haussmanniana ha ben assorbito l'evoluzione del gusto dei potenti e gli effetti di molti interventi spregiudicati, così sono soprattutto le azioni di riqualificazione o di nuova progettazione condotte su luoghi strategici ad aver segnato l'evoluzione recente degli spazi pubblici di Parigi.

Tra i lavori di valorizzazione del patrimonio esistente assumono particolare rilievo il riassetto dell'*avenue des Champs-Élysées*, quello del *boulevard Richard-Lenoir* che persegue la trasformazione dei percorsi dei canali dentro Parigi e la costituzione di una lunga *promenade plantée*. Tra le operazioni di nuova realizzazione sono particolarmente significativi due nuovi parchi - il *parc André-Citroën* (con *Le jardin en mouvement* di Clément, risposta paesaggistica alla città globale) e il *parc de Bercy* - che vengono a rinforzare sul bordo della Senna l'armatura dei grandi giardini pubblici. Ancora importante il rimodellamento dei luoghi destrutturati dalle realizzazioni degli anni 60, obiettivo dei progetti della *rue de Fiandre* o della *place des Fêtes*. A questi interventi si aggiungono quelli, numerosi e diversificati, che si preparano o sono in corso di realizzazione dentro i quartieri, a più piccola scala.

Le dinamiche urbane contemporanee risultano la conseguenza complessa di un insieme di imperativi che costituiscono la realtà *movante*: questa espressione non intende tanto fare riferimento ai continui cambiamenti fisici prodotti intorno a noi, quanto dichiarare la comprensione del paesaggio urbano come entità dinamica.¹

Questo fa sì che le possibili letture della città diventino sempre più numerose e articolate, che il nostro immaginario scopra possibilità di espressione molteplici, ma in tutto ciò Parigi continua a mantenere il

senso della continuità, scoprendo i suoi tratti durevoli ma ricchi di sfumature, proprio nel sistema dei suoi spazi pubblici. Eppure il concetto di spazio pubblico continua a risentire, anche in Francia, dell'assenza di una definizione rigorosa.

In fondo, la flessibilità dell'idea ne costituisce anche la sua forza, come ben esprime Joël Delaine: *l'expression permet de désigner en un minimum de mots un maximum de lieux (rues, places, boulevards, cours, quais, parvis, dalles, jardins, squares etc.) et de regrouper des catégories disparates (union improbable de la voirie et des espaces verts)*.² Tutti quelli che hanno tentato di dare a posteriori una definizione normalizzata di spazio pubblico, prosegue Delaine, per evitare la banalizzazione di una locuzione abusata, sono stati immediatamente contraddetti da altri autori, o smentiti da una realtà urbana troppo ricca e troppo complessa.

E se l'idea di spazio pubblico che cerchiamo di formulare è nuova, sicuramente tali non sono le realtà topografiche che esso comprende, nate con il concetto stesso di *urbs*. Questa esigenza di nuova formulazione teorica passa attraverso ragioni sociologiche e attraverso i nuovi modi di pensare la città.

L'invenzione del concetto di spazio pubblico accompagna lo sviluppo dell'urbanistica dei secoli XIX e XX, ma diventa facilmente una sorta di oggetto metaforico. Per Marcel Roncayolo, tutto nasce dal fatto che né il termine 'spazio', né il termine 'pubblico', sono semplici. E c'è da considerare anche un altro aspetto fondamentale, legato ad un codice di comportamento, cioè a quel sistema di regole che permettono all'uomo di rapportarsi agli altri all'interno di quello che chiamiamo spazio pubblico.

Nell'ordine storico delle cose, continua Roncayolo, si ritrovano degli elementi definiti chiaramente, quali la strada pubblica, la *promenade* pubblica, il giardino pubblico. Ad un certo punto, precisamente alla fine del XIX secolo, quando il pensiero urbanistico moderno prende forma, compare il concetto di spazio libero, introdotto nei maggiori di-

battiti, come quello della *Commission d'extension* di Parigi del 1913.

Oggi il nostro rapporto con lo spazio è strutturalmente mutato, sempre più spesso gli scambi e le relazioni non attengono più in modo esclusivo alla dimensione fisica dei luoghi: *Ce n'est plus exactement l'usage qui qualifie l'espace, mais essentiellement la vision, l'aperçu ... De l'ordre successif on passe subitement au désordre du simultané.*³

A questo processo di trasformazione che coinvolge il rapporto uomo/spazio partecipano sicuramente in modo significativo lo sviluppo dei sistemi di trasporto e soprattutto delle comunicazioni, ormai indiscutibilmente spinte verso un'estrema virtualità. In tutto ciò la dimensione fisica esige rinnovate attenzioni: dopo il periodo in cui lo spazio della città a misura d'uomo è stato quello che fisicamente escludeva e allontanava il veicolo, si è scoperto che ancora, o forse nuovamente, qualcosa non funziona. Oggi i parigini chiedono strade più tradizionali, con alberi e, se possibile, un po' di auto. Ecco allora che le nuove formulazioni devono lavorare in termini di costruzione di nuove convivenze ed escludere tutto ciò che è radicale negazione, separazione.

Un altro dato emerso è che, nel sistema sempre più complesso di relazioni che intratteniamo con il mondo che ci circonda, c'è un attaccamento più forte a dei luoghi precisi, nuove pratiche d'uso degli spazi pubblici e un gusto diverso per la diversità dei paesaggi urbani. Queste tendenze mostrano meglio, malgrado le contraddizioni apparenti, che le città attraversano una crisi complessa che riguarda tanto il patrimonio storico più antico, quanto quello recente, ma soprattutto che riguarda le attese e i desideri, non facilmente esprimibili, che esse suscitano.

Anche Parigi, soprattutto nell'ultimo decennio, ha intrapreso una ricerca di senso delle evoluzioni possibili verso nuove forme di urbanità. Quale può essere la natura del rinnovamento dei suoi spazi pubblici?

Sicuramente perché il cambiamento abbia un significato profondo si dovrebbe partire dal riconsiderare il sistema delle strade e dei rispettivi luoghi come una risorsa di spazi aperti e continui che dialogano con la molteplicità degli usi, delle situazioni e delle architetture di bordo.

In fondo con grande semplicità centra la questione Alexandre Chemetoff, affermando che lavorare sullo spazio pubblico dovrebbe garantire la maggiore coerenza ed equità delle operazioni urbane: il ruolo della ristrutturazione degli spazi pubblici non dovrebbe essere tanto (o solo) quello di migliorare l'ambiente, quanto quello di rendere

leggibile una regola urbana.

In un ragionamento, pur breve, sullo spazio pubblico di Parigi, non si può infine non evidenziare il fatto che si tratti di un sistema a forte connotazione 'naturale', in perfetta coerenza con la strategia del piano di espansione del 1910.

D'altronde, i soli Bois de Boulogne e Bois de Vincennes, costituiscono due indiscusse centralità del patrimonio storico paesaggistico della capitale francese.

Dietro l'immagine unitaria che caratterizza la città, derivante principalmente dalle trasformazioni haussmanniane e post haussmanniane, si cela un patrimonio assai diversificato all'interno di un tessuto eterogeneo e complesso. I giardini classici sono rari, mentre sono più numerosi quelli creati nel XX secolo: molti gli *squares intramuros* realizzati tra le due guerre, diffuse le sistemazioni minori che si ispirano alle realizzazioni alphanadiane, decisamente importanti i giardini e i prati della cintura verde, alcuni avviati durante la Seconda Guerra Mondiale, ma per lo più realizzati dagli anni Sessanta, a partire dalla costruzione del *boulevard périphérique*.

Da uno studio dettagliato realizzato dall'*Atelier parisien d'urbanisme* emerge che gli spazi verdi aperti al pubblico, comprendenti parchi, giardini e *squares* (esclusa la quota considerevole degli impianti stradali) nel 1981 sono ben 286, per una superficie di 3550924 mq. Tra il 1981 e 1999, sono poi stati attuati ulteriori 152 interventi, per un totale di 1413184 mq.

Giocando un pò con François Dagognet e il concetto a lui caro di *mort du paysage*, e con la definizione che di questo concetto dà Alain Corbin, *dépérissement d'un système d'appréciation de l'espace*, potremmo dire che lo spazio, quello fisico e collettivo, cerca nuova vita di fronte alla grande passione dell'uomo contemporaneo per lo spazio collettivo virtuale ... e a Parigi, forse, la trova ...

1. A. Berque, M. Conan, P. Donadieu, B. Lassus, A. Roger, *Mouvance. Cinquante mots pour le paysage*, Editions de La Villette, Paris, 1999.
2. Joël Delaine, *Les espaces publics sont-ils des espace administratifs? Enquête dans les archives de la Ville de Grenoble*, in *De place en place: l'espace public à Grenoble XIXe-XXe siècles*, catalogo della mostra, Bibliothèque municipale de Grenoble, 1999.
3. Paul Virilio, *L'inertie polaire*, ed. Bourgois, 1990.



Eugène Hénard, con Donat-Alfred Agache e Henry Prost, 'Plan d'extension et de transformation de Paris après la suppression des fortifications', 1910. La strategia d'espansione prevedeva la costruzione di una rete regionale di parchi e strade alberate.



Apur, planimetria di sintesi degli spazi pubblici verdi esistenti al 1981 e realizzati tra il 1981 e il 1999.



Parc André-Citroën



Parc André-Citroën, *le jardin en mouvement*



Parc de Bercy



Parc de Bercy



Promenade plantée



Promenade plantée

Giovanni Battista Cocco

Urbani interni

La trasformazione di Les Halles a Parigi

Tutto è diventato 'design' e questo ha ucciso il progetto.
Vittorio Gregotti, *Arte e Architettura un matrimonio in tilt*, 2004

La lunga storia del quartiere di Les Halles a Parigi permette di riflettere sulle diverse accezioni che può assumere il termine *Interno Urbano* quando lo si associa alla diversità spaziale di cui si compone questa *architettura invertita*.

L'Interno Urbano, nel suo significato tradizionale, fa riferimento ad un'entità spaziale ottenuta come immagine in negativo della forma-città. Questi luoghi rimandano al concetto di soglia e di limite, come espressione dell'ambiguità e della separazione tra ciò che appartiene ad un luogo, che per convenzione si definisce *interno*, e ciò che, come immediata conseguenza, assume significato di *esterno*.

Ma l'Interno Urbano, nel significato più recente, è divenuto un contenitore di eventi pensato e programmato, in una nuova dimensione spazio-temporale, come isola dotata di rinnovate autonomie con la città. In questo *strabismo etimologico* è celata la vera identità di Les Halles.

Questa architettura, uno dei più interessanti esempi urbani di come la periferia conquista il centro per poi esplodere nel territorio, appare come un brano dell'*iperville* che alterna luoghi e fuor di luogo in una configurazione mai lineare, sempre mutevole e priva di una struttura univoca ed imperativa.

Il suo interno si compone di strade, di negozi, di centri sportivi, di sale culturali, di cinematografi, annegati in una fitta rete di infrastrutture, fondamenta e fondazione dell'opera architettonica.

Questi *luoghi della modernità radicale*, in cui proliferano le comunità autonome del consumo e dello svago che accendono e spengono gli eventi, si contrappongono ai luoghi esterni costituiti di strade, di piazze, di viali e di giardini che, dall'alto verso il basso, dal Beaubourg al Palais Royal, danno forma, nella varietà ambientale degli spazi, ad

una *città continua* nel centro di Parigi. Nella allegoria della *città corpo*, questi *Interni Urbani* costituiscono un organismo le cui parti sono fortemente correlate con altri luoghi, caratterizzati da diversità tipologiche, temporali e d'uso, che forse è possibile definire *Urbani Interni*.

Quattro domande su 'Les Halles'.

Intervista all'architetto Yannis Tsiomis¹

La trasformazione di un luogo fisico attraverso il progetto di architettura è la risposta alla domanda formale e strutturale di un contesto. Che riflessioni possiamo fare per Les Halles?

Il problema di Les Halles si è posto in termini di centralità da una parte e di esplosione di questa centralità dall'altra. Quando alla fine degli anni Sessanta matura l'intenzione di una trasformazione del centro di Parigi ci si domanda quale destino avrebbe avuto questo luogo e, contemporaneamente, come sarebbe stato possibile risolvere il problema della grande agglomerazione urbana, un vasto territorio di circa cinquanta chilometri intorno a Parigi, che era, ed è ancora, sempre più abitato e costruito.

La risposta a questa domanda è stata data più in termini di reti (la metropolitana, la RER ...), che in termini di progetto di architettura.

Certo, l'infrastruttura è una necessità materiale di tutte le città, ma non è sufficiente. Quando in un secondo momento è subentrato il problema della strutturazione di un programma si è costruito un grande polo commerciale che, a mio giudizio, considero una delle prime tendenze al processo di americanizzazione del centro di Parigi.

Quando nella città si raggiungono alti livelli di densità spesso si va a discapito della qualità urbana. A questo proposito Giancarlo De Carlo, durante una recente intervista rilasciata per la mostra 'Des lieux, des hommes' al Centro G. Pompidou, ha dichiarato che non è possibile pensare ad una città troppo specializzata.

Ritiene che questa considerazione possa valere anche per gli spa-

zi urbani come il quartiere delle Halles?

La progettazione del quartiere negli anni Sessanta si può dire che non interessasse, tranne che agli storici dell'arte come Françoise Choay e altri che avevano protestato contro la distruzione dei padiglioni di Victor Baltard e contro gli effetti che questa commercializzazione moderna avrebbe prodotto sulla città.

Non dobbiamo dimenticare inoltre che dopo una serie di progetti e di concorsi, le Halles sono state costruite dall'architetto Jacques Chirac: è lui l'unico artefice di questo articolato programma. In questo senso non è possibile parlare della visione globale di un urbanista-architetto con degli attori: c'è un solo attore, c'è la città e c'è una sola persona che decide.

I quattro progetti presentati al Forum di Les Halles mostrano una nuova concezione dello spazio urbano, per certi versi surreale se rapportata al tessuto storico del centro di Parigi. Che giudizio dà a questi interventi? Ritiene possano essere l'espressione di nuovi paradigmi architettonici?

La proposta avanzata dal sindaco di Parigi per il centro della città non aveva l'intenzione di trovare delle risposte, quanto piuttosto quella di formulare delle domande.

Penso che i progetti presentati dagli architetti selezionati diano solo delle risposte, impedendo la costruzione di un nuovo programma: il ruolo dell'architettura non si esaurisce nella semplice costruzione formale. I progetti infatti dimostrano di saper manipolare perfettamente i nuovi sistemi informatici, ma i risultati che propongono sono prevalentemente vuoti di senso.



Esterno, la Rue Berger. Le armature vegetali di François Lalanne

Non ritengo quindi che essi siano l'espressione di nuovi paradigmi architettonici; penso piuttosto che questi 'grandi gesti', soprattutto le due proposte olandesi, ed escludendo il progetto proposto da David Mangin, siano una sorta di Disneyland al centro di Parigi; in essi è assente una riflessione sulla città; mi domando se Winy Maas abbia mai visitato Parigi!

Forse bisogna cercare di capire meglio i problemi ...

I problemi delle Halles sono diversi: di sicurezza, di criticità delle condizioni di commercio e d'accoglienza, di mancata fluidità della mobilità urbana, di coordinamento tra le diverse scale del progetto, senza dimenticare la moltiplicazione degli attori, rispetto ai quali i progetti avrebbero dovuto costruire il consenso tra le diverse strategie, anche se questo è molto complicato. È facile realizzare oggi delle belle forme, ma è molto più difficile fare delle belle forme in concreto ... nel territorio ... non dico nel paesaggio storico della città, ma nel territorio.

Le sue parole rivelano la passione per un mestiere praticato ed insegnato attraverso una continua ricerca paziente; penso che per i parigini 'les Halles, c'est pas fini!' Grazie professore.

1. La presente intervista è stata realizzata dall'autore a Parigi nel mese di giugno 2004 e fa parte integrante di un video-intervista presentato al XIV Seminario di Architettura e Cultura Urbana di Camerino nel mese di agosto 2004.



Interno, Il Forum di Les Halles, di Paul Chemetov



Il quartiere di Les Halles. Veduta aerea, 1990



Interno-Esterno, Il Forum di Les Halles di Paul Chemetov



Prima proposta progettuale. Plastico Atelier Jean Nouvel



Seconda proposta progettuale. Plastico Atelier Seura/David Mangin (Vincitore del concorso internazionale. Coordinatore del futuro progetto di riqualificazione di Les Halles)



Terza proposta progettuale. Plastico Atelier OMA/Rem Koolhaas



Quarta proposta progettuale. Plastico Atelier MVRDV/Winy Maas

Lo spazio estetico

Il dialogo tra l'opera dell'arte e dell'architettura

126

Dopo il *Centre George Pompidou*, epilogo dell'evoluzione modernista dello spazio per la fruizione dell'arte, passata in secondo piano l'ideologia del *white cube*,¹ l'attenzione si concentra sull'organismo architettonico. La globalizzazione del sistema dell'arte contemporanea, che produce la vorticosa circolazione delle opere d'arte presso le diverse istituzioni museali, sembra determinare un'accelerazione nella caratterizzazione dell'organismo architettonico che si manifesta, in un primo momento, con l'arricchimento del programma funzionale e, successivamente, attraverso una particolare ricerca in ordine alla connotazione spaziale secondo una duplice prospettiva: dal punto di vista dello *spazio esterno*, legando l'edificio alla realtà urbana in modo da renderlo immediatamente associabile al contesto territoriale nel quale si colloca; dal punto di vista dello *spazio interno*, per contestualizzare l'opera d'arte in modo che l'esperienza della sua fruizione si possa rivelare un'esperienza irripetibile e, comunque, relazionata ad un oggetto architettonico ormai deputato a rappresentare l'immagine dell'istituzione museale nel sistema globale dell'arte contemporanea.

Si deve osservare, tuttavia, che l'intenzione di contestualizzare le opere d'arte può trovare una risposta solo parziale nelle realizzazioni degli anni Ottanta; queste ultime, infatti, si spingono sino al limite di collocare l'organismo architettonico sullo stesso piano dell'opera dell'arte, considerando l'oggetto architettonico quasi esclusivamente nella propria autonomia di oggetto artistico, fatto questo ben diverso dal ruolo di *monumento urbano* assunto dal museo nel XIX secolo² o, ancora, dalla successiva rinnovata consapevolezza dell'essenzialità artistica (in termini spaziali) dell'architettura a partire dalle teorizzazioni di Hildebrand e Schmarsow.³ Pertanto, l'elevazione dell'architettura al ruolo di elemento protagonista ed autoreferenziale porta, nei casi limite, alla compromissione delle condizioni appropriate per la fruizione dell'arte e, in generale, non permette l'effettivo superamento della concezione dello *spazio artistico*, visto come non si riesca, in effetti, a produrre una componente spaziale contestuale capace di dialogare

ed integrarsi con quella testuale che viene a determinarsi attraverso la collocazione delle opere d'arte.

Solo con l'avanzare dell'epoca postmoderna, con le numerosissime realizzazioni che si susseguono negli anni Ottanta, prende avvio un'ulteriore evoluzione nella sperimentazione progettuale che conduce, nei successivi Novanta, verso la ricerca per la costituzione di una componente contestuale capace di dialogare con quella testuale. Da questo punto di vista, lo spazio architettonico per la fruizione dell'arte contemporanea non tende più a compiersi come un fatto artistico chiuso in sé ma, diversamente, aspira ad assumere il ruolo di uno *spazio critico*, interpretativo, capace cioè di suscitare una lettura originale dell'opera d'arte ben oltre il rapporto meramente utilitario della dialettica contenitore/contenuto e, di conseguenza, della tradizionale dicotomia spazio esterno/spazio interno. Matura, quindi, la consapevolezza che un tale compito non possa essere retto dal dispositivo interpretativo fornito dall'*allestimento*, soprattutto in ordine alla concreta difficoltà a produrre una componente contestuale dello spazio architettonico appropriata a dar luogo ad una relazione estetica con le forme d'arte più innovative che coinvolgono lo spazio all'interno del processo formativo.

Per questa via tende progressivamente a realizzarsi un'ulteriore sovrapposizione alle concezioni già consolidate dello spazio per la fruizione dell'arte (*spazio culturale* e *spazio artistico*) attraverso l'affacciarsi della concezione di quello che può ora essere definito come *spazio estetico*, almeno nei termini in cui sembra iniziare a concretizzarsi in alcune architetture dei secondi anni Novanta, attraverso la ricomposizione e la sintesi critica dei temi spaziali fondamentali posti da Wright, Kahn e Mies van der Rohe nelle celeberrime ed irripetibili architetture museali: *lo spazio come vuoto* (Solomon R. Guggenheim), *la tettonica dello spazio* (Kimbell Art Museum) e *la riduzione tra spazio interno ed esterno* (Neue Nationalgalerie). Con il primo tema si può riconoscere ed ascoltare la spazialità dell'*opera dell'arte*,⁴ che in

molte delle forme espressive contemporanee, soprattutto dalla Minimal Art in poi, ha accentuato il proprio carattere spaziale e tattile, in un superamento della poetica *visuale* della superficie che connota la concezione modernista; con il secondo si può definire uno *spazio specifico* che, in generale, permette all'opera dell'arte di superare il carattere della *dis-locazione*, carattere anch'esso costitutivo della concezione modernista; il terzo, infine, permette di estendere la componente contestuale generata dall'organismo architettonico sino al contesto culturale stratificato che si manifesta nell'intorno (come frammento che può anche coinvolgere il territorio di riferimento) permettendo il compiersi della componente contestuale dello spazio costruito, e cioè del *luogo* della collocazione dell'opera dell'arte.

In ordine alla *specificità* dello spazio come condizione d'esistenza dell'opera dell'arte è stato osservato che tale connotazione risalirebbe a *La Danse* (1931-32) di Matisse, pittura murale concepita per la sala della Barnes Foundation a Merion (Pennsylvania), definita dallo stesso Matisse come *pittura architettonica*. Con la pittura architettonica di Matisse si viene a delineare un'importante peculiarità nel rapporto spaziale tra l'opera dell'arte e dell'architettura come anche rilevato da Yves-Alain Bois⁶ sulla scorta delle teorie sull'otticità del quadro di Greemberg e dell'assorbimento di Fried: Bois, in particolare, mette in evidenza che se da un lato la pittura modernista è *ottica* dall'altro la pittura architettonica è *tattile*, teatrale, e che, al contrario della prima, la seconda non cerca di astrarsi dal proprio ambiente, ma vi partecipa entro una nuova modalità di esperienza estetica che non si limita alla visione. Bois ritiene che Matisse, in realtà, abbia inventato un nuovo modo pittorico, successivamente capito e ripreso da Pollock e Newmann, che si rivela poi un tratto essenziale della Minimal Art laddove il dato spaziale architettonico diviene materia costitutiva dell'operare dell'arte che si estende nello spazio concorrendo a determinarne la specificità e l'irripetibilità. Pertanto, all'assorbimento visivo si affianca la tattilità della distrazione, e cioè la tattilità di un percepire fluttuando nello spazio e stabilendo una relazione estetica con l'opera dell'arte *attraverso* lo spazio; spazio che, a tal punto, non si dà con riferimento esclusivo all'opera dell'architettura ma riguarda anche l'opera dell'arte a partire dal momento dell'instaurazione della relazione estetica con il fruitore.

Nella prospettiva ora tratteggiata assume grande interesse riportare quanto osservato da Rosalind Kraus, la quale sostiene che il *museo postmoderno* '(...) would forego history in the name of a kind of intensity of experience, an aesthetic charge that is (...) radically spatial (...)'.⁷ Rosalind Kraus, inoltre, riconosce nel museo contemporaneo un carattere *sincronico e iperspaziale*,⁸ laddove il fruitore rischia di disorientarsi in uno spazio-tempo che si è schiacciato fortemente sulla dimensione spaziale, essendosi come annullato il tempo storico all'interno di questa connotazione del *museo*.

Sembra allora perdere di significato ogni tensione diretta alla ricerca di un modello spaziale da riconoscere o adottare per lo stabilirsi della relazione estetica con l'opera dell'arte contemporanea. Questa posizione viene, per un verso, confermata da Eilean Hooper-Greenhill con l'introduzione del concetto di *post-museum*, concetto che permette di superare l'idea del museo modernista, idea alla quale si informerebbero ancora, quanto meno dal punto di vista museologico, molte delle realizzazioni recenti: in altri termini, se il museo modernista è pensato come un oggetto architettonico - ora nella riduzione al grado zero dell'architettura con il *white cube*, ora nell'esaltazione dell'architettura come autonoma espressione artistica - il museo contemporaneo deve essere immaginato come un processo, come un'esperienza e, di conseguenza, non può che assumere una pluralità imprevedibile di conformazioni architettoniche laddove lo spazio non è determinato univocamente da queste ultime.⁹

Alla luce di quanto osservato, la varietà riscontrabile nelle proposte progettuali realizzate nella seconda parte degli anni Novanta, oltre che riconducibile ad un generico atteggiamento artistico autoreferenziale, può iniziare ad essere riconosciuta, in alcuni precisi casi, come conseguenza della declinazione del carattere autentico dello spazio per la relazione estetica con l'opera dell'arte contemporanea. Per questa via, lo spazio per la fruizione dell'arte contemporanea può essere definito come uno *spazio specifico* che si realizza con la dialogia spaziale tra l'opera dell'arte e l'opera dell'architettura nello stabilirsi della relazione estetica, dialogia che non può quindi essere risolta nel rapporto contenuto/contenitore ma viene a determinarsi attraverso la contestualizzazione dell'*esperienza estetica* vissuta dal fruitore.

In definitiva, lo spazio costruito per la fruizione dell'arte contemporanea può essere definito come *spazio estetico* in virtù del fatto che la sua connotazione *specificità* dipende sia dalla condizione di esistenza che dalla condizione di *fruizione totale* (visiva e tattile) dell'opera dell'arte. Si tratta, quindi, di uno *spazio esperienziale* che si attiva solo attraverso lo svolgersi della fruizione e, quindi, attraverso lo stabilirsi della *relazione estetica*: lo *spazio estetico* è, da un punto di vista concettuale, uno spazio dialogico dove l'opera dell'arte è posta in uno stato di potenziale tensione entro il campo spaziale indotto dal luogo della collocazione, tensione che si libera per tradursi in termini di esperienza estetica nel momento in cui il visitatore attua la fruizione secondo un *abitare cinestetico* del luogo della collocazione. Da un punto di vista segnatamente architettonico, lo *spazio estetico* può essenzialmente riconoscersi come una possibile sintesi delle interpretazioni dei temi dello *spazio come vuoto*, della *tettonica dello spazio* e della *riduzione tra spazio interno ed esterno*.

Si può rilevare, infine, come entro un panorama complessivo dove sembra ancora prevalere la disposizione dei progettisti verso la concezione dello *spazio artistico* (ora accentuando il carattere autorefe-

renziale dell'oggetto architettonico, ora privilegiando l'interpretazione della neutralità dello spazio espositivo) sia tuttavia possibile scorgere riscontri significativi in ordine alla sopra descritta concezione dello *spazio estetico*: il riferimento è, in primo luogo, ad architetture recenti di Steven Holl (Kiasma, Helsinki), Peter Zumthor (Kunsthhaus, Brezgenz) e, in modo particolare, di Zaha Hadid (Contemporary Arts Center, Cincinnati).

Il CAC, infatti, si dimostra un caso di particolare interesse soprattutto in relazione al fatto che l'identità dell'istituzione culturale che lo costituisce non si fonda su una collezione permanente, ma sulla strategia complessiva di offrire uno spazio urbano come spazio espositivo di relazione e, dunque, di socializzazione dell'esperienza estetica. In particolare, la missione dichiarata dell'istituzione è quella di contribuire in modo attivo ed aperto alla pluralità delle aspettative culturali locali ed internazionali, focalizzando l'attenzione sugli oggetti dell'arte contemporanea nelle sue manifestazioni più attuali, entro la dimensione urbana collettiva.

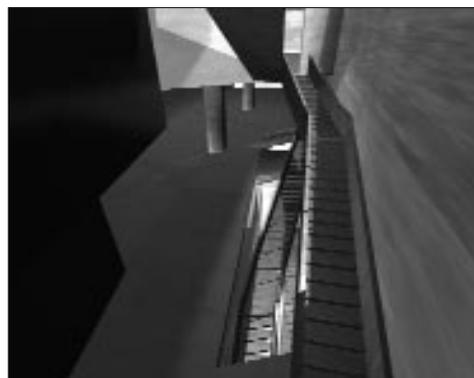
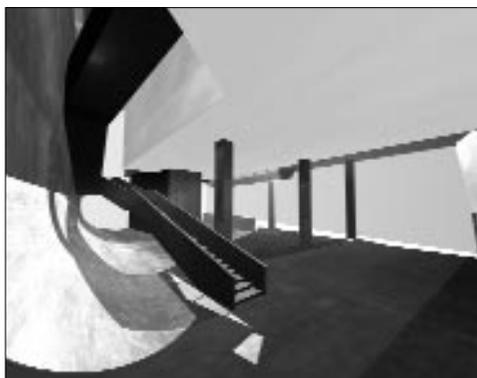
Da questa prospettiva l'interesse che la realizzazione di Zaha Hadid suscita si sviluppa non tanto sul piano del giudizio di valore relativo all'oggetto architettonico considerato nella propria autonomia artistica, quanto nell'interpretazione della simultanea e compresente caratteristica di interno/esterno urbano e, in particolare, nella duplice prospettiva di interno urbano proiettato verso l'esterno e di esterno urbano introiettato nello spazio del *museo* pensato ora oltre il semplice dato architettonico come spazio esperienziale e, quindi, come *spazio estetico*. Un altro aspetto degno di rilievo, e che si connette alla caratteristica di esterno/interno urbano, è da riconoscere nell'originale interpretazione dello spazio odologico (tradizionalmente costituente lo spazio espositivo) come elemento di riconduzione all'unità (esperienziale) in ordine alla complessiva variabilità degli eventi spaziali che si compongono senza discontinuità concettuale dallo spazio urbano esterno allo spazio urbano interno, sebbene la differenza tra i due termini suddetti venga sottolineata dal passaggio dalla prevalenza della dimensione orizzontale che connota l'esterno urbano alla prevalenza della dimensione verticale che informa l'interno urbano (*the Urban Carpet*).

Si realizza, in altri termini, la compresente duplice lettura tra uno spazio che è interno ed esterno allo stesso tempo, carattere che sembra costituire una possibile prospettiva per lo spazio della città contemporanea, ora da esplorare sul piano delle possibilità dell'essere e del significare; e cioè sul piano di una pluridiscorsività della trama urbana che conduca a privilegiare le componenti immateriali e concettuali, a focalizzare l'attenzione verso i regimi di immanenza delle forme compositive urbane piuttosto che verso il manifestarsi delle forme architettoniche, entro una visione che rivaluti l'esperienza estetica come esperienza vissuta e, pertanto, come una forma dell'abitare della città contemporanea.

1. Cfr. B. O' Doherty, *Inside the White Cube. The ideology of the Gallery Space*, Berkeley, University of California Press, 1999.
2. Cfr. P. Rasse, *Les musées à la lumière de l'espace public*, L'Harmattan, 1999; J.P. Lorente, *Cathedrals of Urban Modernity. The First Museum of Contemporary Art 1800-1930*, Ashgate, Aldershot, 1998.
3. Cfr. C. van de Ven, *Space in Architecture. The Evolution of a New Idea in the Theory and History of the Modern Movements*, Van Gorcum, Assen-Maastricht, 1987; A. von Hildebrand, *Il problema della Forma nell'arte figurativa*, Palermo, Aesthetica Edizioni, 2001.
4. Cfr. G. Genette, *L'Opera dell'arte. La relazione estetica*, Bologna, Clueb, 1998.
5. Cfr. D. Crimp, *On the Museum's Ruins*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1993, p. 17.
6. Cfr. Y.A. Bois, *Esposizione: estetica della distrazione, spazio della dimostrazione*, in 'Rivista di Estetica', n. 16, 2001, p. 124.
7. R. Krauss, *The cultural logic of the late capitalist museum*, in 'October', n. 54, 1990, p. 46.
8. Cfr. R. Krauss, cit., p. 17.
9. Cfr. E. Hooper-Greenhill, *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, Routledge, London, 2000.



figg. 1, 2 - Il Contemporary Arts Center Art come interno/esterno urbano nel centro di Cincinnati



figg. 3, 4 - Lo spazio odologico come elemento riconduttore all'unità della variabilità degli eventi spaziali
per gentile concessione di Contemporary Arts Center, Cincinnati, Ohio

Immagini delineate o limiti di scalarità percettiva?

130

L'intervento nasce dalla riflessione che gli interni urbani si collocano nella dinamica della città come modificazioni/metamorfosi del suo divenire. Progettare all'interno del tessuto urbano, anche a differenti scale, vuol dire essere in grado di comprendere le modalità con le quali un artefatto si delinea all'interno della scena urbana stabilendo rapporti e relazioni. Viene qui indagato perciò, attraverso un percorso volutamente fatto di immagini e brevi descrizioni, come gli oggetti che abitano gli interni urbani, si presentano alle persone, come ne vengono in contatto, e come con loro vengono a costruire nuovi significati e nuovi luoghi. La scelta di utilizzare immagini, sintesi di azioni, deriva dalla coscienza e dalla volontà di fornire delle istantanee di movimento che colgano il processo nella sua interezza e dinamicità.

All'interno del paesaggio urbano si scorgono (fig. 1: *Scoprire*) immagini dell'oggetto, non solo di tipo visivo, ma anche facenti riferimento a differenti modalità percettive. Si vengono a formare tratti di immagini, tra loro eterogenei, per forma e significato.

L'artefatto, la sua apparenza, il suo significato sono strettamente relazionati all'ambiente circostante e alle azioni che lì vengono compiute. L'oggetto vive (fig. 1: *Vivere*) all'interno dei luoghi.

Emergono (fig. 2: *Emergere*) tratti dell'identità dei luoghi, degli artefatti, intesi come prodotto di entità eterogenee (fermi di immagini co-

me fotogrammi e tracciati di azioni) differenti per contenuto, e tuttavia strettamente relazionate fra loro. Si vengono a generare, pertanto, istantanee di movimento che si articolano (fig. 2: *Muoversi*) contemporaneamente nello spazio, nel tempo ed, essenzialmente, nella memoria.

Possiamo quindi constatare che si vengono continuamente a costruire (fig. 3: *Costruire*) nuove immagini dell'oggetto, che si generano e si sovrappongono ad elementi, significati, memorie, artefatti tutti già preesistenti. Si delinea (fig. 3: *Delineare*) così un'immagine dinamica che continuamente si dilata, si modifica, si trasforma in relazione ai movimenti dell'ambiente circostante in cui essa stessa è immersa.

Gli oggetti ri-significano (fig. 4: *Ri-Significare*) i luoghi, variandone significati, percezioni e gerarchie e trasferendo nuovi codici di memoria. Si vengono così a ri-vedere (fig. 4: *Ri-Vedere*) istantanee di interni urbani, nuovo prodotto di artefatti, persone e luoghi, costituendosi a sequenze logico formali per innovazione e trasferimento.

A questo punto ci si domanda *chi è il soggetto?*

Non è possibile in realtà definire un soggetto assoluto. L'ambiente, proprio in quanto elemento vivo, risulta il prodotto di molteplici entità che contemporaneamente, al variare del punto di vista, svolgono il



fig. 1



fig. 2

ruolo reciproco di soggetti ed oggetti. Si conviene perciò che gli artefatti debbano essere strutturati in modo tale da porsi attivamente all'interno della rete di connessioni formate da tutti i fattori che compongono lo spazio in cui essi si vengono a trovare, contribuendo a costituire una organizzazione variante di complessità, i cui significati sono frutto anche dell'aleatorietà funzionale della fruizione e dell'offerta performativa.

Si delineano perciò *oggetti in grado di porre delle questioni*, cioè capaci di dialogare con le persone, con i luoghi e con gli altri artefatti, determinando non più esclusivamente realtà virtuale ma ergendosi a innovative realtà in atto.

Si viene ad indagare il senso più profondo delle cose, quello che induce a porsi domande sul significato reale dell'oggetto, che spesso va

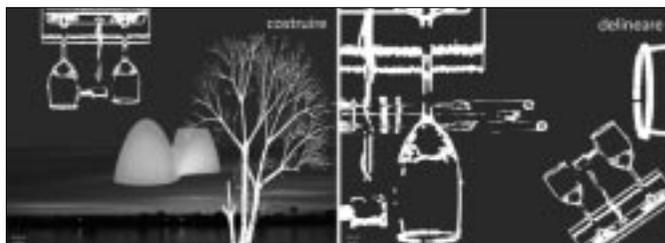


fig. 3

ben al di là del singolo fine per cui è stato programmato e progettato.

Come negli esempi della fig. 5, un punto di vista non è solo un luogo per vedere oltre, ma anche per pensare, un bicchiere di ceramica fatto seguendo pedissequamente le forme di uno usa e getta in plastica, suggerisce nuove modalità di relazione sociale all'interno di un interno domestico, così come anche sedersi su una sedia dalla seduta allungata e frazionata da più schienali porta a stabilire differenti modi di stare e parlare con gli altri.

Gli artefatti attraverso le istantanee che compongono la loro immagine reale, molto più profonde e intime della sola percezione visiva, divengono per le persone fonte di conoscenza, spingono a vedere problematiche a cui non si sarebbe arrivati e, di conseguenza, a porsi nuovi obiettivi e finalità da perseguire.

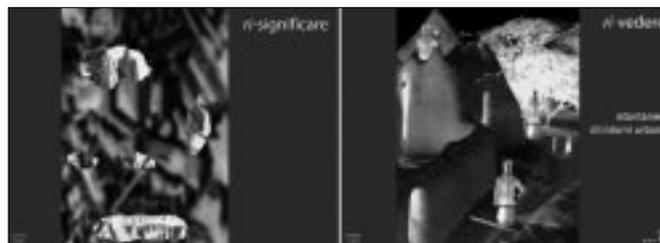


fig. 4

Così lavorando sui significati delle cose, la luce serve, per esempio, per illuminare ma anche per 'informare' (fig. 5) un rubinetto attraverso la 'colorazione' dell'acqua e la sua temperatura, o se posta alla base di una teiera a richiamare l'immagine ed il colore del fuoco e a segnalare il funzionamento, o anche, posta all'interno di una tanica, contribuisce a definire un contenitore di luce che forma un luogo di luce all'interno stesso dell'abitazione.

Questo comporta una progettazione molto più attenta e mirata in cui partendo da forme, segni a tutti noti, si definiscono altre innovative modalità di comunicazione, che portano alla definizione di oggetti in grado di radicarsi realmente e stabilmente all'interno del nostro ambiente, divenendo così essi stessi punto di partenza e di riferimento per le future progettazioni, e catalogo di nuove formalità e generatrici di altre qualità e determinazioni non comprese nelle originarietà del disegno.



fig. 5

Territori immaginari

132

Gli architetti si concentrano nella costruzione, non solo di edifici, ma anche di pensieri, visioni, ipotesi, immagini ... E mai si può materializzare l'architettura del livello utopico concepita come rappresentazione immaginaria del territorio.

Durante tutto il secolo ventesimo l'architettura ha avuto un percorso inseparabile dai media. Il territorio fisico, reale, esistente si allarga e si moltiplica in altri supporti. Beatriz Colomina riferisce che l'architettura dall'espansione dei media non è più prodotta per un luogo ma in diversi luoghi, più immateriale: foto, pubblicazioni, mostre, fiere, giornali, concorsi, musei, film ... e questi contesti sono diventati così importanti quanto i luoghi costruiti, a volte più importanti.¹

Allora possiamo individuare due dimensioni, due livelli dove lavorare: quello dove si costruisce materialmente sul territorio attraverso elementi fisici, edifici, mura, superfici ...; e quello dove si costruiscono immagini culturali del territorio, che si proiettano sul primo fornendo modelli di percezione agli individui.

In questo piccolo testo vorrei parlare di questo secondo livello.

Paul Virilio² afferma che dal nascere dello schermo si è passati da forme come volume destinate a persistere a immagini dove la durata è puramente visiva e limitata.

Gli architetti sono allora portati a pensare ad uno spazio-tempo nella nuova dimensione che si apre nella città.

In questo livello si costruiscono meccanismi di identità e identificazione attraverso immagini che si sovrappongono al territorio reale e che ri-configurano lo spazio in ogni individuo.

Il modo di rendere mediatico un territorio diventa anche una forma per stabilire l'identità culturale di un luogo tra un registro soggettivo ed uno documentale.

L'esempio di quanto detto è in un piccolo film 'O Corte' che abbiamo realizzato,³ dove si sviluppa l'idea di *mediatizzazione* urbana e dove la costruzione di immagine del territorio traduce un modo di percepire la città. La città è Coimbra, città universitaria del centro del Por-

togallo. Nel film si uniscono diversi luoghi interni urbani della città in una sola sezione. La sezione sorge come oggetto iconico di facile *mediatizzazione*. Si segue il concetto megastrutturale che tutta la città possa essere un edificio. E questo edificio è una finzione che si costruisce attraverso un percorso individuale. Un uomo cerca l'immagine di una donna. Il percorso individuale, soggettivo viene cartografato in una sezione fittizia.

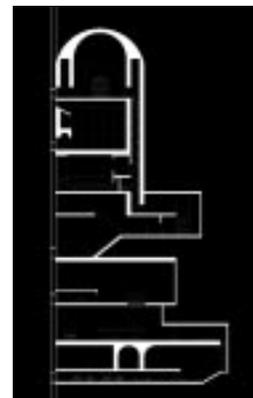
La città nello spaccato rappresentato si mette in confronto con il flusso individuale che si sviluppa nello spazio urbano, le cartografie soggettive e il ruolo che l'architettura sviluppa dentro essi.

La cultura urbana è anche il prodotto della sovrapposizione delle immagini individuali e affettive sullo spazio e i luoghi della città. Ed in questo secondo livello di operazione, intervenendo nel processo di formazione di un immaginario territoriale, gli architetti, in piccoli gruppi, o individualmente, hanno l'opportunità di influire sul pensiero degli individui con un potenziale di effetti retroattivi.

1. 'Since the advent of the media, is no longer simply produced in the building site, but in many different, more immaterial sites, such as photographs, publications, journals, exhibitions, fairs, competitions, museums, films, etc. And those contexts are as important as the building site, sometimes more important.' Beatriz Colomina, intervista per Inês Dantas e Gonçalo Azevedo in NU# marginalidades.

2. in Roam, Reader on the Aesthetics of Mobility.

3. Gonçalo Azevedo, Inês Dantas, Joana Couceiro, Pedro Baía, História e Estética do Cinema 2003, di un testo de Abílio Hernandez Cardoso.



Peter Haimerl

Zoomtown

Le sfide tecnologiche nelle città europee sono diverse da quelle che avvengono in Asia o in America, per motivi dovuti alle diverse dimensioni, storia e modi di funzionamento. Le città europee possono, quindi, collaborare in politiche creative che migliorino le loro strutture urbane.

Ci si domanda: come risparmiare energia? Come possono funzionare le città senza dipendere delle macchine? A quali innovazioni si possono aprire le città?

Nel campo della tecnologia i programmi di software ci hanno insegnato che le forme più pratiche di funzionamento sono utilizzando l'hardware esistente. Anche nella città dovrebbe funzionare così. La struttura che sembra ferma e stabile dovrebbe essere attualizzata ed i modi di interagire con gli elementi esistenti devono essere *updated*.

Zoomtown è un progetto sperimentale europeo con l'obiettivo di ripensare il funzionamento delle città e proporre soluzioni che cambiano la città esistente attraverso l'aggiunta di elementi. Questi elementi sono il risultato di ricerche di nuove tecnologie che possono essere adattate ai sistemi urbani esistenti facendoli diventare più efficienti e interessanti. L'idea è di ripensare tutto il sistema in modo da sviluppare una *smart surface*.

Si considera la città come un organismo, nel concetto frattale di *zoom* dove l'insieme delle città europee funziona come una grande città - *zoomtown* - con i suoi quartieri che sono le *zoomcities*, che dentro hanno piccoli quartieri, i distretti, che dentro a sé hanno ancora unità più piccole, etc ... Si utilizza una programmazione computerizzata che permette simulazioni e proposte all'interno di un concetto adattabile e sostituibile, in accordo con le entità definite.

Si accentua l'idea di creare una superficie morbida, intelligente, *smart*, che permetta una migliore utilizzazione dello spazio urbano abitabile, interno ed esterno. E in questa superficie intelligente le attività possono svilupparsi sotto e sopra in modo ottimizzato.

Attraverso gli elementi proposti: *floater*, *zoomliner*, *pionneerspace*, *cargo bit*, si crea una nuova immagine urbana.

Le vie diventano spazi di possibile verde e piccole costruzioni una volta che i veicoli convenzionali possono essere sostituiti da *veicole floater*, elettrici a due o quattro ruote che permettono dislocazioni più fluide. Con un *floater* si può entrare nel sistema di trasporto pubblico *zoomliner* a Berlino e arrivare a Parigi in due ore. Attraverso la costruzione di un sistema *zoomliner* diventa possibile conciliare il transito regionale con il transito locale a velocità che arrivano a 600km/h (sistema già costruito a Shanghai). Così si può percorrere tutta l'Europa come si percorre una città.

Per il trasporto delle merci si propongono linee metropolitane sotterranee al posto delle attuali per la mobilità delle persone, permettendo ai negozi e alle ditte un trasporto più efficiente attraverso le unità *cargobit* sotterranee. Così si liberano le vie dal movimento di trasporto merci e si ottimizza la distribuzione delle stesse dai luoghi di produzione (sistema in fase sperimentale nella zona del Ruhr in Germania). Così si previene che i negozi e le ditte vadano fuori dal centro per necessità di trasporto, invertendo i processi centrifughi in atto.

Il *pionneerspace*, lo spazio sopra la superficie include i nuovi sistemi di trasporto di persone, la città esistente e le nuove piattaforme abitabili. Il concetto di *pioneer space* permette alla superficie della città di diventare una *open source* di possibilità. Cocobello è un elemento appartenente al *Pionneerspace* già sviluppato e costruito. Cocobello è un atelier mobile estensibile, costruito nella fase sperimentale di *Zoomtown* per la biennale di architettura di Rotterdam 2001. Cocobello trasmette una piccola parte dell'immagine di *Zoomtown*.

Zoomtown funziona così come un programma di software che viene applicato a città specifiche attraverso l'aggiunta degli *zoom elements*. Ed in questo momento *Zoomtown* riflette in piattaforme interdisciplinari sulle questioni sociali, culturali, tecniche, scientifiche, politiche emergenti che possono dare forma a nuovi modi di pensare e costruire la città.

Vuoto, pieno, Pieno, vuoto

Tre difficoltà

Si dà il caso che io sia un seguace e sostenitore di quella modalità argomentativa teorizzata da Catone il Censore, modalità argomentativa perfettamente rappresentata, in estrema sintesi, dalla sua stessa celeberrima locuzione latina che recita testualmente: *Rem tene, verba sequentur*. 'Trattieni (ricorda, abbi chiaro) l'argomento - egli diceva - le parole verranno da sole'. Tecnica convincente quanto efficace, sulla quale ho sempre fatto grande affidamento. In architettura però, per metterla in atto, converrebbe appoggiarsi a un *progetto*, reale o virtuale, non necessariamente personale. Nella circostanza, invece, non se ne è in possesso. Anzi, meglio, non si vuole ricorrere direttamente ad esso. Né si vuole, come pure sarebbe lecito, tornare a chiamare in causa i soliti *spazi di relazione*, sempre rintracciabili sia nella città del passato sia in quella contemporanea. E ovviamente l'elenco sarebbe lungo quanto scontato: dalle piazze ai porticati, alle strade, ai passages, alle gallerie; dai mercati, ai *malls*, ai centri commerciali; dai cinema ai teatri, ai musei; dalle stazioni ferroviarie e marittime alle stazioni di servizio autostradali, agli aeroporti, e così via dicendo. Con il rischio peraltro di riaprire la questione oramai abbondantemente dibattuta dei *luoghi* e dei *non-luoghi*. No, niente di tutto questo! Semmai sembra più opportuna una riflessione centrata sulla stessa titolazione del tema del seminario (*Interni urbani. Luoghi e spazi collettivi*) da condurre e sviluppare attraverso una procedura dissertativa a carattere prettamente epistemologico. Del resto, l'asserto echiano espresso in un prezioso libretto,¹ secondo il quale un buon titolo e un buon indice sono quasi una tesi già fatta, nonché la titolazione di un noto testo ungheriano,² che offre un eloquente contributo nello specifico architettonico, intervengono a dare piena legittimità, nonché adeguata garanzia scientifica, alla trattazione.

Inoltre, si dà anche il caso, come sostiene un collega di mia conoscenza, che io sia *troppo artista per esser uno scienziato e, al tempo stesso, troppo scienziato per essere un artista*. Il classico bicchiere

mezzo vuoto e mezzo pieno. Per fortuna non sempre la presenza di una doppia anima è sinonimo di *figura dimezzata*. Ludovico Quaroni sosteneva che tale doppia anima non solo non debba essere vista come tasso deficitario dell'architetto, ma vero e proprio valore aggiunto, risultando peculiare dell'*architettura* l'essere disciplina formata da un insieme inscindibile di *arte e scienza*.

Da ultimo, si dà il caso di una mia visione del mondo fatto a *stringhe*, un mondo decisamente ancora inesplorato dall'intelligenza della cultura architettonica ufficiale.

Messe insieme, queste tre condizioni pongono i postulati di base che, pur nella necessità della *reductio ad unum*, si è tenuti in considerazione nell'accostarsi al tema proposto, alla luce della personale speculazione scientifica condotta nel corso degli anni. Il XIV seminario di Camerino è stata pertanto l'occasione per una verifica della mia ricerca sulla *teoria delle stringhe* in architettura, che registra nella nozione di *stringa urbana* formulata di recente un ulteriore, importante passo in avanti, dopo quella di 'stringa architettonica'.

Ma se ora io sono qui a parlare della 'stringa urbana' lo devo praticamente a un personaggio autorevole che risponde al nome di Franco Purini. È stato lui in effetti che all'insaputa si è presentato a studio e, senza tanti preamboli, mi ha subito apostrofato: *Senti caro, tu non me la racconti giusta. Io ti conosco da lunga pezza. Mi nascondi qualcosa. Tu hai certamente degli scheletri nell'armadio!* Quando lui attacca con il senti caro, c'è di che scommettere, ci sono guai in vista. Sicché a mia volta ho tentato di fare quadrato. 'Io non ho nulla da nascondere - ho risposto secco - e tanto meno ho scheletri chiusi da qualche parte'. *Fammi vedere allora cosa c'è in quel cassetto*. 'Quale cassetto, ho replicato'. *Quel cassetto laggiù*. 'Stai tranquillo, lì non c'è assolutamente niente. È un cassetto messo sotto chiave da tempo immemorabile. Non mi ricordo più nemmeno dove ho messo la chiave. E non è escluso che potrei averla addirittura buttata nelle acque del biondo Tevere'. *Arisenti caro, avevo ragione a nutrire dei sospetti. Li*

dentro c'è qualcosa di eclatante che non vuoi farmi vedere. Tu adesso devi decidere di scoprirti, in caso contrario sei out, considerati fuori della comunità scientifica internazionale. A quel punto, ho dovuto cedere. Quasi stizzito, ho divelto la serratura, ho inserito la mano nel cassetto e, presala per un orecchio, l'ho tirata su alla maniera di un abile prestigiatore. *Cos'è quell'affare?*, incalza con aria un po' sorpresa. Scoperto, impostando la voce con timbro grave, ho emesso la dichiaratoria. Ecco, questa è la nozione di 'stringa architettonica', una mia teorizzazione ultratrentennale mai svelata ad alcuno. *Molto bene.* Ma proprio mentre pensavo di aver esaudito le sue aspettative, impietoso, senza batter ciglio, intima perentorio: *adesso hai solo venti-quattro ore di tempo, non un minuto di più, per renderla di pubblico dominio. Ricordati che sei sotto stretto controllo. A presto. Ciao.* Spinto da quel così stringente sollecito, mi attivai e in men che non si dica riuscii a dare alle stampe la mia teorizzazione.

A cose svelate, mi resta il rammarico che l'aver lasciato dormire per tanto tempo la 'stringa architettonica' abbia fatto slittare di trent'anni la formulazione di quella che ritengo essere la sua derivata prima, e cioè la nozione di 'stringa urbana'. Probabilmente sono stato completamente assorbito dalla ricerca di una versione avanzata della *stringa architettonica*, la 'stringa architettonica quantistica', impegnando su di essa lunghi anni di energie. Oggi posso azzardare di teorizzare non solo le tre nozioni citate, ma anche quella di 'stringa urbana quantistica', a sua volta logica e naturale estensione della 'stringa architettonica quantistica'. Quindi, 'stringa architettonica', 'stringa urbana', 'stringa architettonica quantistica', 'stringa urbana quantistica' costituiscono i concetti pregnanti, evolutivi, concatenati ma aperti, ad estensione praticamente illimitata, del mio pensare e fare architettura.

Non solo. Sono pure davvero preoccupato. Franco Purini, sbattendo il mostro in prima pagina, mi ha posto di fatto nell'occhio del ciclone dove immediatamente si sono accesi i riflettori di un vivace fuoco incrociato. *Io speriamo che me la cavo*,³ nonostante sia perfettamente consapevole di regatare in solitaria, senza concorrenti, senza interlocutori.

Due definizioni

Cosa sono la 'stringa architettonica' e la 'stringa urbana'? A tale riguardo, non si ritiene superfluo ricordare preliminarmente che la *stringa* della teoria generativo-trasformativa elaborata da Noam Chomsky fissa la boa obbligata di aggiramento a partire dalla quale si sono formulate le nozioni di *stringa architettonica*, prima, e quella di 'stringa urbana', dopo; mentre le definizioni a seguire ne restituiscono, rispettivamente, le determinanti assiomatiche disciplinari.

Per *stringa architettonica* si intende una: '... *Porzione minima di architettura ('Morfema architettonico'), dotata di tettonicità abitabilità e accessibilità, avente valore grammaticale e, perciò, capace - a partire*

da un numero limitato di elementi - di produrre un numero infinito di 'stringhe-altre' ('stringhe architettoniche-altre', 'architetture-altre').

Dalla successiva elaborazione teorico-operativa della *stringa architettonica* è stato possibile pervenire, alla maniera di derivata prima, all'analoga nozione di *stringa urbana* che definiamo come la '... *Porzione minima di commesso fisico-spaziale ('Morfema urbano'), dotata di tettonicità abitabilità e accessibilità, avente valore grammaticale e, perciò, capace - a partire da un numero limitato di 'stringhe architettoniche' - di produrre un numero infinito di 'stringhe-altre' ('stringhe urbane-altre', 'commessi urbani-altri').*

Le suddette nozioni rientrano, per così dire, in una sorta di *teoria standard*. Da esse poi, è consentito accedere a quelle avanzate di 'stringa architettonica quantistica' e di 'stringa urbana quantistica'. Per la formalizzazione di quest'ultime, si è dovuta scomodare quella parte della fisica che sostiene la propagazione della luce attraverso i 'quanti', ovvero attraverso elementi di energia discreti che si fenomenalizzano per tratti infinitesimali. L'intermittenza, la discontinuità, la *frammentarietà* quindi sembrano costituire le determinanti genetiche utili ad ipotizzare una scrittura del progetto, architettonico e urbano, per *stringhe* ordinarie così come per *stringhe quantistiche* straordinarie.

Certo non è ancora tempo di parlare di ulteriori declinazioni delle due teorizzazioni fondamentali operate, ma non è niente affatto velleitario preannunciarne sin d'ora eventuali prospettive di sviluppo. Sicché, sebbene non si sia al momento pronti a presentare esiti scientificamente compiuti, ci pare tuttavia di poter affermare che la 'stringa architettonica arrotolata' e la 'stringa urbana arrotolata' costituiscono probabilmente le teorizzazioni, altre e oltre, capaci di catalizzare l'interesse della ricerca prossima ventura.

Il tema

Ai nostri fini, torna utile semplificare il titolo del tema in oggetto ('Interni urbani. Luoghi e spazi collettivi') tagliandone il sottotitolo di specificazione, destinato solo a rafforzare l'enunciato principale, e riservando pertanto l'analisi sintattico-lessicale ai soli lemmi iniziali: *interno* e *urbano*. Allargheremo detta analisi ad altri due lemmi (sostantivi-aggettivi): *vuoto* e *pieno*, per poi sostituirli ai primi due nella trattazione, quasi una forma di traslitterazione, avendone dimostrata una corrispondenza pressoché biunivoca. Senza spremersi molto le meningi, conviene allora rifarsi direttamente a un buon dizionario.

- Voce: /*interno*/, p.968.

«Interno /in'terno/ [vc. dotta, lat. internu(m), da interior 'interiore'] A agg. (...). B s.m. (f. -a nel sign. 5) 1 La parte di dentro: l'- di un edificio; inoltrarsi nell'- di un bosco. 2 Numero interno: scala A, - 6. 3 (...). 4 fig. Sfera interiore, intima, dell'individuo: penetrare, leggere nell'- di qc. 5 (...). 6 (sport) gener. Nei giochi di palla a squadre, chi si muove nella

zona centrale del campo. 7 Complesso degli affari interni di uno Stato: Ministero, ministro dell'-, degli interni. 8 al pl. Riprese cinematografiche effettuate nell'interno di un teatro di posa. CONTR. Esterni».

- Voce: /urbano/, p. 2095.

«Urbàno /ur'banò/ [vc. dotta, lat. urbanu(m), da urbs, genit. urbis, 'città, urbe'] agg. 1 Della, relativo alla, città: guardia, milizia, polizia urbana; edifici urbani; strade, piazze urbane; vigili urbani | Rete urbana, rete telefonica che interessa una stessa città | Collegamento -, entro la stessa rete urbana | (...) | Nettezza urbana, (...) | Agglomerato -, centro -, centro abitato, fornito della struttura e dei servizi fondamentali propri di una città. CONTR. Rurale. 2 (st. dir.) Della città di Roma | Pretore -, (...) 3 fig. Civile, cortese, educato: modi urbani; usare un linguaggio -; tenere un comportamento - e irreprensibile. CONTR. Villano. || urbanamente, avv. Civilmente, cortesemente, educatamente».

- Voce: /vuoto/, /vuoto/, p. 2176.

«Vuòto /vw to/ o vòto (3) [lat. parl. *vocitu(m), var. di *vacitu(m), part. pass di *vacere, 'esser vuoto', dalla stessa radice di vacare 'esser vuoto'. V. vacare] A agg. 1 Che è (...) privo di contenuto in tutta la sua capacità (...): un bicchiere, un fiasco -; (...) | Che è privo del contenuto che (...) potrebbe contenere: (...) in agosto la città era vuota | (...) | (...) | Rimanere con le tasche vuote, senza soldi | Teatro -, (...), quasi -, con pochi spettatori | (...) | (...) | Casa vuota, sfornita di mobili, o disabitata, sfitta | A stomaco -, (...), senza aver mangiato | A mani vuote, senza portar nulla, senza aver nulla ottenuto: (...) | (...) | Sentirsi la testa -, esser quasi incapace (...) di pensare, (...) | (...) | Sentirsi -, senza sentimenti, senza desideri. 2 fig. Privo: parole vuote di senso; (...) | (...) | (...) | Discorso -, senza sostanza, (...) | Vita vuota, futile, (...) | (...) 3 (...) | (...) 4 (arald.) (...) 5 (mat.) (...). B s.m. 1 Spazio completamente privo di materia | (...) | Sotto - spinto, detto di prodotti (...) | (...) 2 - d'aria, (...) 3 Spazio libero (...): (...) precipitare nel -; (...) | i suoi occhi fissavano il - | Cadere nel -, fig. di parole, (...), rimanere inascoltate, (...) | Fare il - intorno a sé, fig. comportarsi in modo da allontanare da sé gli altri; anche, (...) superare tutti gli avversari, (...). 4 Spazio vuoto (...): (...) si vedono molti vuoti tra le file; (...) 5 Recipiente vuoto: (...) 6 fig. Mancanza, (...): colmare un - | Ha lasciato un gran -, (...) | - di potere, (...), anche fig. | - di cassa, ammanco di cassa, (...) | (...) fig. Vuotezza, vuotaggine: (...) 7 Ciò che è inutile (...) e sim., nella loc. avv. A - | Parlare a -, invano, (...) | Andare a -, riuscire senza effetto, fallire | (...) | Scrivere a -, (...); senza ottenere risposta | (...) | Viaggiare a -, di mezzo di trasporto, (...) | Girare a-, girare in folle, (...) e sim. | Funzionamento a -, detto di una macchina (...) | (...) | Assegno a -, (...)».

Non rimane che analizzare l'ultimo termine tra quelli programmati.

Anche questo da considerare, come per il precedente, nella doppia veste di aggettivo e di aggettivo sostantivato.

- Voce: /Pieno/, /pieno/, p. 1398.

«Pièno /'pjeno/ [lat. plenu(m), da una radice indeur. che significa 'ri-empire'] A agg. 1 Che contiene tutta la quantità di cui è capace: (...) bicchiere -; teatro - in ogni ordine di posti | (...) | (...) | (...) | Respirare a pieni polmoni, (...) al massimo | (...) | Pagina piena, (...) scritta | La misura è piena, fig., (...), la pazienza e sim. sta per esaurirsi | Averne piene le tasche, fig. pop., averne abbastanza di q.c. o di qc. | - come un uovo, zeppo | A piene mani, fig., con grande abbondanza | (...) | est. Completamente ingombro, (...) e sim.: tavolo - di carte; (...) 2 Che abbonda di q.c., (...), anche fig.: (...); casa piena d'ogni ben di Dio; un compito - di errori; essere - di dolori, (...) | Invaso, pervaso: - gioia, (...) | fam. Sazio: a pancia piena; (...) | (...) | (...) 3 Non vuoto: muro -; (...); noci piene | Colpo -, che raggiunge il bersaglio, (...) | (...) | (...) 4 (...) 5 fig. Che costituisce il massimo livello, (...) e sim.: (...); ottenere una piena guarigione; una risposta piena (...); essere in piena efficienza, in piena regola, (...), nel - vigore della giovinezza | (...) | In piena notte, (...), a notte fonda | Luna piena, che si vede per intero | In - inverno, nei mesi più freddi | (...) 6 fig. (...) 7 (...) 8 (mus.) (...) | Nota piena, accompagnata con le proprie consonanze | (...) || pienamente, avv. In modo pieno, (...): essere - soddisfatto. B s.m. 1 Parte piena o massiccia di qc.: (...) | il vuoto risuona, il - no. 2 Fase o momento culminante: nel - dell'estate, della notte, dell'uragano | A -, V. appieno | In -, del tutto, completamente. 3 Carico completo, spec. di carburante: (...) | fare il - di benzina | Fare il -, fig. fam. scherz., bere troppo. 4 (mus.) - dell'organo, suono di tutte le sue voci insieme. 5 (arald.) (...) 6 +Compimento, adempimento. || pienone, accr. (V.) | pienotto, accr. (V.)».

'Vuoto', 'pieno', 'Pieno', 'vuoto'

Dalla comparazione valutativa delle analisi sintattico-lessicali di cui sopra, si deduce come logica conseguenza la legittimità della *trasposizione* di uso e di significato, nonché della *commutazione* teorico-operativa, entrambe giustificate anche da esigenze dimostrative, dei lemmi della titolazione ('Interni', 'urbani') nei quattro termini derivati 'Vuoto', 'pieno', 'Pieno', 'vuoto'. Essi costituiscono una coppia oppositiva duale formata dalle due categorie nominali principali (indicate con le iniziali maiuscole) e dalle relative categorie nominali di aggettivazione (indicate invece con le iniziali minuscole). Per comodità discorsiva, indichiamole d'ora in avanti con le rispettive iniziali ('V', 'p', 'P', 'v'), mentre al simbolo della *virgola* (') riserveremo il *tradizionale* valore notazionale. Con l'*alfabeto* così definito è dato accedere a procedure iterative di scrittura attraverso cui costruire le diverse *stringhe* moltiplicative.

Matematicamente parlando, è dato descrivere tutte le possibili espressioni corrispondenti, per esempio, alle *disposizioni* dei quattro elementi presi a due a due. Tali espressioni sono naturalmente di numero limitato e, più precisamente, pari a sedici, avendosi quattro possibili scelte per ciascuno di essi (4 per la X e 4 per la Y). Avremo così le seguenti *stringhe* a sviluppo generativo-trasformazionale finito:

/VP, PP/; /Vp, Pp/; /VV, PV/; /Vv, Pv/; /vP, pP/; /vp, pp/; /vV, pV/; /vv, pv/.

Tim Ciuk_i, scienziato eschimese, sostiene che 'l'Universo è un'unica sostanza per ora descritta in due modi diversi e apparentemente antagonisti a seconda che si adoperi per leggerla il linguaggio matematico o quello artistico. Il primo consente una lettura precisa, organizzata per protocolli sicuri che non possono smentirsi (a meno di improvvisi rovesciamenti di ipotesi, come nel recente caso di Sir Stephen Hawking); col linguaggio artistico invece si procede a sbalzi, per concatenazioni di intuizioni che aprono nuovi varchi alla ricerca: qualche volta casuali, non sempre necessari e persino menzogneri. Il linguaggio artistico tende ad essere sintetico, dotato di una capacità di rimando evocativo così forte da poter rappresentare ogni cosa. E tuttavia è capitato, e continua ad accadere, che talune espressioni artistiche siano così pregnanti da risultare uniche e da sconvolgere il mondo: dirottando la percezione umana, i suoi modi di registrare e restituire le apparenze dei fenomeni che la investono, attribuendo ai fatti e alle idee nuovi significati mai prima immaginati'.

Penodoci in un ambito puramente formale, dunque, proponiamoci di produrre con il medesimo alfabeto stringhe di qualunque lunghezza, ovvero stringhe limitate di lunghezza arbitraria, ovvero ancora stringhe nelle quali ogni elemento compaia in un numero qualsivoglia di varianti (del tipo: Pp, Vv, pv, pV, VVV, Vpv, pVp, ppVVpp, PPvP, vPPP, ecc.), da cui peraltro emerge inequivocabilmente il principio detto della ricorsività, laddove i simboli che appaiono ricorsivamente appunto danno conto della capacità di una grammatica di spiegare i diversi aspetti sintattici, flessionali, sintagmatici, posizionali, differenziali, paratattici, lessicali, e via dicendo; nonché la constatazione che con un numero finito di *simboli* e di *regole* si possa raggiungere un numero infinito di *stringhe* (di *concatenazioni*, di *sequenze* e di *frasi*). Magari distinguendo e selezionando alla fine quelle *grammaticali* da quelle *non grammaticali*.

Ovviamente, sarebbe impensabile rappresentarne qui un numero elevato, anche perché non necessario ai nostri fini dimostrativi. Limitandoci strumentalmente a formalizzare solo alcune delle espressioni ottenibili, abbiamo le seguenti *stringhe* a sviluppo illimitato:

/V p, P, v /;

/V, p, P v /;

/V p, P v /; *

/V, p, P, v, /;

/V, p P, v /;

ecc.

/V, P, P, P /;

/V, P, P, p /;

/v, P, P, P /;

/Vv, P, P, P /;

/vV, P, P, P /;

ecc.

/VV, P, PP, P /;

/V, Pp, vP, P /;

/vVv, P, vPv, P /;

/Vv, Pp, Pp, Pp /;

/ pVp, vPv, vPv,

pPp /;

ecc., ecc., ecc.

Per quanto riguarda la *grammaticalità/accettabilità* delle *stringhe* formalizzate, fare un'analisi puntuale per ciascuna di esse ci impegnerebbe in ragionamenti lunghi e complessi che ci porterebbero lontano. Più in generale, possiamo dire che sicuramente i risultati sarebbero a *grammaticalità variabile*, a partire dalle *stringhe non grammaticali* via via sino a quelle grammaticali. Semmai, *hic et nunc*, ci interessa rilevare che la 'stringa' segnata con l'asterisco non solo è dichiaratamente *grammaticale* ma ai nostri fini è proprio quella che riveste la massima valenza dimostrativa, in quanto incorpora e rappresenta la correlazione, necessaria e sufficiente, da far valere in Architettura.

La coppia duale intercettata sovrintende alla condizione concettuale-operativa ottimale: quella di uno spazio fisico capace di solidificare la compresenza di *Vuoto-pieno* e di *Pieno-vuoto*, operando l'abbattimento di qualsiasi *soglia abitativa* tra l'architettonico e l'urbano, tra interno ed esterno, tra pieno e vuoto, tra pubblico e privato, tra luogo e non-luogo. Da questo punto di vista, la *bicchiere* forse sarebbe la metafora più pregnante dello spazio incurvato einsteiniano per catturare al tempo stesso il 'Vuoto' e il 'Pieno', non tanto nella forma classica del *mezzo-vuoto* e *mezzo-pieno*, quanto piuttosto del tutto Vuoto e del tutto Pieno. Ciò che Paul Valéry, poeticamente, aveva già ravvisato nella dissolvenza che l'onda del mare disegna sulla riva quando, azzerando in un eterno ricominciamento ogni limite fisso tra acqua e terra ferma, ripropone continuamente un *tutto bagnato* e un *tutto asciutto*.

Prova d'autore

La proposta progettuale di verifica elaborata (*La stringa urbana*, 2004) si colloca all'interno dell'ambito problematico sopra sinteticamente esposto, avvalendosi delle acquisizioni via via raggiunte nel corso della ricerca e della sperimentazione.

Per verificare l'attendibilità teorico-operativa di questa inedita nozione, si è deciso di attestarsi sulla figura del *tridente*, una figura largamente espressa nella struttura della città di Roma che peraltro ha nel 'tridente' di piazza del Popolo il suo riferimento maggiormente rappresentativo. Costituita da una semplice polarità su cui confluisce una terna di assi, si connota come determinante, munita di identità e perciò stesso immediatamente riconoscibile, ovvero come sistema unita-

rio di base in grado a sua volta di stringere rapporti di alleanza inedita con i diversi oggetti architettonici chiamati in causa, tracciati e tessuti compresi, mettendo in scena un numero limitatissimo di 'stringhe architettoniche', sia nella versione ordinaria sia in quella straordinaria di 'stringhe architettoniche quantistiche'.

Da una lettura, sia pure svelta, dell'articolazione fisico-spaziale d'insieme formalizzata, non sarà difficile decifrarne almeno alcuni dei cosiddetti *costituenti immediati*. In effetti, a partire dalle citate teorizzazioni di base di 'stringa architettonica' e di 'stringa urbana' (teoria standard), sino a quelle avanzate di 'stringa architettonica quantistica' e di 'stringa urbana quantistica' (teoria super), mentre già si comincia a registrare una prima, sia pure timida, apparizione di *stringhe com-*

pattate e di *stringhe arrotolate*, è dato riconoscere, classificare ed interpretare le varie tematizzazioni affrontate e raccolte, quasi a scopo inventariale, in un convulso quadro sinottico di piranesiana memoria, straniata e straniante natura morta dalla forte carica icastica, e con il dichiarato intento di test dimostrativo.

1. Cfr. Umberto Eco, *Come si fa una tesi di laurea*, Tascabili Bompiani, Milano, 1989, pp. 120-128.
2. Oswald Mathias Ungers, *Architettura come tema*, Quaderni di Lotus, Milano, 1982.
3. Cfr. Marcello D'Orta, *Io speriamo che me la cavo. Sessanta temi di bambini napoletani*, Mondadori, Milano, 1990, p. 24.

138



Luigi Calcagnile, *La stringa urbana*, 2004



Luigi Calcagnile, *Pensare architettonico* (2003), aggiornato con la teorizzazione della nozione di 'stringa urbana' (2004)

Jorge Cruz Pinto

Vuoti. Limiti urbani

Da una riflessione sullo spazio proto-urbano di Alentejo al progetto di spazi pubblici contemporanei

Elogio del Vuoto nell'architettura e nel proto-urbanesimo portoghese

La sensazione di vuoto e pienezza che si estrae dall'immensa estensione del mare Atlantico, la memoria storica del viaggio per mare unita al sentimento esistenziale della nostalgia e della fatalità costituiscono alcuni degli aspetti culturali per sostenere una poetica dell'assenza che caratterizza l'architettura e il proto-urbanesimo portoghese, come condizione di frontiera con l'Atlantico.

Con il ricorso all'immaginario metaforico dell'acqua, attraverso l'analogia poetica, possiamo fare astrazioni e trasposizioni di attributi di percezioni fra territori geografici così diversi come il Mare e la Pianura. Come ha riferito il poeta alentejano Raúl de Carvalho: «la pianura è un orizzonte che promette essere il mare». L'analogia poetica si crea attraverso le sensazioni e gli attributi comuni di spazio piano illimitato, la cui unica marcatura è la linea dell'orizzonte con il cielo e ove il movimento delle onde è analogo a quello delle messi ondegianti al vento.

I terreni all'origine sono spazi informali e di frontiera fra il territorio urbano e il territorio naturale. In essi predomina il vuoto, l'assenza di costruito, come spazio conformato dall'uso, dall'orientamento, della disposizione strategica rispetto al luogo; utilizzati per fiere, mercati, parate militari. Per questo motivo, si strutturano nella natura topologica informale e residuale che predomina su qualsiasi imposizione geometrica di tracciato o di gerarchia architettonica.

Da una riflessione sull'origine degli spazi proto-urbani in Alentejo (regione del centro sud del Portogallo), tra il paesaggio della pianura e la definizione della struttura urbana, sono individuati spazi pubblici significanti - piazze, slarghi, campi, *rossios* - dove la natura topologica e la informalità si associa all'elogio del vuoto metafunzionale che si sovrappone all'immagine architettonica. Spazi che erano antichi limiti urbani sono diventati centri. Questa riflessione è servita da base per diversi interventi urbani ed architettonici - in luoghi e spazi collettivi -

da noi ideati, progettati e costruiti per centri urbani di diversi paesi, tra il 1986 e il 2003.

Polo Universitario di Évora (2000) Scuola di Danza, Musica e Teatro. Con la collaborazione di un maestro compositore, abbiamo creato un avvicinamento tra ritmi musicali, ritmi spaziali, luce e giochi d'acqua. Inoltre, all'interno dell'approccio concettuale, sono state introdotte alcune opere di architettura sostenibile i cui principi bioclimatici hanno determinato in grande misura la loro strutturazione.

Cassa Agricola di Vidigueira e piano di dettaglio urbano per la nuova piazza. Disegnai il tracciato della nuova piazza irregolare, seguendo gli slarghi e le strade triangolari esistenti nella struttura urbana del paese di Vidigueira. Il nuovo edificio della banca, localizzato nell'angolo ed incorniciato dalla cupola triangolare, creò un'articolazione tra il tessuto urbano esistente e l'apertura diagonale verso la nuova piazza.

Sempre l'atteggiamento surreale mi ha permesso di trasporre la volta triangolare di tre metri di lato di una stanza della casa dei miei genitori nel paese di Vidigueira in Alentejo, per il doppio spazio centrale in progetto della Cassa Agricola, progettato nella stessa zona. La nuova volta è stata ampliata di sei volte, in modo da rendere doppio lo spazio di attenzione al pubblico. Durante la costruzione della cassaforma di legno la volta sembrava un'imbarcazione capovolta e la gente del paese l'associava all'epica delle scoperte, poichè vicino esiste una torre del Rinascimento dove stanno le insegne che Vasco de Gama aveva portato sulle caravelle nello storico viaggio in India. Negli interni, dallo spazio centrale all'entrata delle scale, il tema della luce, con diverse origini, genera sfumature nei muri bianchi alternati al marmo verde-Atlantico della regione.

L'edificio fu fondato al centro del paese, su un'area appartenuta ad una casa signorile preesistente. Quando l'appezzamento passò al Municipio vennero demoliti i muri verso la strada, lasciando una ferita

nella struttura urbana e mostrando i poveri muri dei recinti delle case retrostanti. Bisognava, quindi, configurare una nuova facciata urbana per quel grande vuoto. Intenzionalmente feci un'interpretazione di determinate invarianti dell'architettura e della proto-urbanistica di Alentejo: nel prevalere della massa dei muri bianchi e nel vuoto spaziale degli antichi *recinti e spiazzi*.

A partire dall'edificio si sviluppa la circolazione pedonale attraverso i suoi portici molto luminosi, presenti in quasi tutto il suo perimetro. I portici continuano nella zona commerciale del piano terra e negli edifici per abitazioni minime che progettai successivamente a formare la nuova piazza. In quest'ultima è stata introdotta una caratterizzazione più espressionista segnata da una sottile ondulazione dei balconi. All'interno delle abitazioni ho cercato di superare i limiti del programma sociale attraverso la luce, l'uso di materiali nobili e l'articolazione formale degli spazi.

L'incursione nella pittura espressionista astratta, tra gli anni 1985 e 90 mi ha portato ad un'esteriorizzazione e comunicazione dinamica delle emozioni, come un movimento da dentro verso l'esterno che porta ad una relazione empatica con l'immagine, nel senso di forme plastiche di carattere organico, antropomorfo e cristallomorfo, espresse in linee dinamiche, sensuali, gestuali ed in effetti spaziali di cromatismi e di luce.

La trasposizione verso l'architettura, mi ha permesso di sviluppare alcuni progetti cercando esplorazioni plastiche più libere, come nel caso del *Centro Culturale di Vila Alva*, 1989, destinato a diversi usi - salone da ballo e per feste, palestra, cinema-teatro ... L'edificio si sviluppa ad angolo con le costruzioni esistenti. Il suo carattere di edificio pubblico è messo in evidenza dallo spazio di transizione delimitato dalle doppie partiture di vetro che filtrano la luce. Il concetto di *spazio-limite*, di cui si è parlato nell'introduzione, acquisisce qui un'esemplificazione concreta: dalle *apparenze* delle sue distinte superfici di rivestimento e di colori, all'*emergenza* dei suoi successivi contenitori dentro altri contenitori, fino alla *latenza* delle forze empatiche che si stabiliscono con il fruitore. Il bianco involucro esterno si adatta alla forma residuale del lotto urbano, contenendo dentro di sé la forma organica rivestita di ceramica azzurra come una pelle squamata, delineando l'atrio con le scale galleggianti. All'interno, il salone è come una scatola-uterina satinata e rossa con uno sviluppo a spirale definito dalle pieghe del balcone e della cornice; sul fondo della scena si può aprire un gran finestrone come un quadro verso i tetti del paese.

Padiglione Sportivo di Cuba (1992-2003). Questo progetto parte da un atteggiamento intenzionalmente espressionista cristallomorfo con diversi riferimenti: l'architettura *chã* di Alentejo, la conoscenza di una sezione della chiesa Gesuita dello Spirito Sacro in Évora, la geo-

metria delle forze del secolo XVII e un disegno di mia figlia all'età di tre anni. L'espressione e la ragione sono stati i concetti fondamentali del progetto. Localizzato tra la pianura del paesaggio ed i limiti della città di Cuba, il padiglione sportivo, coi suoi espressivi muri interrotti e scaglionati, modella la luce ed abbraccia la grande scatola bianca razionale e perforata del recinto dei giochi, che emerge nell'insieme sopra un portico. Nei muri rotti c'è un esteso profilo orizzontale con più di 150 metri di lunghezza sopra lo zoccolo azzurro violaceo che accentua la dimensione piana e fluida del paesaggio rurale che incornicia. All'interno si trovano le palestre e gli spazi di circolazione. La copertura della nave del recinto dei giochi è supportata da una struttura con tiranti ed interiormente è puntellata da un doppio portico strutturale che definisce gli spazi di circolazione e di permanenza circostanti, permettendo, allo stesso tempo, l'illuminazione naturale indiretta sul recinto ... I giochi di luce negli atri ed il cromatismo cercano una drammaticità intenzionale nello spazio accentuato dalle scale monumentali. La facciata, perforata dalle piccole finestre e segnata dall'ombra delle grondaie, assume un senso di natura pittorica.

In una delle trasposizioni della pittura verso l'architettura è stato realizzato il progetto dell'*Obitorio di Marmelar* (1986). Si trattava di una nuova costruzione lungo il muro del cimitero e fino ad un portico che culmina in una torre dell'orologio, completando la piazza della Chiesa, che incornicia, contemporaneamente, il paesaggio rurale come un quadro. Dentro, il vuoto di luce si rifà alla croce originale in forma di una "T" analoga alla pittura del *Cristo de espaldas* che avevo dipinto precedentemente, recuperando il senso etimologico originario tra *croce e luce*.

Nella *Chiesa di Albergaria* (1989-91), costruita in una piccola piazza sopra Aldeia, la croce esteriore enuncia la funzione dell'edificio colorato con una cupola a quattro spicchi e preceduto da un portico. La composizione dei volumi bianchi evoca l'architettura tradizionale dell'Alentejo. Si scende ritualmente verso l'entrata accompagnando la morfologia del terreno. Dentro lo spazio della pianta centrale segnata da quattro pilastri, la cupola e il presbitero si ritrovano sorprendentemente pieni di luce, della quale non percepiamo l'origine. Il presbitero circolare occultata l'entrata della luce che si riflette nella cupola. L'atmosfera metafisica di mistero e di luce evoca la presenza latente e invisibile di Dio, la cui manifestazione emergente consiste nella mediazione simbolica della luce.

Biblioteca Acquedotto di Vidigueira - La tradizione delle culture del Mediterraneo romana ed araba, ha lasciato nei nostri registri architettonici il grande elogio dell'acqua associato al clima poetico del fresco e dell'ombra. Nell'architettura palatina del rinascimento troviamo esem-

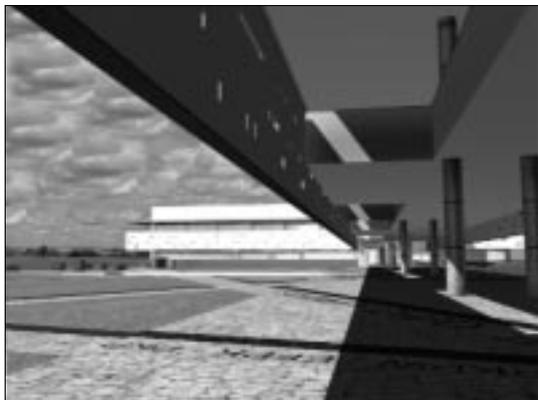
pi di quelle eredità dove l'acqua, come elemento materiale, acquisisce anche la condizione di elemento architettonico fondamentale, generatore di simmetrie virtuali grazie all'effetto di specchiamento.

Tutta la concezione architettonica della Biblioteca fu determinata dalla valorizzazione dell'acqua, come convergenza simbolica con diversi obiettivi, determinati dal progetto, in modo da creare una corrispondenza tra gli effetti climatici, sensoriali, scenografici ed uditivi; in particolare la sensazione di fresco e la ricerca di un'influenza architettonica aperta ed estensibile all'immagine urbana. Dal punto di vista ecologico di sostenibilità, le acque pluviali vengono immagazzinate in una cisterna, da utilizzare per piscine d'acqua e nelle cascate d'acqua dei muri sospesi. Le forme, gli elementi ed il linguaggio architettonico cercano un adattamento alle condizioni climatiche locali attraverso soluzioni bioclimatiche nelle facciate e nelle terrazze-giardino, in funzione dell'orientamento e dell'esposizione solare. Patii, spazi di transizione sospesi, torri-lucernai, *brise-soleil*, persiane e muri perforati, evitano l'esposizione solare diretta e creano una cultura del pergolato e del fresco rafforzata dalla presenza dell'acqua, degli elementi vegetali e delle correnti di convezione interne.

L'edificio della *Biblioteca Municipale di Vidigueira* si inserisce in un aranceto, situato dentro una zona del perimetro urbano che si vuole trasformare in giardino pubblico. L'abbondanza di acqua raccolta in grandi pozzi a volta e quattro lagune già esistenti ci hanno fornito la motivazione per la costruzione di un acquedotto, adiacente ad una delle facciate della biblioteca, facilitando la creazione di due piscine, attraverso cascate e giochi d'acqua. L'edificio-acquedotto costituirà, a sua volta, la scenografia urbana come sfondo per una futura piazza aperta al paese e come elemento paesaggistico strutturante e funzionale del nuovo giardino pubblico. L'entrata della Biblioteca segue un orientamento strategico in asse con l'ingresso principale della proprietà e costituisce il piano di continuità virtuale della strada esistente che converge successivamente verso lo spazio della pensilina che precede l'atrio. Nell'atrio la trasparenza permette di percepire l'esten-

sione nel patio interno prospettivamente approfondito dallo specchio di acqua. I muri sospesi del portico che conformano il patio sono permeati dalla luce e sono l'origine delle cortine d'acqua ai margini dello stagno, nello spazio di passaggio verso l'interno del vestibolo, delle zone di lettura e del bar. I volumi bianchi seghettati dell'edificio sorreggono le terrazze-giardino che rendono possibile ricoprire di vegetazione tutto l'edificio. L'acquedotto costituisce anche uno degli accessi alla copertura e permette un percorso superiore sul giardino.

Nell'ambito delle trasposizioni metaforiche e delle applicazioni bioclimatiche l'edificio della *Scuola EB-2, 3 in Ílhavo* (1995). Durante il concorso abbiamo cercato, formalmente, di stabilire un'identità architettonica di allusione nautica, come omaggio al tradizionale legame delle genti dei paesi al Mare. L'elemento acqua era presente in forma materiale, perché l'idea progettuale era partita da un pozzo esistente sul luogo, che ha generato lo spazio del patio principale visibile dall'atrio d'ingresso. Al momento di iniziare la costruzione il pozzo era stato colmato per errore del costruttore nell'impiantare un pilastro, ma ciò non è valso a disperdere il senso poetico di disincanto topologico che il pozzo ha avuto nel processo di concezione generale del progetto. La presenza materiale dell'acqua era presente nello stagno del patio della biblioteca. Il linguaggio architettonico e strutturale è stato intenzionalmente metaforizzato a partire dal linguaggio nautico: nelle finestre circolari, nei lucernai curvi, negli alberi della struttura dei tiranti delle imbarcazioni dei padiglioni sportivi, nella relazione tra il volume di due piante leggermente curve, coi corpi ortogonali che evocano l'immagine di una barca in un molo. L'organizzazione spaziale si struttura secondo grandi assi prospettici, intorno a patii differenziati, creando una diversità di ambienti e di trasparenze, oltre ad un maggiore adeguamento all'esposizione solare. Nella concezione dell'edificio sono state anche adottate soluzioni di comfort termico e di illuminazione naturale, attraverso *brise-soleil* e torri-lucernari nei principali assi di circolazione che coniugano, con effetti plastici, luce e colore nei rivestimenti ceramici in azzurro ultramarino.



Polo universitario di Évora



Polo universitario di Évora



Piazza di Vidigueira. Banca e zona commerciale



Piazza di Vidigueira. Edifici per abitazioni



Centro culturale di Vila Alva



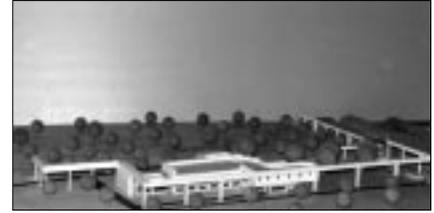
Padiglione sportivo di Cuba



Obitorio di Marmelar



Chiesa di Albergaria



Biblioteca di Vidigueira



Terreiro do Pac, Lisbona



Scuola EB-2,3 di Ílhavo



Scuola EB-2,3 di Ílhavo

Parking Place

Contrariamente a quanto accadeva per le stazioni nella pittura metafisica, la sottile inquietudine dei parcheggi non ha ore predestinate: subiamo controvoglia gli orizzonti d'asfalto per la sosta delle auto, con le loro spietate prospettive di lamiere al sole; e l'inquietudine si moltiplica alla luce fluorescente dei neon - quando non sai distinguere se è giorno o notte - nelle autorimesse multipiano: dove tutto sembra ripetersi nella vertigine di un incubo, per ogni piano che attraversi.

Tuttavia, il cinema ha saputo esplorare e tradurre in immagini l'energia e il mistero che si trovano racchiusi dentro un parcheggio: dove la scintilla che accende il motore a scoppio di un'automobile può scatenare aggressività metropolitane, o dove possiamo imbatterci nel nostro Mr. Hyde che si è messo al volante. A Mr. Hyde piacciono le folli e spettacolari corse d'auto, sulle rampe elicoidali delle autorimesse, che si concludono con i voli acrobatici di un *Bullit* cinematografico; o gli amori nevrotici che consumano nei parcheggi gli attori di *Crash*: il cinema, insomma, restituisce in fotogrammi quella vitalità - anche pericolosa, come è pericolosa la vita - che circola dentro i parcheggi; e ci ricorda che eros e thanatos abitano già questi luoghi, mentre l'architettura non ha ancora imparato ad abitarli.

Il nostro Dr. Jekyll perbenista vorrebbe spazi 'a misura d'uomo' e centri storici vietati alle automobili; ma lui - si sa - gira in taxi, perché al centro ci vuol venire in macchina come tutti noi.

Ora, a Parigi nella aristocratica Place Vendome ci può stare un parcheggio sotterraneo; ma a Roma sotto Piazza del Popolo sembra impossibile anche solo pensarlo. Se è questione di luoghi patri e di sacrali antichità, la Cattedrale di Vienna sa convivere col suo parcheggio sotterraneo e certo non è da meno del Duomo di Catania: però a Catania i parcheggi non ci sono né lì sotto né altrove, anche se proprio nel 2004 - con lo slogan politico di trasformare l'ex 'Milano del Sud' addirittura nella 'Capitale del Mediterraneo' - sono state rinnovate molte piazze del centro storico (ma con un banale lifting di pietra lavica, e gli immancabili lampioni finto-ottocento).

Si è detto a questo proposito che per Catania le lave del sottosuolo costituiscono un deterrente economico ed un impedimento tecnico alla realizzazione di parcheggi sotterranei: strano, davvero, per una città che da secoli costruisce scavando le sue lave; e che potrebbe fare dei parcheggi sotterranei occasioni per giardini di latomie, riprendendo una tradizione che risale ai tunnel settecenteschi scavati dal Principe Biscari nel Laberinto, poi giardino pubblico Bellini. Per il momento, dovremo continuare ad accontentarci degli scavi nel quartiere S. Berillo (a ridosso del centro) che sono stati brutalmente adibiti a parcheggio: ma si tratta, in questo caso, di un 'brutalismo' - funzionale - denso di potenzialità architettoniche: infatti, a seguito dello sventramento attuato negli anni '60, le vaste fondazioni di un asse attrezzato incompiuto ora lasciano a vista i paramenti scabrosi delle colate laviche, dando inaspettatamente luogo a un giardino di pietra dove si parcheggia e sul quale incombe il profilo della città moderna. Benché drammatico e irrisolto, questo scenario urbano può suggerire interessanti riflessioni sul progetto di suolo e sulla dialettica natura/artificio: è come se la città avesse già trovato il suo modo di usare questi spazi 'difficili', ma non avesse trovato ancora invenzioni formali adeguate ad essi. A Catania questi parcheggi 'di scavo', che potrebbero essere occasione per il progetto urbano, sono usati da tutti ma restano 'invisibili', non riconosciuti, nelle loro potenzialità di bellezza.

Prevale, in generale, la censura verso qualsiasi scavo in centro storico, che non sia uno scavo archeologico: perché l'idea di città che soprintendenze ed amministratori hanno in testa è ancora quella ottocentesca, e quella ripropongono; mentre hanno dimenticato la esemplare lezione del Moderno alla Stazione Termini, dove la pensilina e i moderni sotterranei sapevano (questo prima dei 'restauri' contemporanei) confrontarsi con le antiche mura serviane.

Non servono astratte questioni di principio, ma occorre piuttosto che un progetto sia giudicato per le risposte concrete che riesce a dare a problemi concreti. I sotterranei della Stazione Termini come la

Cripta di Albini a Genova mostrano che il progetto moderno può convivere dentro spazi storici e con presenze archeologiche: anche il parcheggio - come alcune stazioni della metropolitana di Parigi o di Atene - può essere l'occasione per mettere in mostra sezioni storiche della città, e al tempo stesso può modificare attraverso queste occasioni la propria struttura monofunzionale per calamitare nuove complessità (ad es. un parcheggio-museo è stato per il breve tempo di una mostra il parcheggio sotterraneo di Villa Borghese).

È questo tipo di contaminazioni che possiamo imparare a immaginare.

Un parcheggio-latomia è quello che ho proposto nel '96 per la piazza Carafa di Grammichele: attuando una duplicazione dello spazio urbano: pedonale e parzialmente carrabile, la piazza superiore; parcheggio e insieme piazza coperta, quella ipogea. In questo progetto, come scrissi sul n.5/2002 di questa rivista (cui si rimanda per maggiori dettagli), ho voluto sperimentare l'ipotesi di un parcheggio sotterraneo dal quale fare a meno di 'scappare in tutta fretta', e nel quale fosse possibile - come in una piazza coperta - svolgere attività di incontro ed espositive.

Un tema analogo l'avevo affrontato ad Alcamo, nel concorso per la sistemazione di piazza Repubblica (1995), ex Piano d'Armi antistante il trecentesco Castello. Questo luogo, che ha conservato un aspetto di slargo *extra-moenia*, accoglie nel suo 'vuoto' l'arrivo dei bus extraurbani e il capolinea dei mezzi urbani, un tradizionale mercatino (erede della Fiera Franca), e infine una geometrica piantumazione degli anni '60 che tentava di evocare - nemmeno a dirlo - il classico giardino 'ottocentesco'. Il nuovo progetto vuol dare 'misura' a questo luogo sfuggente: attraverso un 'compasso' che raccoglie le funzioni esistenti tra le lancette di due pensiline, destinate rispettivamente all'attesa degli autobus urbani ed extraurbani. Pur mantenendo le alberature, il giardino viene scavato e ridisegnato da trincee: che si sollevano a definire la copertura del mercatino rionale; e si ingrottano per ospitare un parcheggio-scambiatore destinato agli utenti dei mezzi pubblici, e un parcheggio più piccolo per il carico e scarico del mercato. Si voleva, in questo modo, integrare il parcheggio alla piazza ed alle differenti

funzioni che abitualmente vi si svolgono: il progetto di suolo è sovrastato dalle pensiline che portano una copertura-belvedere, da adibire a percorso espositivo: gioiosa 'macchina da guerra' lanciata verso le torri del Castello.

A Castrovillari (1999) nella piazza Giovanni XXIII, la pensilina per l'attesa dei bus diventa essa stessa un parcheggio: poiché prende l'aspetto di un 'ponte' sul quale trovano posto le auto, mentre ripara i pedoni sotto il suo grande arco. La richiesta del bando era quella di confermare la funzione di porta urbana che la piazza svolge già dal secolo scorso, adattandola a un ruolo più moderno di nodo-scambiatore tra il mezzo privato e quello pubblico: a questa esigenza si è risposto con la costruzione di due parcheggi: uno interrato, che sostiene lo slargo di manovra per i bus ed un giardino; e un parcheggio sopraelevato che si configura come pensilina-ponte sotto cui attendere la navetta per il centro. Il parcheggio-ponte, dopo essersi sollevato a far da pensilina, incurva il suo piano in maniera simmetrica e rovesciata per organizzare nuovi spazi di sosta e consentire un circolare deflusso delle automobili: si viene a disegnare un 'occhio' virtuale, orientato come una finestra urbana a inquadrare il monte Pollino.

La piazza-nodo di scambio è il piano di copertura del parcheggio interrato: così una cavità a mezzaluna, che separa il Corso dallo slargo per la manovra dei bus, ed un foro triangolare nel giardino servono per ventilare e illuminare lo scavo sottostante. Il parcheggio interrato è una sala ipostila, delimitata da rocce, e sorretta da una pilastrata.

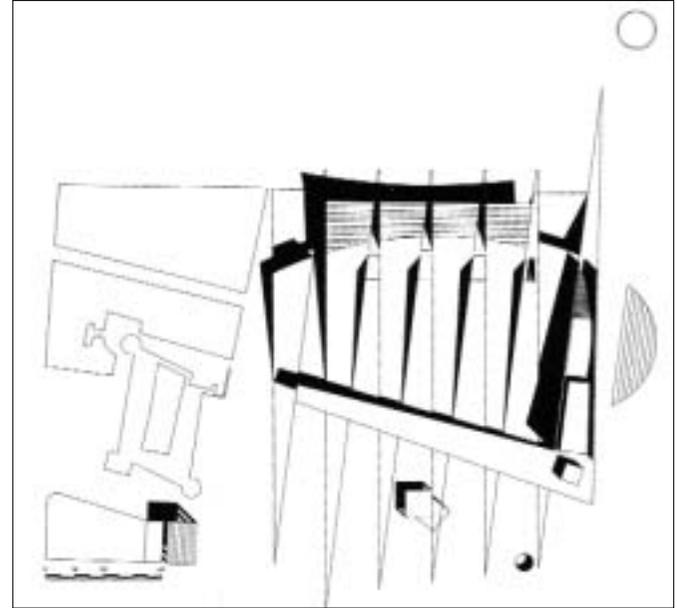
In corrispondenza col parcheggio-ponte, i pilastri del sotterraneo affiorano, per sostenere la pensilina, e subiscono una modellazione plastica che amiamo pensare simile a quella del Viadotto Francia di Nervi per Roma.

Le connessioni tra la sala ipostila e la piazza sono assicurate da una scala urbana e da una hall 'verticale', che ospita il punto-ristoro. La piazza si completa con un giardino, recintato dai ruderi di una costruzione murattiana e punteggiato da 'servi muti' che ne costituiscono l'arredo urbano; affinché il sistema dei parcheggi perda ogni connotazione di 'ripostiglio' per le automobili ed impari a configurarsi come uno dei 'luoghi' della città contemporanea.

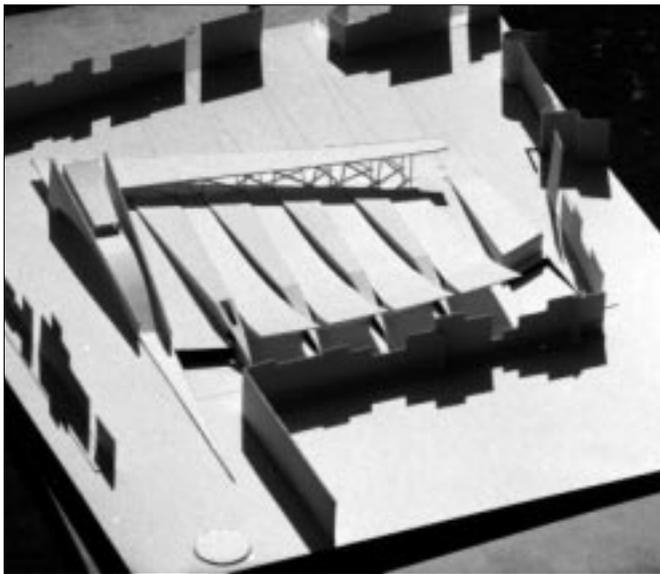


Catania: parcheggi fra le fondazioni laviche del quartiere S. Berillo

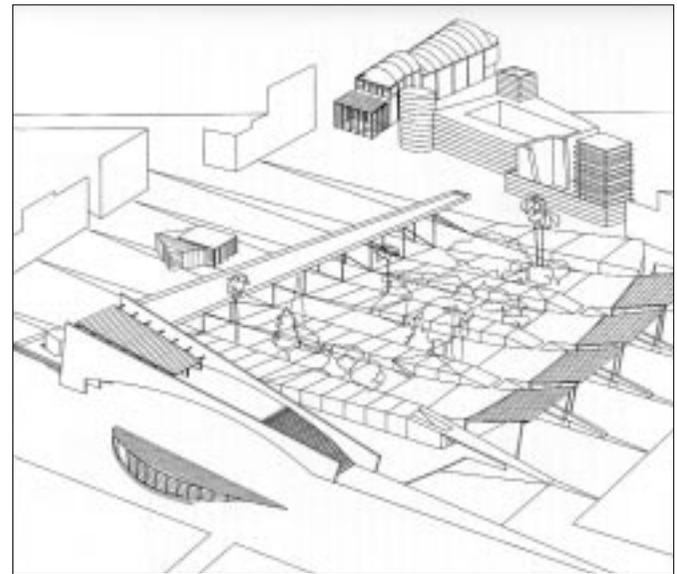
146



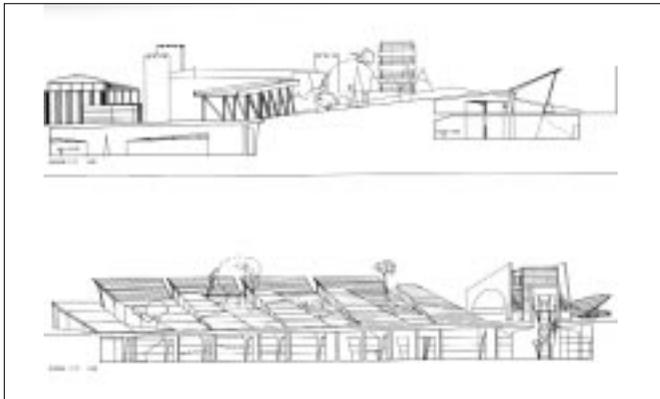
Alcamo: concorso per la sistemazione di piazza Repubblica 1995
(con L. Saccullo; collaboratori: S. Amato, G. Fiamingo, A. Romagnolo)



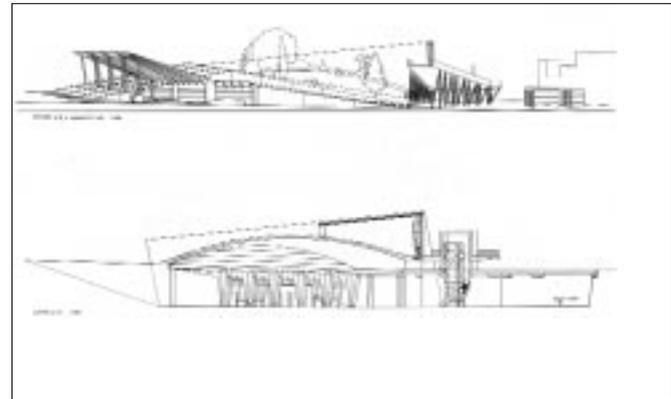
Alcamo: plastico del progetto per piazza Repubblica



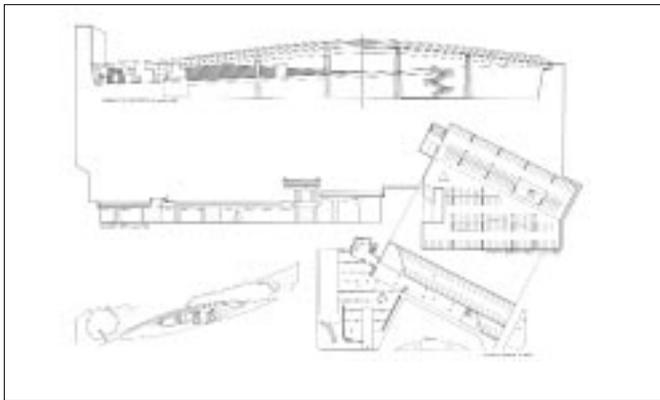
Alcamo: assonometria di piazza Repubblica con le due pensiline e il giardino a trincee



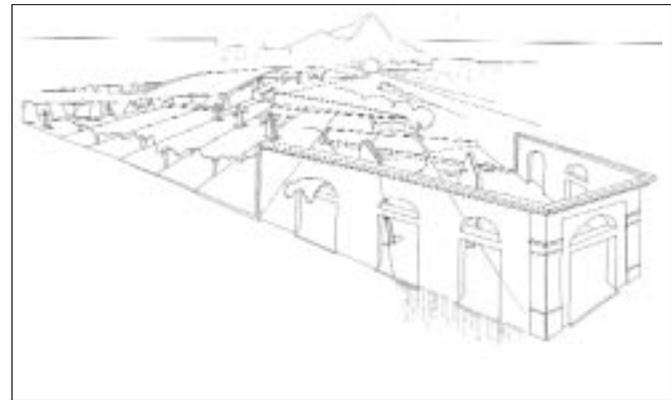
Alcamo, piazza Repubblica: sezione sul giardino, dal parcheggio verso il mercato (in alto); e sezione del parcheggio (in basso)



Alcamo, piazza Repubblica: prospetto laterale del mercato e del giardino (in alto); sezione del parcheggio sulla pensilina dei bus extraurbani (in basso)



Castrovillari: progetto per un nodo scambiatore a piazza Giovanni XXIII (con G. Fiamingo, A. Romagnolo)



Castrovillari: prospettiva di piazza Giovanni XIII dal giardino urbano

La discesa agli inferi e la risalita: studi per un interno urbano¹

148

Quando le cattedrali erano bianche in ogni borgo d'Europa, piccolo o grande, c'erano una piazza ed una cattedrale. Nelle cattedrali si conservavano, sotto il presbiterio, nella cripta, parzialmente a vista, le spoglie di un martire o di un personaggio illustre della città. Alle pareti o nell'iconostasi immagini che illustravano la vita del martire. Le pietre con cui erano fatti i muri, i pilastri, i capitelli, le volte, erano lavorate pazientemente da generazioni di artigiani. E così anche le vetrate, le porte in legno, le parti in ferro, gli argenti e così via: tutta la cattedrale raffigurava il racconto, molti partecipavano alla esecuzione, tutti i cittadini vi si identificavano.

Nella piazza antistante la cattedrale si apriva il frontespizio di questo libro aperto, una copertina ricca, piena di scene di pietra e di vetro e di legno. Ci si incontrava, si discuteva, a volte accompagnati dal rumore dell'acqua, e dalla visione di Nettuni, Tritoni, angeli, putti, pesci, elefanti, cavalli.

Questa architettura era un monumento, la piazza era un monumento, la cattedrale era un monumento, lo spazio urbano era un monumento: *monumentum, ricordo, da monere, ricordare, testimonianza concreta e durevole a onore o a ricordo di persone o di fatti.*

Poi è arrivata la civiltà della macchina, l'era della dissoluzione delle forme, della frantumazione del sapere, della molteplicità della conoscenza, della caduta dei miti, della fine del racconto.

Ma i martiri continuano a cadere, ovunque contemporanei San Sebastiano colpito da nugoli di frecce, San Lorenzo arrostito in graticola, Savonarola bruciato vivo, Santa Lucia con gli occhi estirpati. E non solo come metafore pittoriche, quanti martiri, nel mondo, e in Sicilia caduti sulla terra e sull'asfalto? La storia non si è fermata, la razionalità illuminista non ha migliorato la specie, anzi peggiora con le sue efferatezze.

È in grado l'architettura contemporanea di ricordare? Siamo in grado di riannodare collaborazioni e sintesi delle arti per rappresentare e ricordare persone o fatti della nostra epoca? Siamo in grado di ri-

prendere miti e mitologie, simboli e simbologie, numeri e geometrie? Siamo in grado di costruire monumenti civili della nostra storia? Siamo in grado, con un gesto civico, di erigere un interno urbano nelle molteplici *città del mondo* della Sicilia che ricordi le vittime della bestialità dei crimini della mafia siciliana?

La discesa agli inferi

Una rampa a spirale quadrata fa perdere l'orientamento, e conduce sottoterra ad uno spazio ipogeo. È una caverna, un labirinto buio, tracce di una zolfataro. Percorsi, strettoie, anfratti, nicchie, spazi irregolari nell'andamento, nelle pareti, nel tetto.

È il caos delle forme, il buio della geometria, il sonno della ragione, cunicoli di miniere scavati con le mani da uomini nudi.

È una rappresentazione del dolore, del dramma, della tragedia, della caduta dell'angelo dei nostri tempi, che si descrive alle pareti come in una *via crucis*: la mafia dei giardini, la mafia dell'edilizia, la mafia del racket, la mafia della politica, la mafia della droga, la morte, la follia, il processo, il carcere, l'assassinio, la tortura.

Dall'alto piovono fasci di luce, la lanterna della storia che prima o poi illumina e fa giustizia.

In fondo al cunicolo, al tunnel del dolore e dell'espiazione, due scale, ripide, infinite: una conduce ad un giardino, una ad una piazza.

Il giardino

È la risalita.

Un muro-recinto racchiude uno spazio quadrato. Agli angoli quattro fontane con quattro sedili in pietra. Ai quattro lati del muro appoggiano delle travi in legno che nel lato interno incrociano dei doppi pilastri sempre in legno: rampicanti di vite, con uva che pende dai rami ombreggia il percorso. Al centro un chiostro, con un quadrato d'acqua ed una fontana cubica. Sulle pareti interne del recinto rampicanti di gelsomini.

È un giardino chiuso, una natura ed un bosco sacro, un percorso per una danza di una festa dionisiaca.

È il piacere dei sensi: l'odore dei gelsomini, il silenzio dell'acqua, la visione del chiostro, il contatto con la pietra dei sedili, il gusto dell'uva.

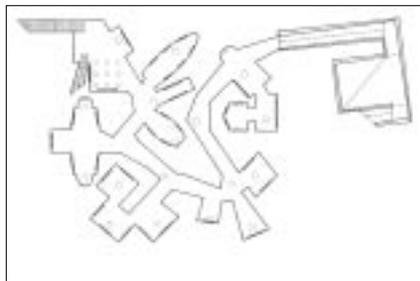
È il riposo della mente e del corpo.

La piazza

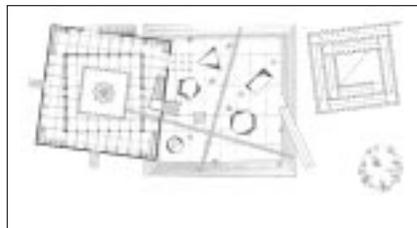
L'altra scala risale e conduce alla piazza: l'acropoli, lo spazio puro della geometria, posto esattamente sopra il caos dello spazio ipogeo.

Su sette scalini un piano quadrato, spazio della luce.

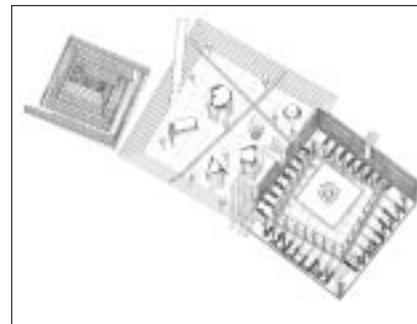
Sopra e dentro questo vassoio di pietra le forme pure: un ottagono, un quadrato, un cerchio, un triangolo, un rettangolo, che scavano con il loro profilo il pavimento della piazza e formano un volume vuoto che contiene bassorilievi e sculture.



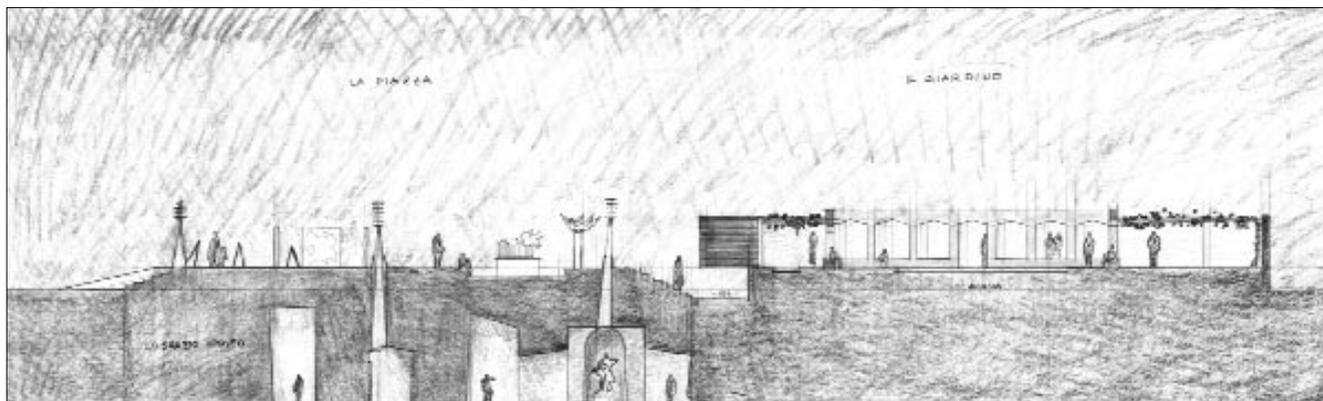
Le rampe del labirinto conducono ad un passaggio che immette in un cunicolo tortuoso, interrato, gli inferi, dove sono collocati i quadri, del maestro Luigi Ghersi, che hanno per tema la mafia siciliana



La parte emergente con i tre quadrati in successione del labirinto che porta agli inferi, della piazza aperta e del giardino chiuso che identificano la risalita



La piazza con le sculture del maestro Luigi Ghersi che rappresentano il tema del riscatto e della rinascita con accanto il giardino concluso



La sezione con la sovrapposizione tra la piazza aperta e il cunicolo, ed il giardino accanto

Nove alte colonne di vetro segnano il passaggio tra giardino e piazza.

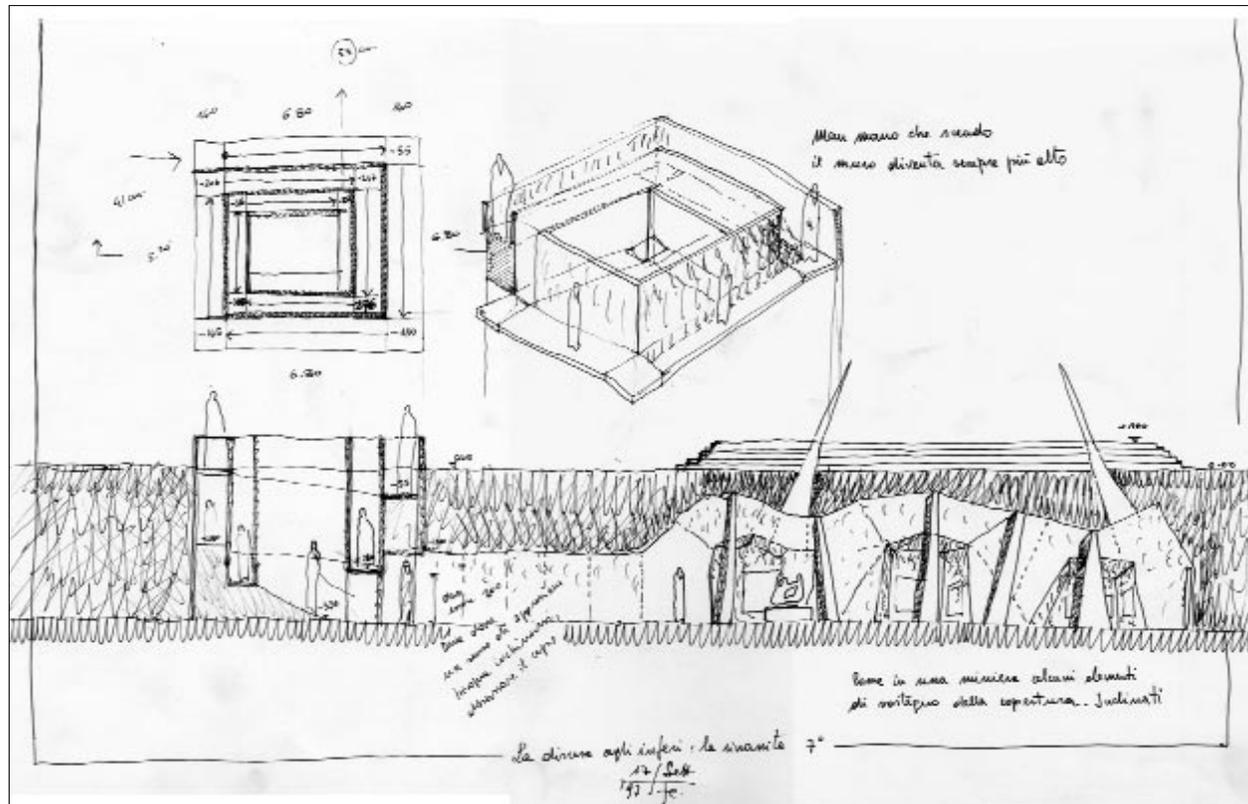
Dei coni di metallo, sormontati da campanelle, emergono, con il loro profilo sfuggente dalla pavimentazione.

Una croce d'acqua, a filo del pavimento della piazza, divide cartesianamente lo spazio in quattro parti ed attraversa la piazza ed il giardino sino alla vasca.

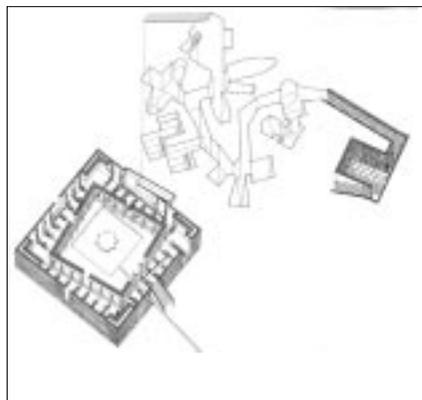
I temi della rappresentazione nei bassorilievi e nelle sculture: Core che rinasce ciclicamente, Perseo e Medusa, Cosmo e la nascita del mondo, la lotta della Liberazione.

Nella piazza e nel giardino la rotazione di alcuni elementi implica il movimento, mito inesorabile del nostro tempo.

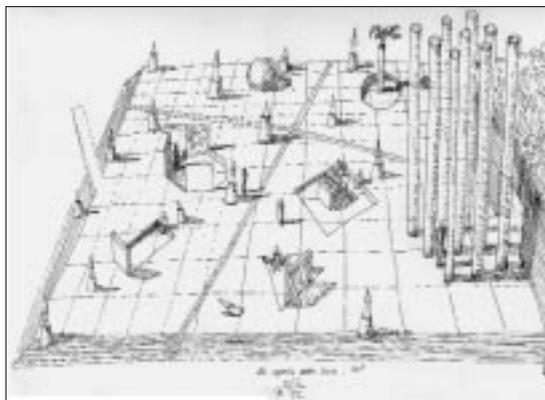
1. Progetto commissionato dal maestro pittore e scultore Luigi Ghersi per una mostra, mai fatta, che doveva iniziare a Palermo nel 1998.



Il passaggio dal labirinto delle rampe alla spazio-caverna degli inferi



L'articolazione del percorso tra il buio e la luce



La piazza della luce

Studio Menegatti_Nencini (arch. Francesco Menegatti, arch. Dina Nencini)

Collaboratori: **Alessandro Di Pace, Loredana Landro, Elena Tacconi**

Seconda fase: **Giovanni Lucchetti, Stefano Strika, Elena Tacconi**

Nea Ionia Magnesia, Grecia. Un progetto urbano

Lo Studio partecipa al concorso internazionale Europan7 scegliendo un'area di progetto in Grecia, Nea Ionia-Magnesia in Tessalia, ai bordi di Volos, patria natale dei fratelli Giorgio e Alberto De Chirico. La città, separatasi da Volos e divenuta comune autonomo solo di recente, coglie l'occasione del concorso internazionale Europan7 per proporre un progetto di recupero di un'area marginale con un duplice obiettivo: quello di integrare attraverso la costruzione di un nuovo quartiere la popolazione dei Rom stanziati nella regione, ma soprattutto di intervenire in un'area di grandi potenzialità ambientali per avviare un processo di trasformazione volto alla costruzione di una nuova identità urbana. Il progetto dovrebbe invertire il carattere di esclusione dell'area dal resto della città prodotto dall'infrastruttura ferroviaria e dal fiume Xirias e sfruttare la posizione strategica lungo l'arteria di collegamento con l'interno della regione.

Le richieste generali del bando di concorso si attestano su tre questioni specifiche: la prima relativa all'orientamento che gli architetti intendono dare alla trasformazione urbana in una prospettiva di *durabilità*, intesa come permanenza dei segni architettonici nella città, facendo leva su una domanda culturale e sociale estremamente differenziata che a Nea Ionia assume un valore particolare data la presenza dei Rom per cui si propone la costruzione del quartiere. La seconda relativa alla creazione di nuovi quartieri residenziali dalle tipologie innovative e dalla complessità programmatica attraverso l'ideazione di nuove logiche di composizione urbana adatta al territorio esploso, frammentato, eterogeneo della città contemporanea. Anche questa problematica si presenta in modo esasperato a Nea Ionia, nata come agglomerato periferico di una città più importante e quindi strutturalmente priva di una propria connotazione identitaria. La terza riguardante la possibilità di pensare l'unità dell'insediamento urbano e la sua qualità ambientale contrastando la dispersione che lo connota attualmente, rispondendo anche alla richiesta di intensificazione degli spazi per le relazioni sociali. Il progetto urbano ha come obiettivo di ri-

portare la *dimensione ospitale* dello spazio urbano. Questa interrogazione risulterà per il progetto determinante e verrà affrontata come principale rispetto alle riflessioni sul nuovo quartiere.

Il progetto e le parole del concorso

Trasformazione urbana: assecondare le trasformazioni della città significa per il progetto accettare la propria impossibilità a risolvere la complessità urbana in un ordine assoluto, sostenendo la parzialità come azione critica fondamentale. Il progetto risolve questioni semplici assumendo una posizione e operando delle scelte rispetto al contesto, alla domanda di alloggi, alla viabilità. La nostra posizione si basa sul principio della *discontinuità critica*.

Dissoluzione: la prima azione compiuta è rappresentata dalla dissoluzione dei limiti tra progetto e pianificazione, che riporta la centralità del progetto urbano rispetto alle trasformazioni della città. L'obiettivo è di *direzionare* piuttosto che controllare lo sviluppo urbano, sfruttando la condizione di *parzialità* dell'architettura come carattere di potenzialità e di apertura.

Assi e Strati: direzioni e assi costituiscono la matrice del progetto ovvero l'*impianto segnico* iniziale che ne configura l'ossatura e la base d'appoggio, un tracciamento fondativo che struttura le mosse progettuali successive costituite dalla sovrapposizione degli strati che compongono il progetto urbano. Quattro assi determinano l'impianto generale strutturato come l'affermazione di un testo e la sua successiva infrazione: la trama compatta di case si rompe seguendo un dissassamento che genera una grande piazza, ed è attraversata e infranta da due direzioni-percorsi urbani, un grande colonnato aperto e una strada-parcheggio. Gli elementi che compongono il quartiere sono disposti in successione elementare attraverso la sovrapposizione-giustapposizione di strati. Lo *strato* rimanda ad una dimensione ar-

cheologica e arcaica della costruzione urbana e, contemporaneamente, azzera la dimensione temporale con il susseguirsi del montaggio meccanico degli elementi architettonici.

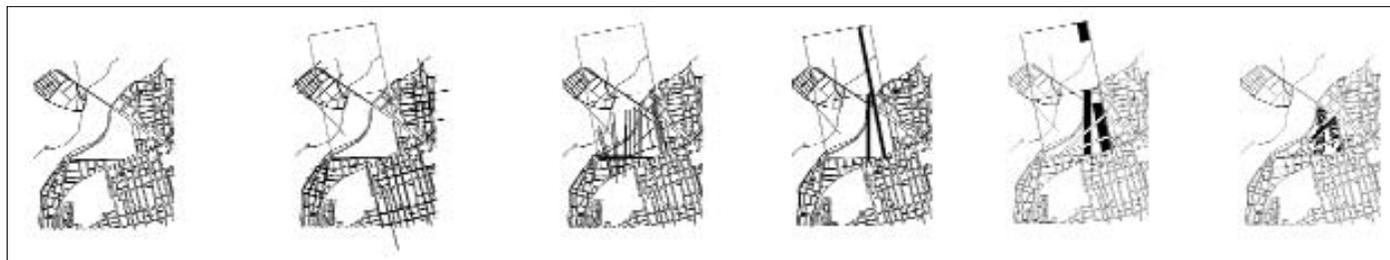
Diversità residenziale: il limite presente nel tessuto abitativo di Nea Ionia prodotto dall'uniformità tipologica fatta di case a due piani, in cui l'eccessiva e incontrollata variazione rende tutto indistinto e indifferenziato, è superato nel progetto dalla forza assertiva dell'insediamento e dalla connotazione del tessuto strutturato da un modulo base e dalla riconoscibilità tipologica dell'alloggio. Nel quartiere la *diversità* è messa in atto dalla ripetizione-variazione del modulo-casa, un'unità semplice che ne potenzia l'autonomia morfologica semplicemente attraverso un principio interno di giustapposizione.

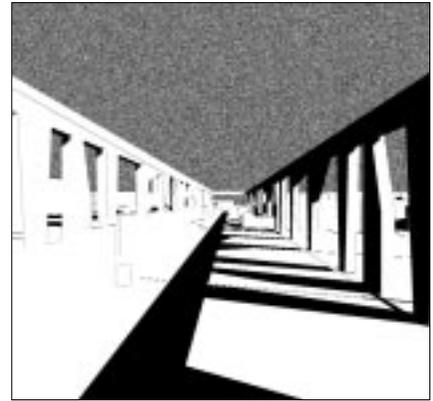
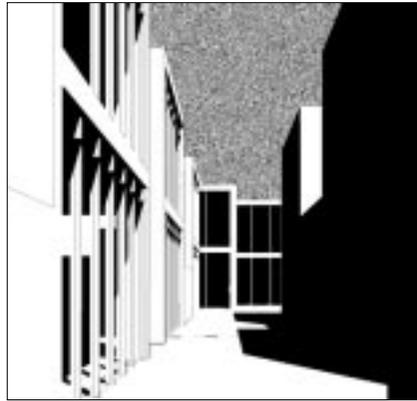
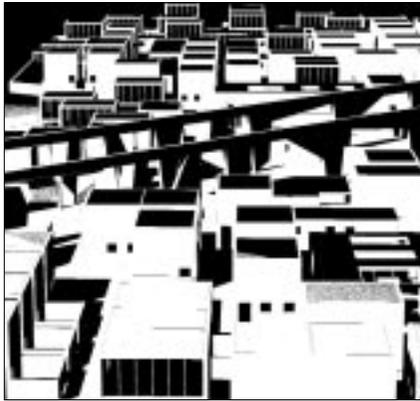
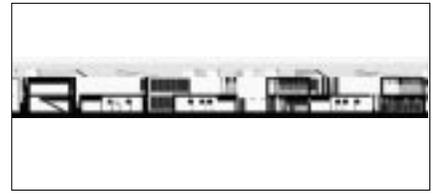
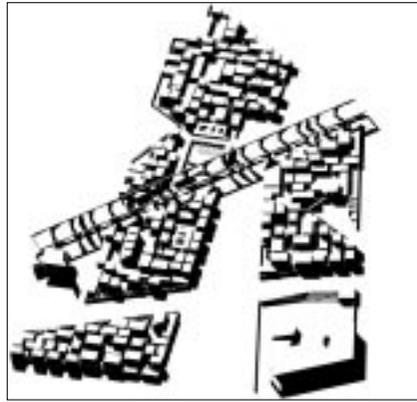
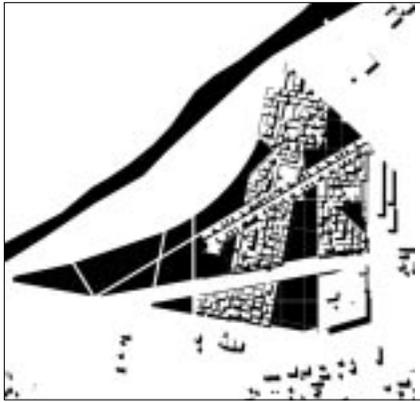
152

Intensità urbana: la casualità del costruito, l'indeterminatezza e la non riconoscibilità degli spazi aperti, l'assenza o l'interruzione di piani prospettici portano ad una sostanziale indistinzione dello spazio urbano di Nea Ionia, a cui il progetto intende porre un limite rendendo esplicita e percepibile la struttura formale degli spazi che lo compongono. La spazialità urbana del nuovo quartiere è composta come successione semplice di pieni-vuoti che si susseguono in compressioni interne e dilatazioni repentine del costruito, con il risultato di una narrazione intensa e coinvolgente. Tale progressione spaziale è articolata

maggiormente attraverso l'introduzione di salti scalari prodotti dai vuoti che formano piccole piazze interne al tessuto e dai due grandi vuoti urbani della piazza centrale e del colonnato.

Multipolarità: l'area di progetto costituisce uno dei potenziali poli di una nuova struttura urbana in cui la città passa dalla dispersione alla *multipolarità*, dove nuove centralità ne riscrivono la geografia e i limiti fisici e amministrativi. In una città di relazioni, alterata e trasformata nella propria identità unitaria, duplicata nella consistenza materiale, la nuova trama architettonica del quartiere forte e rigorosa, composta da relazioni minute, assume un ruolo determinante per le funzioni sociali che contiene. Il parco, il grande spazio colonnato, la grande piazza portano la scala della città in quella del quartiere. La posizione strategica rispetto alle strade di collegamento, la qualità ambientale data dalla presenza del fiume e dalla apertura visiva verso le montagne retrostanti, la compresenza tra dimensione domestica e funzionalità urbana che prevede la localizzazione di una scuola e del centro cittadino (di cui lo Studio ha fornito il progetto di massima), così come la localizzazione dei luoghi del divertimento, della cultura e del tempo libero assicurano a quest'area un ruolo significativo per la città. In tal senso sono da considerare le differenti scale del progetto: sempre partendo dall'intento di costruire nuove relazioni, anche metriche, con l'area circostante e con la città.





Sandra D'Urzo

Lo spazio pubblico mutilato

Kaboul, tra distruzione e ricostruzione

154

Lo spazio pubblico di Kaboul sta lentamente riprendendo i suoi diritti. Sopraffatto per decenni da conflitti interminabili, i suoi più bei monumenti sono stati dilaniati da fuochi incrociati e poi dimenticati sotto la polvere del tempo. Oggi le strade di Kaboul, i suoi negozi e uffici, le sue sedi istituzionali e edifici privati tornano ad essere affollati ed a interessare chi vuole aiutare il processo di ricostruzione, investire o semplicemente ritornare a viverci dopo anni di esilio.

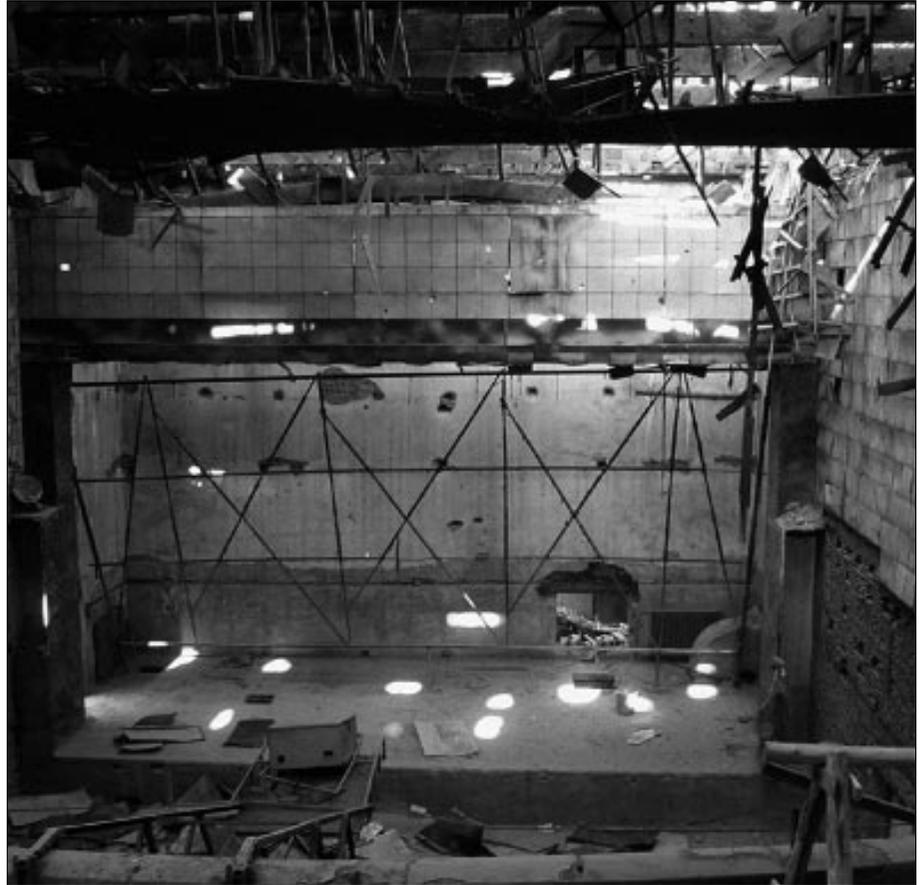
La città esplode rivendicando oggi il triste primato della capitale con la più forte crescita demografica al mondo (fonti dell'ONU relative al quadriennio 2000-2004), con i suoi tre milioni e mezzo di abitanti, l'assenza assoluta di infrastrutture adeguate, dalle canalizzazioni ai servizi di base, dagli alloggi alle scuole e agli ospedali. Un numero impressionante di ONG (organizzazioni non Governative), organizzazioni internazionali e ONU sono all'opera per ristabilire un equilibrio in questo oceano di bisogni. Ma la domanda della popolazione locale non si limita alle necessità primarie, poiché la rinascita dell'Afganistan passa anche attraverso il recupero della memoria collettiva e dell'identità smarrita sotto il regime talebano. È sotto questo segno che è nato il progetto di ricostruzione del Cinema Ariana, storico cinema della *belle époque* di Kaboul restaurato quest'anno grazie all'impegno di un gruppo di registi di fama internazionale, dei fondi stanziati per l'operazione da molti donatori ed il contributo degli architetti dell'ONG 'Architecture & Développement' (www.archidev.org).

La sfida di questa ricostruzione, costata circa un milione di Euro e durata meno di un anno, non è stata solo quella di restituire alla città una delle sale pubbliche più 'popolari' - contiene 650 posti - e strut-

ta dalla guerra da più di 25 anni. L'impegno è stato soprattutto quello di riportare nella sala le famiglie, e quindi le donne afgane, sottraendole alla segregazione sociale e culturale ancora oggi in atto. Dalla sua apertura nel maggio 2004, la programmazione alterna festival internazionali a film d'animazione per bambini, riservando la balconata alle famiglie - oltre all'ingresso separato per le donne - e consacrando loro delle fasce orarie speciali. Durante tutta la fase di realizzazione vari architetti hanno collaborato tra Parigi e Kaboul per valutare e realizzare le soluzioni progettuali più adatte nel rispetto della cultura locale. Il restauro ha privilegiato l'uso di materiali del posto, come la pietra e i tappeti afgani, ed ha usato unicamente manodopera afgana. Varie iniziative di carattere culturale e pedagogico si sono succedute durante il cantiere, come ateliers di disegno per i bambini di strada che hanno decorato la palizzata di protezione dell'area, proiezioni didattiche e formazioni tecniche.

Molte delle pellicole visionate e restaurate da Afgan Films e proiettate all'Ariana provengono dall'archivio cinematografico afgano: migliaia di pellicole sono state miracolosamente sottratte alle distruzioni operate dai talebani, nascoste in un locale sulla cui porta d'ingresso avevano affisso un poster con i versi del Corano ... Grazie ad un accordo con l'istituto audiovisivo francese INA, l'archivio cinematografico afgano sta proseguendo il recupero e restauro di centinaia di questi documenti.

Ma più che nella produzione di film, forse la prova della rinascita dello spazio pubblico afgano sta in questa sala stracolma, in cui la gente si riversa come valvola di sfogo e nella magia del cinema si riprende una parte del proprio spazio vitale.



Kaboul, ricostruzione del Cinema Ariana

Architettura come sfida

La costruzione del Centro per le Arti Contemporanee in Roma di Zaha Hadid

156

Signori Operai, è non è dubbio che le cose grandi hanno sempre nel condursi difficoltà, e se niuna n'ebbe mai, questa vostra l'ha maggiore che voi per avventura non avisate.

Filippo di ser Brunelleschi agli Operai di Santa Maria del Fiore e ai Consoli dell'Arte della Lana, da 'Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti', Giorgio Vasari, 1568

In assenza di quell'elemento di incertezza e di quella sensazione di intraprendere un viaggio verso l'ignoto non può esserci progresso.

Zaha Hadid, 2002

La struttura delle nostre città potrebbe essere letta come una successione stratigrafica di un 'tessuto', più o meno coerente e continuo, dal quale emergono dei 'segnì', delle emergenze, che testimoniano l'aspirazione, in diversi momenti storici, della comunità a dotarsi di un'opera di rilievo che fosse in grado di rappresentarla.

Questa ambizione a lasciare un segno si traduceva spesso in una sfida, per la comunità in generale e per l'architetto in particolare, a sfruttare al massimo le conoscenze tecniche del proprio periodo storico al fine di realizzare un'opera ritenuta 'incostruibile'.

Questo prologo è indirizzato ad affrontare una discussione in corso ormai da tempo sul divario che si sta aprendo negli ultimi anni tra progettazione architettonica e costruzione dell'architettura.

Si è parlato di rivoluzione informatica, di architettura digitale, ed è indubbio che il modo di progettare di oggi sia decisamente diverso da quello che noi stessi, architetti a cavallo tra il secondo ed il terzo millennio, praticavamo non più di dieci anni fa. Usiamo strumenti che ci permettono di gestire e controllare superfici complesse, di esprimere graficamente spazialità prima inimmaginabili.

Questa vertiginosa evoluzione sul piano speculativo-concettuale e

progettuale dell'architettura trova però poi il suo campo di sfida nel momento in cui deve passare dalla virtualità dei modelli digitali alla matericità del costruito, o, per dirla alla Levy, nel momento della sua 'attualizzazione'.

Le architetture dei maestri contemporanei, o delle 'archistar' come acutamente sono stati definiti recentemente,¹ sono talvolta opere difficili da costruire, spesso molto costose e facilmente oggetto di critica e di attacchi da parte dei delatori della contemporaneità.

Questo perché, ed in particolare nel nostro paese, il citato 'scatto' offerto dalla tecnologia in ambito progettuale non ha avuto altrettanto eclatanti risposte sul piano del costruito: le tecniche costruttive di oggi giorno non sono troppo dissimili da quelle di 50 anni fa.

È a questo punto che prende corpo il concetto di sfida, concetto peraltro alla base di gran parte dei capitoli fondamentali della storia dell'architettura: non era forse un atteggiamento di sfida quello di Filippo di ser Brunelleschi nel sostenere di poter 'voltare' la cupola di Santa Maria del Fiore senza l'utilizzo di ponteggi? Non era forse per sfida nei confronti di Firenze che gli ambiziosi senesi tentarono di costruire una cattedrale al di sopra delle loro possibilità economiche e tecniche?

Cosa significa 'sfida' in architettura nel XXI secolo? Probabilmente la risposta è proprio nella 'attualizzazione' del virtuale, che si traduce in un progresso 'forzato' delle tecniche costruttive. Così come sei secoli fa Brunelleschi inventò le celebri macchine per trasportare i materiali edili sulla volta in costruzione, oggi Gehry fa uso di software prelevati dall'industria aerospaziale per ottimizzare i rivestimenti in pietra e titanio del museo Guggenheim² e Alejandro Zaera Polo presenta un progetto esecutivo con sezioni trasversali disegnate ogni 50 cm per definire completamente la geometria del Ferry Terminal di Yokohama.

Un'ottica miope potrebbe portare a porsi la domanda se ci sia veramente la necessità di tali sfide, che comportano spesso tempi lunghi e grossi investimenti economici.

La stessa 'necessità' che animò la Repubblica fiorentina del XV se-

colo ad ambire ad una cupola che si vedesse dalle colline più distanti e che ha spinto nei primi anni 90 la municipalità di Bilbao ad investire enormi quantità di denaro per dotarsi di una 'emergenza' architettonica in grado di attirare turisti da tutto il mondo laddove prima c'era un'area portuale dimessa: il bisogno di 'aggiungere qualcosa alle nostre vite', di aggiungere nuove qualità alla città contemporanea.

Dopo decenni di 'rifiuto' mentale a confrontarsi con tali 'imprese' architettoniche, anche in Italia ci stiamo (finalmente) cimentando con un'opera di grande rilievo internazionale e che vale come buona esemplificazione del concetto di sfida costruttiva contemporanea: il Centro per le Arti Contemporanee in Roma di Zaha Hadid (MAXXI).

Il progetto, vincitore di un concorso tenutosi nel 1999, seduce per le sue morbide linee e per la capacità di tradurre spazialmente i concetti di 'flusso' che lo ispirano, ma ha posto sin dall'inizio una serie di perplessità circa la sua 'costruibilità'. Le immagini del concorso mostravano un edificio il cui comportamento strutturale era difficilmente intuibile e la cui geometria appariva di non facile controllo e rappresentazione.

L'opera di 'traduzione' dal progetto di concorso a progetto esecutivo e costruttivo è avvenuta gradualmente, per successivi approfondimenti. Ciò che merita di essere approfondito è il tipo di utilizzo e di evoluzione che la rappresentazione principale del progetto, ovvero il suo modello digitale, ha subito durante questo processo, restando costantemente un fondamentale ausilio per il controllo geometrico (e non solo) dell'oggetto architettonico. Sintetizzando si possono individuare almeno tre diverse applicazioni della modellazione digitale nel corso dell'iter progettuale, ed in ciascuna fase il 'modello' si è rivelato di importanza fondamentale: strumento di controllo geometrico nelle fasi di progetto definitivo ed esecutivo, per razionalizzare le geometrie dell'edificio e giungere ad una sua esaustiva rappresentazione grafica; controllo performativo in gran parte delle decisioni relative a componenti di dettaglio, soprattutto per quanto riguarda i sistemi di controllo della luce naturale all'interno delle sale espositive; ed infine controllo strutturale, eseguito mediante softwares all'avanguardia nell'ambito della progettazione per elementi finiti.

Controllo Geometrico

Il modello digitale è stato nelle prime fasi di ideazione il principale strumento di definizione formale del progetto: non il risultato quindi di una traduzione tridimensionale di disegni bidimensionali, ma 'costruzione' digitale di una idea di spazio architettonico. Le rappresentazioni bidimensionali 'canoniche', piante e sezioni, strumenti indispensabili per la lettura e la comunicazione del progetto sono ottenute come 'risultati' di effettive operazioni di sezione condotte sul modello 3d. Ciò implica che tali elaborazioni grafiche necessitano spesso di una operazione di razionalizzazione per divenire effettivi strumenti di comunicazione tra il progettista e l'esecutore, soprattutto se si esclude di ricorrere a sofisti-

cate tecniche produttive (CAAD-CAM) che permettono il taglio e l'assemblaggio di elementi costruttivi 'reali' direttamente da basi digitali.

Questo 'processo' si è tradotto nelle fasi di progettazione definitiva ed esecutiva in una razionalizzazione del modello tridimensionale: da un modello per così dire 'formale', costruito con *software* quali 3dStudio Max, che permette la manipolazione di superfici generate da primitive bidimensionali complesse, quali curve policentriche o NURBS³, si è passati ad un modello interamente costruito utilizzando elementi geometrici elementari, quali segmenti di linea retta, piani e curve di raccordo monocentriche (archi di circonferenza): in pratica si è scelto di 'ricostruire' il modello digitale utilizzando elementi geometrici che potessero facilmente essere comunicati in fase di cantiere; qualsiasi cassaforma delle pareti è realizzabile per mezzo di semplici operazioni di carpenteria.

Disporre di una rappresentazione completa dell'edificio su base digitale permette di estrarne tutte le sezioni e le piante che si renda necessario per dettagliare il progetto.

Controllo Performativo

Particolarmente interessante è il modo in cui il modello è stato utilizzato per ottimizzare la progettazione degli elementi di controllo della luce naturale nelle gallerie del museo.

L'intera copertura del MAXXI sarà trasparente, per enfatizzare le linee rappresentate dai travetti di copertura (uno degli elementi di caratterizzazione formale già chiaramente definiti sin dalla fase di concorso); questo comporta la necessità di esercitare un controllo sull'ingresso della luce naturale nelle gallerie, al fine sia di evitare l'afflusso di luce diretta, sia di garantire una possibilità di regolazione della quantità di luce immessa nelle gallerie. Questo controllo è effettuato nel Museo per mezzo di un duplice accorgimento: una serie di griglie frangisole poste al di sopra delle vetrate evita l'irraggiamento diretto e al di sotto della doppia vetrata una serie di diffusori controllati elettronicamente consente di gestire accuratamente la quantità di luce che penetra nelle gallerie. In pratica le griglie 'frammentano' i raggi solari e li trasformano in una luce ambientale il cui afflusso viene poi regolato dai diffusori. La progettazione delle griglie è sulla base di questi presupposti estremamente delicata: esse devono evitare l'afflusso di luce naturale diretta, dall'altro devono evitare di 'oscurare' completamente la vista del cielo, vanificando la presenza della copertura trasparente. A tutto ciò va a sommarsi il fatto che le varie gallerie hanno spesso orientamento di fruizione e di percorrenza diverso, imponendo quindi di adattare la geometria delle lamelle delle griglie quantomeno a due casi principali: orientamento Nord-Sud ed orientamento Est-Ovest.

L'utilizzo del modello digitale e soprattutto di *software* che riproducono realisticamente il comportamento della luce è stato di grande importanza, consentendo di testare direttamente varie soluzioni di co-

struzione delle griglie, tenendo ovviamente conto delle modalità costruttive delle stesse.

Controllo Strutturale

L'intero edificio si basa su di un sistema strutturale di pareti portanti che formano i corpi delle gallerie, ciascuna delle quali si offre così al visitatore come un lungo percorso espositivo senza la fraposizione di elementi strutturali verticali.

L'utilizzo del cemento armato origina due tipi di problemi: da un lato il comportamento strutturale dell'intero edificio è tale da rendere impossibile l'utilizzo di modelli di calcolo standard, in quanto non è possibile ricondurre alcuna sezione ad un comportamento di tipo trave-pilastro: le pareti si comportano come *mesh* continue che trasmettono i carichi in modo talvolta molto complesso, imponendo una verifica d'insieme possibile solo attraverso potenti sistemi di calcolo ad elementi finiti. Tramite i *software* di calcolo strutturale è stato così possibile garantire l'adeguamento antisismico del complesso e definire minuziosamente sezioni resistenti ed armature necessarie.

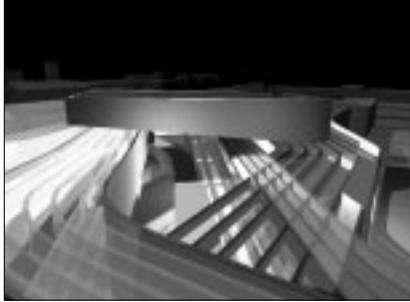
La seconda difficoltà connessa all'utilizzo del calcestruzzo armato è di natura architettonica, in quanto per scelta formale si è deciso sin dall'inizio di lasciare l'esterno dell'edificio in cemento faccia a vista. Riprodurre con delle casseforme l'effetto di superficie continua suggerito dai *renderings* non è cosa facile, complicata ulteriormente dall'elevato livello di dettaglio che le pareti dovranno avere in termini di sagomature per poter alloggiare infissi e componenti delle coperture vetrare. Ovvio quindi che, anche in fase di cantiere, sia necessario un costante sforzo di progettazione e rappresentazione grafica che procede talvolta di pari passo con la costruzione stessa. Se per una normale parete in cemento armato possono bastare una pianta ed una sezione, le complesse geometrie del MAXXI, con le sue pareti alte fino ad 8 m, il cui andamento passa da rettilineo a curvo con inclinazione variabile, impongono una minuziosa opera di rappresentazione, indubbiamente più onerosa.⁴

Lo spirito che però anima sia i progettisti che i costruttori è l'autoconsapevolezza di essere impegnati nella realizzazione di una 'grande opera', di un 'segno' di rilievo che va ad aggiungersi alla stratigrafia di Roma: come la stessa Hadid ribadisce 'La storia non finisce in nessun punto preciso, non si arresta all'età classica, al medioevo, non si ferma al rinascimento o al barocco. Certo un progetto deve rispettare il preesistente, ma la modernità in architettura può far parte della complessità di una città storica come Roma e in più porta avanti e realizza un progetto di vita contemporanea'.⁵

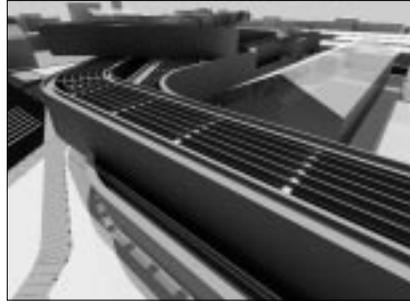
1. La definizione è ripresa da Gabriella Lo Ricco, Silvia Micheli, *Lo spettacolo dell'architettura. Profilo dell'archistar*, Mondadori, 2003.
2. Un'approfondita descrizione della metodologia di lavoro dello studio Gehry ed in particolare del suo utilizzo degli strumenti digitali è offerta da Bruce Lindsey, *Gehry Digitale. Resistenza materiale. Costruzione digitale* (La rivoluzione Informatica), Italia, 2002, Testo&Immagine (Universale di Architettura, n. 108).
3. NURBS è l'acronimo per Non-Uniform Rational B-Splines e, come i vari manuali di *softwares* e riviste di grafica digitale spiegano, sono in sostanza delle curve tracciate per mezzo di punti di controllo (detti CV) anziché da punti di passaggio; spostando tali punti è possibile manipolare la geometria della curva stessa, indipendentemente dal grado di curvatura che la stessa andrà ad assumere. Ciò le rende estremamente 'plasmabili' e di rapido utilizzo in fase 'creativa', pur essendo impossibile un loro controllo geometrico accurato.
4. Erich Schild riporta nel suo testo *Dal Palazzo di Cristallo al Palais des Illusions*, (Vallecchi, Firenze, 1971) alcuni dati riguardo alla progettazione della Tour Eiffel: 'Per farsi una idea degli studi scientifici e dei lavori preliminari basta dire che l'ufficio tecnico (...) solo per lo scheletro della torre ha elaborato 1700 disegni e l'ufficio per i dettagli ne ha elaborati 3629 per l'esecuzione (...). Complessivamente furono disegnati 18038 particolari' (ripresa da Charles Cordat, *La tour Eiffel*, Editions de Minuti, Paris, 1955); le grandi opere impongono sempre grossi sforzi progettuali ...
5. Da Zaha Hadid, *L'architettura è un fluido*, intervista a Zaha Hadid di Renato Pallavicini, L'Unità, 11.05.2002.



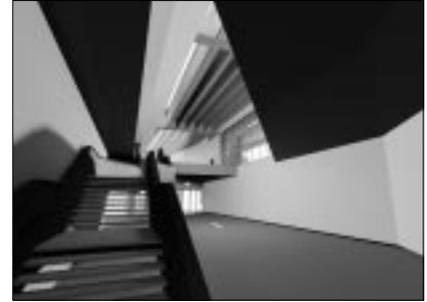
Nolli, pianta di Roma



Rendering del progetto di concorso



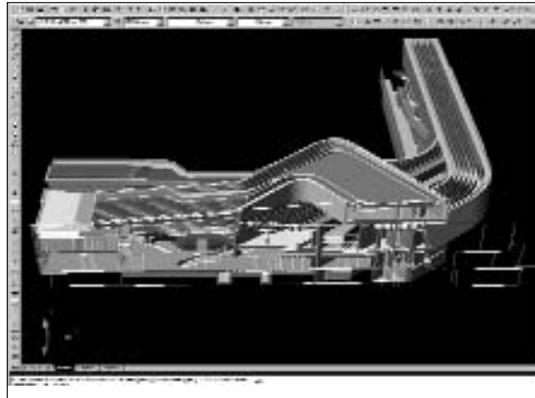
Rendering del modello in fase di progettazione esecutiva



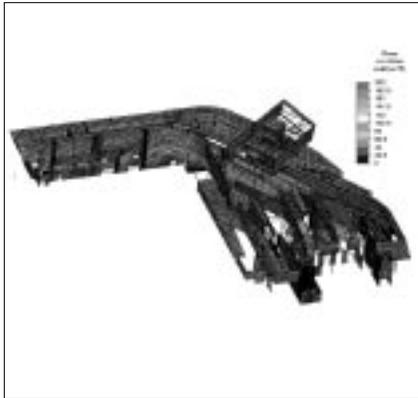
Vista di una delle gallerie espositive, progetto esecutivo



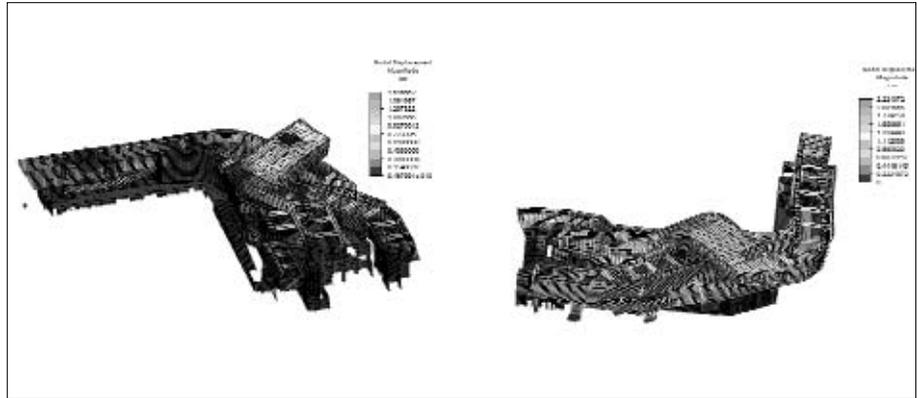
Illuminazione - Studio della illuminazione naturale nelle gallerie espositive: griglie e diffusori



Sezione modello - Il modello tridimensionale come strumento di controllo geometrico della rappresentazione



Strutture - Il modello di calcolo ad elementi finiti usato per le verifiche strutturali in fase esecutivo-costruttiva



Strutture - Il modello di calcolo ad elementi finiti usato per le verifiche strutturali in fase esecutivo-costruttiva

Un parco urbano a Bari

160

L'area interessata dal progetto è situata nella zona della periferia est della città, lungo la direttrice che dal centro urbano conduce all'aeroporto cittadino.

Principale premessa al progetto diviene quella di riconfigurare il paesaggio dell'area interessata modificandone le caratteristiche di marginalità attraverso l'attribuzione di valori e funzioni urbane che possano generare nuove centralità per l'area ed il suo intorno. La prima di tali attribuzioni è quella della dotazione di un'area verde: il Parco Urbano, cuore vivo e luogo ludico per eccellenza della città moderna, diviene strumento di riappropriazione alla città di un suo 'scarto', di un vuoto, attraverso la caratterizzazione e la configurazione decisa di funzioni altrimenti neglette alla città contemporanea. La seconda, altrettanto importante, che aggiunge una ulteriore plusvalenza di 'centralità' all'area è lo Spazio Piazza, inteso quale luogo della collettività, di incontro e di scambio. Questi ruoli centrali vengono ulteriormente sottolineati dalla localizzazione nell'ambito del progetto di strutture e funzioni sociali.

Le alterazioni artificiali delle caratteristiche del luogo conformano la nuova morfologia del luogo. Le tre nuove colline definiscono e separano i differenti ambiti del parco: la piazza, la pista da jogging, l'area a parco. Le scelte di progetto, determinate da una carenza tipica di questa, come di tante aree periferiche urbane, è quella della dotazione di un'area verde: il Parco Urbano; altrettanto importante, aggiungere una ulteriore plusvalenza di 'centralità' all'area come Spazio Piazza, inteso quale luogo della collettività, di incontro e di scambio degli abitanti del quartiere.

Questi ruoli centrali vengono ulteriormente sottolineati dalla localizzazione nell'ambito del progetto di altre strutture e funzioni sociali che, aumentando l'offerta ricreativa e sociale del parco, garantiscono maggiore qualità alla fruizione degli spazi del progetto e assicurano la continuità di utilizzo nelle varie ore del giorno estendendone inoltre l'uso per tutto l'anno.

L'area del Parco Urbano di viale Europa viene suddivisa dal progetto in due ambiti spazialmente distinti individuabili nelle porzioni di area ai due lati del percorso centrale di spina: la prima zona, di dimensioni maggiori, collocata a ridosso delle edificazioni residenziali in linea sul fronte ovest del parco, sulla quale trovano posto tutte le attrezzature di servizio e le funzioni più propriamente urbane; la seconda, dal lato opposto del percorso, è l'area più propriamente a parco con sistemazione prevalentemente a prato e connotata dalla forte presenza di alberature.

Sovrapposte a questa partizione, alcune strutture funzionalmente comuni a tutto il Parco rimettono a sistema l'intera area di progetto: percorsi, visuali ed attrezzature, pur sottolineando la complessità dell'intervento, lo riconducono all'unitarietà.

Con l'esclusione delle pavimentazioni della porzione centrale dello spazio piazza e del percorso di spina, le superfici di parterre dell'intero Parco sono previste con un alto grado di permeabilità: l'area del parco è prevista infatti prevalentemente a prato mentre l'area per le piccole attrezzature sportive e la pista che percorre tutto il parco sono in terra stabilizzata - calcestruzzo; gli ingressi e gran parte della piazza sono segnati da una pavimentazione autobloccante in prato, cemento. La scelta della tipologia di finiture è stata effettuata a fronte della necessità di garantire costi di esercizio limitati e facilità di manutenzione.

Il sistema dei percorsi e delle aree attrezzate si articola in:

Aree di ingresso e percorso di spina - Un articolato sistema di ingressi, definito dalle geometrie della recinzione, si innesta sui percorsi principali recuperando le originali percorrenze 'segnate' dagli abitanti del quartiere. L'area del parco è attraversata longitudinalmente da un percorso pavimentato in lavato di calcestruzzo pigmentato e ghiaia con cordoli in cls. diviso in tre segmenti collegati tra loro dalla pavimentazione in prato-cemento degli ingressi sopradescritti,

Pista da jogging - Una pista per il *jogging* della lunghezza di un chilometro esatto percorre tutti gli ambiti del parco, offrendone visioni suggestive e significative. Nel suo svolgersi la pista si innalza salendo il fianco della più alta delle colline artificiali per proseguire una struttura leggera a ponte, da qui si potrà percorrere con lo sguardo l'intera area del Parco e le diverse vedute del territorio circostante.

Piazza - Sul fronte est, appoggiandosi sul dislivello oggi esistente tra la strada esistente e l'area a verde, si inserisce l'ampia platea dell'area più propriamente di relazione della comunità urbana.

Quest'area, definita da una pavimentazione discontinua con parti in pietra e parti in prato-cemento, dal lato ovest del lotto si inserisce, incidendola, in una delle tre colline. Sul piano di platea si inseriscono pochi elementi che ne arricchiscono l'immagine e ne migliorano la fruibilità: due filari di panche continue, un grande albero umbratile (*camphora*).

Lungo il lato nord la pavimentazione della piazza si innalza e si piega a coprire il volume del centro anziani.

Area gioco bambini - Adiacente alla piazza è collocata un'ampia area per il gioco dei bambini, attrezzata con arredi e giochi di produzione, per favorire l'utilizzo contemporaneo di genitori e figli dell'area del parco.

Area sport - Nel vertice nord del parco è situata una stazione attrezzata per esercizi ginnici che completa, con la pista da *jogging*, le opportunità sportive dell'area. Completano la dotazione dell'area tre luoghi attrezzati per la sosta, con tavoli e panche in pietra e cemento e pavimentazione in acciottolato, protetti da una pensilina frangisole in metallo.



Il centro

Il sistema del verde - Per la superficie destinata più propriamente a parco, pari a circa 19000 mq, è prevista una sistemazione a prato. Un sistema di alberature differenti segna le diverse aree del parco mediante tre modalità distinte: alberature fitte a boschetto di Aceri di diverse varietà, Lecci ed Eucalipti: alberature isolate o a piccoli gruppi di Carrubi ed Ulivi; filari di Bagolari intervallati da alcuni Mandorli.

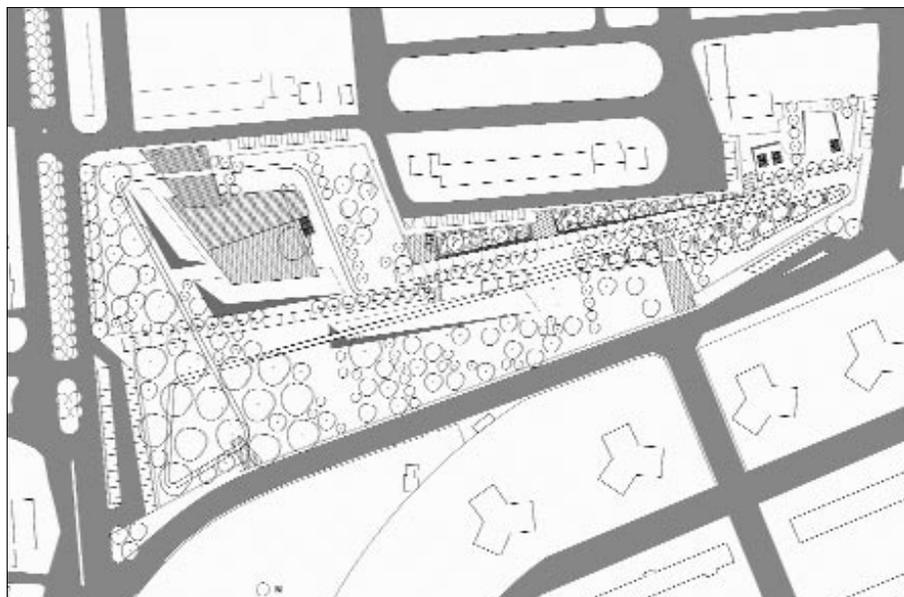
Completano la dotazione del parco una serie di attrezzature di arredo - costituite da panchine, sedute delimitatori, fontanelle e cestini getta-rifiuti - selezionate in modo da resistere maggiormente agli atti vandalici.

Un articolato sistema di illuminazione, differente in ogni area, garantisce l'utilizzo in sicurezza di tutta l'area del parco.

Progettazione: Studio Seste
Aldo Aymonino, Francesco Aymonino, Marina Cimato, Attilio De Fazi, Flavio Trinca
Consulenti: S. Braut, M. Quaresima, D. Pedota, F. Prezioso, C. Lama
Collaboratori: S. D'Amore, M. Mattia, L. Roncaglia



Il percorso



Planimetria generale



Veduta notturna



La pergola



Il ponte



La recinzione

Riqualificare un 'Paesaggio Infrastrutturale'

L'ampliamento dell'Aeroporto Galileo Galilei di Pisa

Si può definire certamente un caso unico in Italia quello dell'Aeroporto 'Galileo Galilei' di Pisa soprattutto se analizziamo la sua strategica posizione rispetto al contesto non solo strettamente urbano ma anche territoriale.

L'Aeroporto di Pisa è un'infrastruttura militare articolata in due parti: l'aeroporto A. Dall'Oro, solo militare e l'aeroporto civile intitolato al matematico Galilei nato a Pisa il 15 febbraio 1564.

A soli 800 metri di distanza dal centro urbano, l'Aeroporto gode di una posizione strategica interessante soprattutto rispetto alle principali infrastrutture che collegano Pisa al resto del territorio. Infatti risulta tangente alla Superstrada che collega Pisa con Firenze e Livorno nonché all'Autostrada Livorno - La Spezia e alla strada Statale Aurelia, è collegato a soli tre minuti di treno con la Stazione Centrale che consente collegamenti con le principali città del territorio nazionale ed è prossimo al percorso fluviale del Canale Navicelli (opera realizzata da Cosimo I de' Medici dopo la metà del XVI secolo) che collega tuttora l'area sud-ovest di Pisa con il porto di Livorno.

Lo sviluppo economico dell'intera Provincia, l'interesse turistico, il ruolo forte ed incisivo dell'Università, della Scuola Normale Superiore, della Scuola Superiore S. Anna nonché del Polo Scientifico e Tecnologico e dei Centri di Ricerca (CNR), sono tutti fattori che hanno contribuito a creare dei forti interessi sul territorio pisano, tanto da incentivare l'ammodernamento e l'ampliamento di strutture sia ricettive che infrastrutturali mediante il supporto di progetti di qualità.

Il Piano di Sviluppo Aeroportuale passa attraverso l'estensione dell'attuale area di complessivi 194.000 mq al nuovo assetto che prevede un'area complessiva di 471.000 mq con l'acquisizione delle superfici militari. Il Piano si pone come finalità la definizione di un rapporto equilibrato tra spazi dedicati alle funzioni air-side e quelle più strettamente land-side, tenendo conto soprattutto delle necessità volte ad incrementare lo spazio destinato ai servizi aeroportuali e alle attività commerciali a questo collegate.

In quest'ottica a partire dalla fine del 1998 la Società Aeroporto Toscano (SAT spa) con il supporto tecnico dello Studio Valle Progettazioni di Roma e la Società di Ingegneria Integrata RPA spa di Perugia, ha dato avvio ad un importante processo di riqualificazione e di ristrutturazione del complesso aeroportuale mediante il progetto di un nuovo edificio a supporto delle principali attività.

Questo progetto è parte integrante del MasterPlan di sviluppo dello scalo aeroportuale pisano, nel quale sono previsti interventi di ampliamento e di riorganizzazione di notevole interesse per un'infrastruttura che, in Toscana, sempre più sta assumendo un forte ruolo internazionale.

Infatti alla base dell'elaborazione del Piano di Sviluppo Aeroportuale sono stati posti i seguenti criteri guida:

- Ottimizzazione del sedime aeroportuale.
- Razionalizzazione delle funzioni esistenti ed inserimento di nuove all'interno di un sistema funzionale coerente.
- Graduale estensione del territorio air-side e land-side per la realizzazione delle infrastrutture.
- Valorizzazione dell'area rispetto al territorio.
- Integrazione con la città e rispetto dell'ambiente.

L'intervento di ristrutturazione ed ampliamento in corso di realizzazione dell'Aeroporto e di cui la scrivente svolge la direzione lavori, ha interessato un'area ad ovest dell'attuale complesso, per una superficie coperta di circa 4000 mq e che fino a tre anni fa era occupata da capannoni destinati a depositi e da servizi a supporto dello scalo ferroviario che collega tuttora l'Aeroporto con il centro della città in soli tre minuti.

Il progetto ha previsto la realizzazione di un nuovo complesso finalizzato ad accogliere nuovi spazi direzionali da destinare ad uffici sia aeroportuali che propri delle compagnie aeree, una nuova officina, un'area catering, un'area di pronto soccorso, un parcheggio interrato

nonché una serie di altri spazi da destinare ad attività connesse ai servizi aeroportuali, per un totale di circa 12.000 mq.

In particolare l'edificio è caratterizzato dalle seguenti destinazioni d'uso:

- Piano interrato della superficie di circa 2.600 mq., destinato ad autorimessa - parcheggio con circa 80 posti auto e locali tecnici destinati agli impianti;
- Piano terra della superficie di circa 3.100 mq., destinato alle attività di catering, officina, ricovero mezzi di rampa, area di supporto alle attività aeroportuali, pronto soccorso, locali tecnici;
- Piano ammezzato destinato a spogliatoi del personale addetto alle attività aeroportuali, impiegati e personale SAT;
- Piano primo della superficie di 2.000 mq., destinato ad uffici per servizi di gestione aeroportuale;
- Piano secondo della superficie di 2.150 mq., destinato anch'esso ad uffici ed attività direzionali in genere.

Il progetto è stato approvato dalla S.A.T. (Società Aeroporti Toscani) e dall'ENAC (Ente Nazionale di Aviazione Civile) e nel mese di gennaio 2002 sono iniziati i lavori di realizzazione del nuovo edificio che attualmente sono in corso di completamento.

Le intenzioni progettuali hanno portato fin dalle prime ipotesi ad una differenziazione tra i due affacci principali dell'edificio caratterizzato da una facciata strutturale ventilata rivestita con differenti materiali. Infatti sul lato land-side il prospetto suggerisce un dialogo con l'ambiente più urbano adottando materiali pieni, corposi; diversamente il prospetto sul lato air-side tende a sottolineare un carattere più tecnologico.

Quest'ultimo infatti si presenta particolarmente articolato: al piano terra dove si trovano le funzioni a servizio dell'aeroporto il prospetto è trattato con materiali che denunciano il loro aspetto tecnico, come pannelli sandwich in alluminio, pensiline molto aggettanti in struttura metallica e copertura in lastra di lamiera grecata.

I corpi scale (in totale sei) sono volutamente denunciati sia volumetricamente che mediante l'uso del materiale di rivestimento definito da pannelli ceramici 60x60.

Ai piani superiori l'edificio viene arretrato rispetto al piano terra assumendo così un aspetto più leggero e trasparente, il tutto garantito dall'alternanza di finestre a nastro a rivestimenti in pannelli metallici.

In generale il primo ed il secondo livello dell'edificio si articolano in modo tale da formare, planimetricamente, due corti che si affacciano rispettivamente sul lato land-side ed air-side. Anche nel prospetto del lato land-side sono evidenziati sia i volumi dei vani scale che la differenziazione dei materiali utilizzati per il rivestimento della facciata ventilata in cui prevale l'uso della ceramica.

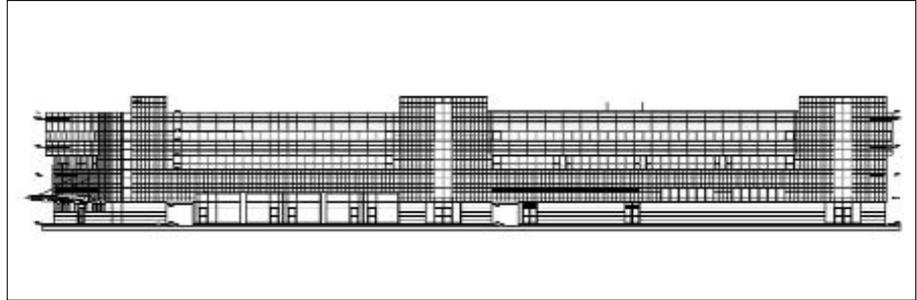
Lo studio dei rivestimenti esterni ha poi richiesto una particolare attenzione nella scelta delle soluzioni adottate non solo per quanto attiene alle condizioni termiche ed illuminotecniche, ma in particolar modo per l'aspetto acustico in quanto essendo l'edificio collocato all'interno di un'area aeroportuale il livello di pressione sonora può superare anche i 75db e pertanto sono stati necessari specifici accorgimenti anche dal punto di vista delle scelte distributive interne.

In riferimento a queste ultime una sostanziale divisione funzionale è stata fatta dislocando ai vari piani le attività per gruppi omogenei in termini di relazioni con l'esterno rispettando soprattutto il confine doganale (che opera orizzontalmente all'interno dei singoli livelli), fattore determinante nell'organizzazione dell'intero sistema degli accessi. Infine la dimensione degli spazi progettati risponde anche ad una precisa esigenza di adeguamento dell'edificio alla crescita prevista per il prossimo quinquennio.

Aspetto interessante dell'intervento è soprattutto costituito dal sistema di relazioni e di interazione che questo edificio viene a stabilire non solo con gli spazi strettamente aeroportuali ma anche con il tessuto urbano. Infatti la presenza delle attività commerciali prospicienti l'area ferroviaria e la grande 'piazza-giardino', adibita anche a museo all'aperto di esposizioni temporanee, danno vita ad uno spazio dove i passeggeri possono trascorrere piacevolmente i tempi di attesa, passeggiando come in un percorso commerciale urbano. Molto stretto, infatti, è il rapporto tra spazio esterno ed interno la cui continuità di percorsi e di funzioni tende a creare un'interessante relazione tra l'aeroporto e la città, il tutto favorendo una evidente riqualificazione e valorizzazione del 'paesaggio infrastrutturale'.



Planimetria generale dell'aeroporto Galileo Galilei di Pisa



Prospetto principale dell'Edificio denominato 'A', dell'Aeroporto Galileo Galilei (progetto di ampliamento)



Paesaggio aeroportuale



La 'piazza-giardino', museo all'aperto



Master plan di sviluppo dell'Aeroporto

L'Arte, sogno gioioso per la trasformazione urbana

La piazza 'teatro' di Santa Teresa Gallura

166

Le premesse del sogno

Santa Teresa Gallura nasce nei primi anni del 1800 come borgo di nuova fondazione per volontà del Re Vittorio Emanuele I di Savoia; questi disegna di suo pugno l'impianto urbanistico, assumendo come modello lo schema stradale e l'architettura urbana della città di Torino.

La concretizzazione del piano avviene però tra notevoli lentezze e difficoltà e subisce comprensibili quanto inevitabili deformazioni e adattamenti.

Questi più in particolare sono generati:

- dalla potente e irregolare natura del luogo;
- dall'estrema povertà dei coloni, richiamati dalla promessa di lotti di terra gratuiti, ma lasciati soli con se stessi e privi di finanziamenti per l'edificazione degli spazi pubblici;
- dal contesto sociale composto da genti di varia provenienza, depositarie di culture diverse ed estranee al modello culturale e urbano proposto dai colonizzatori.

In questo modo il paese lentamente cresce e assume una sua precisa connotazione, pur senza i fasti idealizzati dai Savoia - senza le sette piazze previste, i portici nelle vie e nelle piazze principali e le cinque chiese - ma comunque in maniera ordinata e dignitosa.

La stessa piazza principale sorge anch'essa con la dote di un grande ideale urbano, ma segue, nella pratica, modalità costruttive guidate da un'altrettanto grande empirica spontaneità. Alle soglie degli anni 60 del 900 si presenta ancora come un grande piazzale in terra battuta su cui si affacciano una sommatoria di interventi edilizi estremamente eterogenei per qualità architettonica, forme e dimensioni.

L'avvento del turismo

Ed è proprio in questi anni, all'inizio del cosiddetto boom economico su scala nazionale, agli albori del fenomeno turistico su scala locale e con la diffusione dell'automobile - sono gli anni della 600 Fiat - che la piazza vede la prima opera di pavimentazione, ovvero un anel-

lo di asfalto carrabile con i marciapiedi lungo il perimetro e una pavimentazione in cemento nello spazio centrale.

Da allora il paese di Santa Teresa subisce una trasformazione sociale e culturale di grandi proporzioni, dove i cambiamenti epocali che coinvolgono tutta la società italiana si sommano alla brusca e traumatica svolta impressa dal fenomeno turistico che investe il nord-Sardegna. I riflessi sul piano urbanistico vengono però regolati e gestiti con mezzi approssimativi e culturalmente inadeguati e il paese si espande a macchia d'olio non accompagnato da altre piazze o spazi pubblici appropriati. Il sistema delle piazze rimane infatti sostanzialmente identico, per cui la piazza centrale resta il principale se non l'unico polo di attrazione e di rappresentazione dell'anima del paese.

Il sogno: il progetto della piazza

Architettura come manifestazione intrinseca della cultura del luogo

L'Architettura emerge come storia ed espressione del paese, prodotto alchemico che racchiude senza possibilità di separazione, le diverse anime e culture che la compongono.

Il progetto della piazza, formalmente avviato nel 1997, è perciò investito della responsabilità di catalizzare le pulsioni architettoniche presenti nel luogo, dando loro finalmente una forma, completando così il processo costruttivo iniziato con l'editto di fondazione.

La piazza-teatro

Il semplice incontro fra le due anime principali del paese, ossia fra lo spirito ordinatore sabauda, regolare, geometrico e con la propensione al controllo, e lo spirito aperto del luogo, dominato dalla forza del suolo, del mare e degli elementi climatici, genera uno spazio complesso, fruibile a vari livelli, fisici e concettuali. Da un punto di vista spettacolare è un grande teatro all'aperto che assolve splendidamente il suo compito, durante i grandi concerti musicali con migliaia di spettatori, o durante i piccoli eventi culturali ospitabili in angoli diversi,

passando per le manifestazioni itineranti. Allo stesso modo trovano finalmente la propria naturale collocazione altre espressioni artistiche estemporanee di carattere più statico o contemplativo quali la pittura e la scultura.

Lo spazio dell'arte

La scultura in particolare è uno degli elementi costitutivi della piazza, ed è strettamente integrata con la definizione simbolica e funzionale dello spazio stesso. Il fronte nord, ad esempio, è caratterizzato da una teoria di sei colonne in granito che fanno, tra l'altro, da fondale prospettico per lo spazio teatrale. La loro presenza su quel lato funge anche da elemento ordinatore e qualificante della quinta stradale retrostante, la quale appare decisamente squilibrata e disordinata se rapportata ai restanti lati della piazza; le stesse colonne risultano poi intrinsecamente più armoniche e proporzionate se sormontate dai quattro elementi scultorei leggeri e ariosi previsti e programmati dal progetto.

Allo stesso modo l'angolo nord-est nasce con una scultura in pietra emergente dal centro di uno spazio circolare; si potrebbe anche dire che in quel punto si produce un vortice, segnato da una pavimentazione litica pluricromatica e spiraliforme, avente come fulcro uno *soglio parlante* qual è, appunto, la scultura in questione. La scultura è anche in questo caso parte integrante dell'architettura e viceversa, e ciascuno degli elementi che costituiscono l'angolo - pavimentazione, scalini, roccia-scultura, forme e colori - trovano una ragion d'essere nella presenza degli altri elementi e nella fusione con essi.

Lo spazio così concepito acquista il valore aggiunto di catalizzatore dell'aggregazione umana - l'isola nel mare è naturalmente un luogo di incontro o di salvezza, nonché punto di riferimento - e aggiunge qualità, sostegno e ulteriori stimoli creativi a chi vive il luogo con attenzione e a chi lo attraversa distrattamente; moltiplica le possibilità d'uso dello spazio e la sua flessibilità.

L'Arte come elemento gioioso di trasformazione urbana

L'architettura nel pieno della sua espressività artistica, integrata da altre forme d'arte - classificazione puramente dialettica visto che al-

l'origine l'Arte è una - ridà voce, forma, e visibilità alla naturale creatività dell'uomo. La piazza diventa dunque uno spazio vitale e camaleontico, radicato e presente nel DNA di chi la frequenta e proprio per questo capace di adattamenti funzionali, umorali e di pensiero, contemporaneamente a quelli degli stessi cittadini, visitatori e turisti, suoi fruitori.

Si può dire infine che l'Arte diventa la guida gioiosa e creativa di trasformazione e fruizione dello spazio pubblico.

La materializzazione del sogno: il completamento del progetto

La piazza di Santa Teresa, come ogni cosa, nasce da un sogno, perché i sogni, come sappiamo, sono i semi da cui origina la vita stessa. Proprio per questo essi vanno coltivati e realizzati. Perché ciò avvenga è necessario che l'Amministratore della *Res publica* si adoperi affinché i sogni si manifestino così come sono stati sognati e da egli stesso condivisi, per permettere ai fruitori di vivere anch'essi lo stesso sogno.

Questo significa che uno spazio che si propone con le qualità e gli intenti descritti, ha poi bisogno di qualcuno che lo mantenga in sintonia con le potenzialità e la creatività che lo spazio stesso esprime, permettendone un uso flessibile.

Nel caso della piazza di Santa Teresa la sintonia fra l'Arte e l'Amministratore è stata, finora, incompleta. Non tutti gli elementi che costituiscono lo spazio sono stati messi in opera - ad esempio le sculture - e questa mutilazione inflitta all'architettura, purtroppo, fornisce all'osservatore-fruitor, sia esso attento o distratto, una percezione e un'immagine inequivocabilmente incompleta.

L'intento di questa relazione è di favorire il completamento del progetto architettonico, come espressione materiale del sogno originario.

L'auspicio più generale, infine, è che tutti gli attori che intervengono nella trasformazione dello spazio, coltivino con maggiore fiducia, coraggio e coerenza i sogni che hanno condiviso. Inoltre che essi si permettano di osservare l'architettura anche con gli occhi sognanti del bambino, condizione essenziale per esprimere appieno la propria potenzialità creativa.



Santa Teresa Gallura. Veduta aerea



La tempesta



La fontana

168



Il luogo della società



L'angolo della palma



L'angolo di Battistina



Il dialogo e la fusione



Il salotto



Lo spettacolo

Tra città e porto. Living places-Living spaces

Se l'approccio del progetto moderno è stato di opposizione e quello della condizione post-moderna è stato di ricomposizione-ricomposizione interstiziale di tracciati e di tessuti, di parti e di frammenti- oggi siamo senz'altro in presenza di un altro passaggio: quello dalla ricomposizione alla trasposizione. Dove per trasposizione s'intende un 'processo di migrazione nel quale si devono contemplare momenti di contaminazione; un processo di mescolanza di cose ed eventi, di parole e persone, di rinominazione di effetti e di fenomeni. La città non si espande più all'infinito: all'era dell'espansione 'totale' si sostituisce l'era della risignificazione. Il problema è reinterpretare, attraverso la riqualificazione di luoghi esistenti, parti di città che non hanno più un'identità o che questa identità stanno smarrendo. (Franco Purini)

La possibilità - in questo caso - è offerta dalla trasformazione dell'area di interfaccia tra il porto e la città di Marina di Carrara, grande area di connessione tra il centro abitato e tutta la struttura portuale ora degradata, pronta ad essere reinterpretata e ad essere investita di nuovi significati.

Il sistema proposto per questa area strategica per la riorganizzazione di tutto l'interfaccia porto-città a Marina di Carrara, non appartiene più al pensiero funzionalista, che rigidamente separava tutte le funzioni. La vocazione di quest'area è quella di integrare usi e attività diverse, come era usuale nella città pre-moderna e di costituire una serie di nuove centralità in grado di rilanciare e riorganizzare questo margine urbano e ciò avviene, non più a partire da uno schema tipologico prefissato, ma da un rinnovato rapporto con il contesto nel quale sempre di più il 'contenuto funzionale e rappresentativo' proviene dall'insieme di elementi del contesto e la presenza di tali elementi, combinata con l'interessante singolarità topografica e geografica del paesaggio esistente - da un lato il mare con il suo porto, dall'altro le Alpi Apuane con il loro particolarissimo skyline - gioca un ruolo strutturante nella creazione/definizione di una nuova identità e nella riqualificazione di quello che oggi si presenta come un 'non luogo'.

Il sistema della Filtering line

La *Filtering line* è un filtro-barriera abitato, un'infrastruttura complessa che organizza il traffico automobilistico portuale; la *filtering-li-*

ne assume sezioni e spessori diversi a seconda dell'intensità in tal modo la linea di separazione diviene uno spazio di mediazione e di filtro, consentendo alla città di affacciarsi sul porto e all'area portuale di mantenere la sua autonomia.

La *filtering line* nel suo sviluppo è predisposta per contenere sulla sua sommità un percorso pedonale con affacci e terrazze sul porto. Nel suo spessore, lungo il fronte stradale, sono previste attrezzature ricreative, commerciali e di servizio flessibili e mutevoli adatte ad inglobare di volta in volta elementi anche diversi.

In questa direzione, nell'ipotesi di una razionalizzazione e riqualificazione ambientale e funzionale dell'interfaccia porto-città di Marina di Carrara, si individuano come primari una serie di obiettivi della *filtering-line*.

Da un lato la definizione di un sistema di percorsi: il primo, con carattere più urbano che corre lungo il tracciato del viale Cristoforo Colombo che diviene viale Giovanni da Verrazzano, che, una volta riqualificato, diviene il vero e proprio asse portante del nuovo sistema di spazi collettivi del centro abitato; il secondo, di tipo naturalistico, si sviluppa lungo la linea del torrente Carrione.

Il sistema principale di distribuzione veicolare e pedonale, vero asse portante dell'interfaccia porto-città, organizza e relaziona un sistema lineare di spazi collettivi individuati come poli culturali e funzionali, che diventati poli di attrazione, sono capaci di generare una naturale riqualificazione dell'intero centro e, tra loro collegati da successivi percorsi trasversali di collegamento, formano una rete di relazioni in grado di ridisegnare una nuova identità.

Dall'altro la creazione, lungo la *filtering line*, di una serie di spazi pubblici, spazi per l'aggregazione sociale capaci ad interpretare l'esigenza della città e dotarla di nuove centralità. La *filtering line* è così un sistema di pieni e di vuoti variabile in relazione alle caratteristiche ambientali e insediative del contesto.

La piazza di accesso alla Filtering Line

Il sistema di interfaccia porto-città ha inizio dal punto di intersezione di via Rinchiosa con via Cristoforo Colombo, dove abbiamo previsto la riconversione degli spazi che attualmente vengono usati dai Nuovi Cantieri Apuani per lo stoccaggio delle lamiere. In tale spazio abbiamo previsto la realizzazione di una piazza urbana con sottostante parcheggio interrato. La piazza si trova ad una quota rialzata ri-

spetto alla strada in modo tale da poter utilizzare lo spazio sottostante per un parcheggio. Questa leggera differenza di quota, raccordata da una comoda cordinata, ci permette di enfatizzare l'importanza della piazza come punto di partenza del sistema progettato. Un sistema di alberature e di segni a terra ricuciono l'intervento con gli assi stradali esistenti, mettendo in risalto la volontà progettuale di allargare lo spazio della piazza anche oltre il limite fisico della viabilità urbana verso la città, riconnettendo l'intervento con la piazza Ingolstadt anch'essa razionalizzata e riorganizzata con un 'lieve apprestamento di suolo' che permette la creazione di una gradinata per stare e per piccole rappresentazioni. Tutto ciò è possibile grazie allo spostamento del parcheggio che attualmente ingombra e soffoca la piazza. Questo sistema di accesso che riconnette le due aree visivamente e strategicamente è caratterizzato, inoltre, dalla presenza di un elemento informativo, una sorta di totem tecnologico, di acciaio inox, con pannelli fotovoltaici che segna l'inizio della nuova area urbana, e fungendo da vero e proprio land-mark, può fornire notizie ed informazioni sulle opportunità offerte dall'area, può divenire un elemento a colore va, così come può essere di volta in volta allestito da artisti diversi e divenire un'opera d'arte sempre nuova. Da questo punto parte anche una nuova passeggiata belvedere che, correndo lungo la diga foranea di sopraflutto, permette di poter camminare protetti godendo di una bella vista sia sul mare che sul porto al contrario di quello che avviene oggi. La passeggiata si sviluppa, nella prima parte, a quota del livello strada nel radicamento della diga di sopraflutto, mentre nella seconda parte, che arriva fino alla testata del molo, è sopraelevata in modo da permettere non solo la completa vista a 360° sul porto, ma anche di ricavare dei magazzini al di sotto di essa.

La nuova centralità: piazza/belvedere/parco attrezzato

L'idea alla base del progetto della nuova centralità, punto nodale della *filtering-line* laddove incontra l'asse urbano proveniente da piazza Gino Menconi nasce da alcune considerazioni che relazionano la cultura del luogo al dibattito contemporaneo sull'architettura.

'L'architettura proposta non tende alla cristallizzazione di forme acquisite, conosce il valore della contaminazione, la luce è catturata dall'esterno e proiettata da sottili tagli verso l'interno, esterno ed interno sono concetti sentiti che si risolvono in modo naturale. Natura ed artificio trovano sia a livello paesaggistico che *localizzativo* un raro equilibrio'.

La creazione di una nuova centralità ed il progetto di riqualificazione che ne consegue sono indissolubilmente e intimamente legati al fascino del luogo e alla cultura dell'attività portuale di Marina di Carrara. I principali obiettivi che si pone l'intervento sono infatti rintracciabili nella ricerca dei codici iconici e simbolici del contesto e nel riconoscimento delle necessità funzionali specifiche; ovvero nell'identifi-

cazione di un linguaggio formale adeguato e la conseguente risposta in termini architettonici.

Perciò si è scelto di operare non con un progetto di solo arredo urbano, in quanto la storia recente degli interventi in questa direzione ha mostrato che questa scelta singola non è sufficiente ad un'attenta riqualificazione, ma con un progetto più strutturale che, sia alla grande scala che alla piccola scala, riesca a eliminare la cesura oggi esistente tra l'ambito portuale e l'ambito urbano creando un luogo piacevole per stare ricco di attività, un luogo capace di divenire un reale fulcro di energia dinamica e allo stesso tempo flessibile.

Il progetto della nuova centralità prevede un sistema concentrato di più attività di tipo sportivo, commerciali, culturale, di svago e ricettivo-terziario insieme a due piazze una a quota strada in corrispondenza di via G. Menconi ed una rialzata in corrispondenza del lieve abbassamento della strada; l'intervento lavora sulla conformazione del terreno, sulla reinterpretazione del paesaggio circostante stretto tra due elementi naturali di un certo valore: da un lato il mare con il suo porto, dall'altro le Alpi Apuane con lo skyline, e la città costruita pensata come 'luogo limite'.

La suggestione è quella di creare un centro attrezzato con più spazi diversi tra loro attraverso una modellazione del suolo - peraltro molto facilitata vista la naturale vocazione orografica del sito - una successione di episodi consentono la scoperta di diversi spazi, che per la loro varietà ed intercambiabilità, possano rispondere a più usi e significati.

La mediazione tra il paesaggio, la città costruita e il porto è, così, ottenuta attraverso *un'artificializzazione del paesaggio*; una reinterpretazione delle forme del paesaggio che disegnano la conformazione dei vari spazi che si vengono a creare leggeri dislivelli, pendii, rampe, lievi 'apprestamenti' di suolo contribuiscono ad una forte integrazione tra l'elemento naturale e l'ambiente antropizzato ed in questo modo il nuovo spazio pubblico diviene l'occasione per riconciliare e far convivere uno spazio urbanizzato con la natura circostante.

Il parco soprastante che si genera dalla creazione della differenza di suolo, accoglie tutte le sistemazioni delle aree funzionali, le sedute, i gradoni, gli spazi per tutte le attività

Il sistema parco pensile/pineta

Disegnare un nuovo paesaggio attraverso l'architettura è l'approccio che ha guidato le scelte progettuali dell'intervento: non solo per quanto riguarda i manufatti, ma anche nell'uso degli elementi vegetali e naturali in genere. Tale concetto appare particolarmente evidente nella successione di spazi costituita dal 'parco pensile' e dalle pinete esistenti. Le cosiddette 'dune verdi' - in realtà la copertura del centro commerciale, mediateca, centro fitness e parcheggi - si presentano appunto come un suolo increspato e modellato.

Con lo scopo di esaltarne le linee curve e i profili morbidi si è scelto di utilizzare il prato come 'texture' bidimensionale di tali forme organiche. I soli elementi arborei vengono collocati all'interno dei patii; saranno quindi le sole chiome a indicarne la presenza e contemporaneamente a segnalare anche da lontano i vuoti sottostanti.

Quasi spontaneamente lo spazio dinamico delle 'dune verdi' si connette, distendendosi, alla adiacente pineta esistente.

La forte presenza dei Pinus pinea piantati a sesto geometrico ci ha indotto a concentrare l'intervento non sulla vegetazione ma, ancora una volta, sul suolo.

Consapevoli delle particolari caratteristiche di una pineta si è scelto di modellare il suolo con elementi orizzontali sovrapposti che, se da un lato lasciano intatte le capacità drenanti del suolo, il libero sviluppo radiale degli alberi e la facile manutenzione del suolo, dall'altro permettono di dotare l'area di quelle strutture minime ad uso dei fruitori.

Un concetto di 'verde attrezzato' che non introduce oggetti di arredo, ma inserisce elementi che per forme e materiali si richiamano direttamente al contesto naturale.

Il centro commerciale e centro sportivo fitness/mediateca

Il progetto di questa nuova centralità inserita nell'area compresa tra via G. Menconi e via G. Savonarola, ove attualmente è presente una zona destinata a parcheggio per gli autoarticolati, prevede l'attivazione di una serie di funzioni quali un centro per il commercio, un centro sportivo con mediateca e parcheggi. L'idea è quella di due contenitori flessibili in termini funzionali, all'interno dei quali possono trovare ubicazione diverse attività, in funzione delle necessità reali di mercato. Si presentano come degli elementi particolarmente mimetizzati all'interno del sistema della *filtering line*, nascosti sotto una serie di piani inclinati sistemati a verde e arredati in parte come piazze urbane, in parte come parco attrezzato che partono dalla quota della città ed arrivano fino ad un percorso rialzato.

Caratterizzati da grandi vetrate, in parte schermate da frangisole ed in parte rivestite con pannelli di alluminio e di legno, hanno al loro interno un grande patio verde che ha la funzione non solo di portare aria e luce, ma di caratterizzare lo spazio interno con una forte presenza dell'elemento naturale in modo da rendere particolarmente piacevole lo stare.

I parcheggi opportunamente suddivisi in due comparti per un totale di 8618 mq, constano di 140 + 120 posti per un totale di 260 posti auto. Ai parcheggi si accede direttamente dal sottopasso attraverso una strada di servizio a scorrimento lento, mentre le uscite di sicurezza pedonali sono assicurate da rampe laterali che portano direttamente all'aperto sulla copertura verde; dalla quota del parcheggio si accede direttamente sia al centro per le attività commerciali che al centro fitness benessere.

L'edificio polifunzionale foresteria/uffici

L'edificio polifunzionale per foresteria ed uffici posto in prossimità della grande piazza pubblica è ubicato lungo il sistema di connessione porto/città, parallelamente all'asse della viabilità; si affaccia da un lato verso il porto e dall'altro verso la città, ha una pianta rettangolare di dimensione 54 x 25 metri, alto 20 metri circa, costituisce l'unico punto alto del sistema totale della *filtering line*, una sorta di belvedere sul mare e sul porto. La foresteria conta cinquanta stanze di cui una decina in forma di mini-appartamenti dotati di una piccola cucina e di un soggiorno e di una serie di servizi collettivi quali una cucina, un ristorante con una terrazza belvedere, un bar-tavola calda ed una hall reception al piano terra.

Le stanze si affacciano principalmente verso la città, nella zona della grande area pubblica, sono schermate da una serie di persiane in legno che, scorrevoli, cambiano l'immagine del prospetto a seconda della luce e della posizione. L'immagine che scaturisce è quindi caratterizzata dall'alternarsi delle cellule abitative, ritmate da un sistema di pannelli di legno scorrevoli, il cui posizionamento variabile conferisce dinamicità alla facciata. Accentua questa caratteristica l'elemento divisorio tra i balconi delle stanze costituito da cristalli acidati, che, di notte, permette un'illuminazione variabile con luci che cambiano colore con il passar del tempo.

Verso il porto si affacciano tutti i corridoi di piano collegati tra loro da una lunga scala che, attraverso una grande vetrata a tutt'altezza, permette una vista continua e totale su tutto il porto. Questa grande vetrata, opportunamente schermata da un sistema di frangisole, è caratterizzato dalla presenza di tre grandi blocchi, che connotati dagli spazi di uso collettivo sono la trasposizione formale di ambienti particolari della pianta, aggettanti rispetto al filo del fabbricato: una riproposizione, in chiave contemporanea, dell'ordine gigante, che ben dialoga con gli elementi formali dalle grandi dimensioni che caratterizzano il porto, le gru, le navi, i capannoni, i silos.

La piazza

La grande piastra pavimentata che costituisce l'approdo del percorso pedonale che dalla piazza G. Menconi arriva al sistema della nuova centralità, accoglie al suo interno un 'tema' sviluppato attraverso l'uso degli elementi vegetali.

La contiguità con l'area portuale contestualizza il tema del 'grande viaggio delle piante' inteso come capacità naturale quanto antropica di immaginare e creare quel 'giardino planetario' in cui si mescolano essenza esotiche e vegetazione autoctona.

Il paesaggio italiano è un esempio particolarmente felice di tale osmosi; sarebbe difficile pensare al paesaggio toscano senza cipressi o a quello romano senza pini, ambedue piante di origine alloctona.

Il tema quindi del viaggio delle piante diventa spunto per un uso del-

la vegetazione non inteso come decorazione ma nemmeno come recuperò ambientale (troppo semplicisticamente proposto in molti interventi urbani).

Molte sono le specie che, pur provenendo da continenti lontani sono presenti da lungo tempo nel paesaggio e nei giardini italiani e mediterranei in genere e spesso li caratterizzano.

Grandi casse poggiate a terra contengono esemplari di palme, magnolie, cipressi, bambù, come se fossero appena state scaricate dopo un lungo viaggio attraverso i continenti.

Queste casse, scorrendo su binari, possono assumere posizioni diverse nello spazio della piazza creando ambiti spaziali flessibili ed adattabili alle mutevoli esigenze di uno spazio così concepito.

L'elemento formale e funzionale più evidente all'interno della piazza è il belvedere-passerella, elemento di connessione tra la vecchia e la nuova centralità. Di tale forte presenza risente in qualche modo anche la sistemazione del suolo.

Proprio nel punto di approdo della passerella il suolo partecipa alla dinamicità di tale elemento, le porzioni di piazza trattate a prato si comportano come grandi zolle, che si innalzano e si inclinano per l'azione di una forza esterna, creando in realtà piani inclinati inerbiti, liberamente fruibili dai cittadini. Tali zolle presentano fenditure che lasciano spazio, laddove necessario, agli esemplari di maggior pregio tra gli alberi già presenti nell'area.

Consuelo Nava

Le tecnologie innovative

L'intervento si caratterizza per un forte uso di tecnologie innovative che privilegiano il carattere bioclimatico; il risparmio energetico è ottenuto attraverso l'uso di sistemi attivi e passivi in grado di soddisfare i requisiti energetici dell'intervento nel suo complesso. L'introduzione di tecnologie bioclimatiche, quindi di soluzioni tecnologiche mirate nella produzione edilizia corrente, ha un significato preciso: la consapevolezza che un miglioramento qualitativo ambientale dell'intervento, quindi dell'ambiente costruito, è un obiettivo che si può più facilmente raggiungere introducendo nuovi concetti a piccole dosi. Se l'architettura bioclimatica può apparire troppo vincolante, troppo sperimentale e troppo lontana dai canoni progettuali e soprattutto dai modelli correnti, la singola tecnologia può rappresentare una soluzione più accettata sia dagli operatori, dai progettisti e dalle imprese, che soprattutto dagli utenti. L'architettura bioclimatica è caratterizzata da un'azione di disseminazione di soluzioni tecnologiche che, dopo tutto, sfruttano principi conosciuti da sempre, dall'effetto serra al controllo delle ombre, dall'utilizzo della massa termica dell'edificio alla gestione intelligente dei fenomeni climatici esterni. I materiali usati sono ecocompatibili, caratterizzati da una forte componente innovativa, fa-

cilmente mantenibili e reperibili nel territorio circostante. Per ottenere tali prestazioni si fa riferimento ai metodi di valutazione della qualità ecologica dei materiali da costruzione. Parlare di tecnologie bioclimatiche oggi pensando ad una loro diffusione su larga scala è più che mai attuale in un contesto in cui elementi oggettivi, e opportunità, ci riconducono alla ricerca di un sempre migliore rapporto tra il costruito e l'ambiente.

Progetto per l'alta qualità ambientale

Il progetto si pone come obiettivo generale l'integrazione degli aspetti progettuali alla scala architettonica ed urbanistica con quelli strettamente inerenti gli aspetti di buon funzionamento e di efficienza ambientale alla scala tecnologica.

Nello specifico le soluzioni ricercate mirano a migliorare l'efficienza energetico-ambientale alla scala di edificio e di sistema aperto, ottimizzando le risorse, con l'utilizzo di tecnologie appropriate e di materiali e tecniche costruttive in grado di produrre effetti ambientali di miglioramento del microclima *indoor* e *outdoor*; sono state predisposte misure atte a mitigare gli effetti prodotti da trasformazioni sul territorio,

provocati dall'attuale uso degli spazi, dal loro funzionamento e dalla loro strutturazione ancora disorganica e con rilevanti livelli di impatto sull'intorno climatico, acustico e di tipo ambientale e paesaggistico.

L'approccio di progetto intende: valorizzare le differenti scelte di organizzazione degli edifici, della loro configurazione spaziale e localizzazione sul territorio, anche a livello climatico ed energetico; mostrare una teoria di approccio possibile alla progettazione integrata di sistemi alla differente scala, del loro interagire e della loro capacità di produrre alti livelli di qualità ambientale per l'intera area d'intervento, quando gli stessi trovano soluzioni tecnologiche appropriate e relazioni integrate di funzionamento; in relazione ai rapporti che si vengono a creare tra sistemi di tipo naturale come l'area del parco e gli edifici ricettivi e commerciali, tra il funzionamento dei percorsi carrabili, del nodo di interscambio, e quello del percorso pedonale protetti (il muro funzionale), tra l'area del demanio marittimo e la passeggiata, etc.

I valori e le qualità di alcune scelte sono state messe in evidenza nell'elaborato grafico, con l'intenzione di supportare e motivare i caratteri di riconoscibilità urbanistica ed architettonica della riqualificazione dell'area, mostrando tutti i possibili livelli di qualità alla scala ambientale ed a quella tecnologica.

L'informazione grafica e l'informazione tecnica, mostrata anche alla scala di dettaglio, propongono una lettura del progetto che, nella massima definizione delle sue parti funzionanti, valorizza le relazioni ed i rapporti che a livello ambientale possono costituire un plusvalore per l'intera strategia di progettazione dell'area d'intervento e per le scelte che ne hanno guidato le linee essenziali. L'approccio tende quindi ad integrare aspetti propri della progettazione ambientale con quelli più specifici della progettazione alla scala tecnologica, secondo le differenti categorie di lettura grafica e tematica:

a) *Progettazione Ambientale*

Modelli di funzionamento energetico-ambientale alla scala di insediamento, nella diversa capacità di performance per la stagione estiva e quella invernale.

b) *Progettazione Tecnologica*

Individuazione del sistema di componente (definizione dei materiali). Localizzazione delle soluzioni sul progetto (appropriatezza della scelta architettonica).

Integrazione alla scala di unità tecnologica (capacità di funzionamento e gestione delle parti del sistema in un intorno più allargato; rapporto con l'utenza, in relazione alla capacità di gestire il sistema e di percepire il livello di comfort a livello ambientale).

Il modello climatico viene studiato dal *waterfront* all'area del parco, nelle due stagioni estiva ed invernale, verificandone i comportamenti ed i livelli di comfort (riscaldamento, raffrescamento ed illuminazione)

prodotti a livello di *indoor* e *outdoor* sui sottosistemi *waterfront*, albergo, sottopassaggio, parcheggio, parco.

Alla scala di definizione tecnologica vengono fornite soluzioni per l'edificio dell'albergo per la *parete sud* e per la *parete nord*.

La *facciata a sud*, presenta una soluzione integrata di involucro con parete continua vetrata di tipo schermato (*brise-soleil* orientabili). La *facciata a nord*, presenta una soluzione di spazio tampone risolto con un doppio sistema di frontiera ventilata, la più esterna schermata e quella interna dotata di un sistema doppio di vetratura con intercapedine areata.

Entrambi le pareti si comportano in maniera selettiva nelle due stagioni e le loro capacità di risposta energetica per l'edificio, sono assicurate essenzialmente dalla tipologia dei vetri adottati e dalla configurazione progettuale dei sistemi di facciata continua impiegata (vetri stratificati, trattati e termoregolatori ad alta efficienza energetica).

Sezione tematica B: sistemi di ventilazione - illuminazione - riscaldamento

Parete ad accumulo integrata; lucernaio inclinato.

Il modello climatico viene studiato dal *waterfront* all'area dell'edificio, nelle due stagioni estiva ed invernale, verificandone i comportamenti ed i livelli di comfort (riscaldamento, raffrescamento ed illuminazione) prodotti a livello di *indoor* e *outdoor* sui sottosistemi *waterfront*, percorso, sottopassaggio, palestra, corte, bar-ristorante, parco.

Alla scala di definizione tecnologica vengono fornite soluzioni per l'edificio del bar-ristorante per la soluzione del *lucernaio orizzontale in copertura e della parete ad accumulo integrata* che si affaccia sulla corte.

Il *lucernaio*, inclinato, trova soluzioni integrate per la posa di un sistema di seduta sul piano di pertinenza del parco, la forma permette la migliore incidenza dei raggi solari e la diffusione larga all'interno dei locali e la tipologia dell'infisso prende in considerazione le caratteristiche di resistenza dovute a carichi propri del sistema e a carichi accidentali in copertura.

La *parete inclinata* che si affaccia sul piano della corte interrato, permette una migliore captazione dei raggi solari ed è configurata con un sistema stratificato (manualmente) di pannelli orientabili di vetro, che in estate aumentano la capacità di accumulo del sistema trasferendolo alla vetrata predisposta nel piano retrostante e d'estate possono costituire piano di scorrimento per un sistema raffrescato con lo scorrimento laminare dell'acqua recuperata da una cisterna, collocata all'interno della corte. I canali che si vengono a creare tra i differenti sistemi stratificati e i dispositivi di regolazione dei flussi posti a livello di solaio, permettono la circolazione e di ricambio dell'aria fredda e/o calda. La predisposizione di un recuperatore di calore dell'aria viziata capace di trasformarla in aria da trattare, permette che i volumi di aria

riscaldata e/o aria fredda siano cospicui all'interno dell'edificio e soprattutto regolati secondo i livelli di comfort richiesti. Attraverso un funzionamento di tipo passivo del sistema predisposto (passaggio di calore per convezione e raffrescamento per ventilazione forzata).

Sezione tematica C: sistemi energetici attivi

Pannelli fotovoltaici integrati in copertura del passaggio pedonale; copertura e parete funzionale.

Il modello climatico viene studiato dal *waterfront* all'area dell'edificio, nelle due stagioni estiva ed invernale, verificandone i comportamenti ed i livelli di comfort prodotti a livello di *indoor* e *outdoor* sui sottosistemi *waterfront*, passeggiata pedonale, sottopassaggio, ristorante, corte interna, campo sportivo, parco, edificio.

Alla scala di definizione tecnologica vengono fornite soluzioni per il *passaggio pedonale in copertura, con l'integrazione di pannelli fotovoltaici e la copertura e la parete funzionale per l'edificio del ristorante.*

Il sistema dei pannelli fotovoltaici predisposti con migliore orientamento di incidenza solare, risolve la copertura del passaggio pedonale. La fornitura dell'energia prodotta, può soddisfare ed essere calibrata sulla richiesta di utenza dei servizi relativi, per esempio, ai sistemi di illuminazione stradale, di arredo urbano ed ancora del passaggio coperto stesso. Il vano che è possibile predisporre in una sezione del passaggio ed il cablaggio sotterraneo dei cavi permette la fattibilità dell'intervento, alla dimensione e secondo le necessità su tutte le sezioni del *waterfront*.

Il sistema integrato di copertura alleggerita, su cui è predisposto il pacchetto funzionale del tetto giardino e la soluzione in facciata, con un sistema vetrato direttamente predisposto sul telaio resistente della copertura e dello sporto, permette di allocare tutti i sistemi di protezione e di regolazione del passaggio della luce (sistemi di griglia forata, veneziane in alluminio).

Sezione tematica D: sistemi energetici e barriere

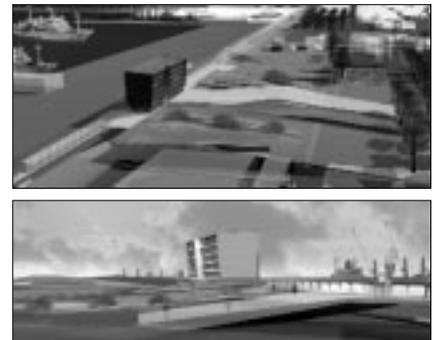
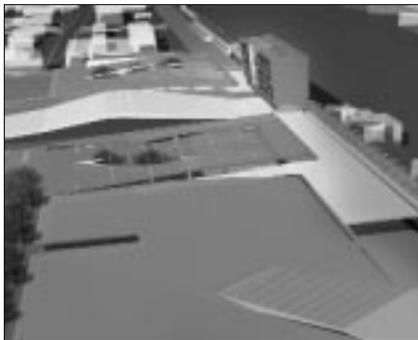
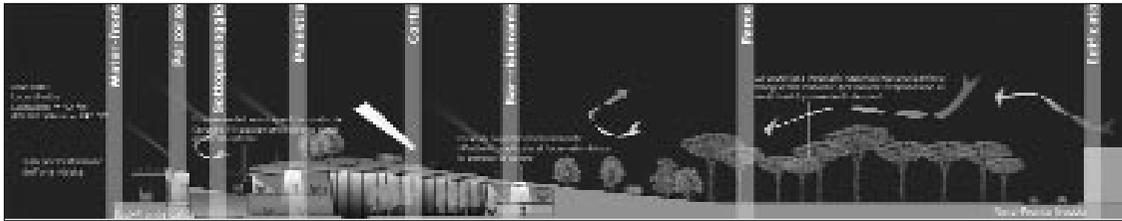
Parete verde; collettori di umidità; pannelli fonoassorbenti con sistemi naturali.

Il modello climatico viene studiato su una sezione del Torrente Carrione, nelle due stagioni estiva ed invernale, verificandone i comportamenti ed i livelli di comfort alla scala di insediamento prodotti a livello di *outdoor* sui sottosistemi barriere di verde, passeggiata pedonale, corridoio verde, strada carrabile, parco, barriere acustiche ed edificio esistente.

Alla scala di definizione tecnologica vengono fornite soluzioni per il *passaggio sistemato in adiacenza all'alveo del torrente con l'intenzione di sollevare la barriera tra sponda fluviale e territorio limitrofo*, rimodellando naturalmente gli argini e fornendo un ostacolo all'utilizzo del corso del torrente come discarica, per la diretta prospicenza e con la predisposizione di sistemi con capacità fonoassorbente per abbassare l'impatto acustico diffuso.

In particolare, sul fronte edificato, sistemi di pareti rinverdate da sistemare lungo tutto il percorso a differente altezza e con modalità naturali di sistemazione (opere di ingegneria naturalistica), integrati al progetto del paesaggio. Sul fronte del torrente, sistemi di pareti sempre verdi, che funzionano da collettori di umidità, poiché mitigano il clima e convogliano l'acqua prodotta per evaporazione in canali lungo l'alveo ai piedi del sistema d'argine.

Per mitigare il rumore prodotto dalla percorrenza di mezzi (veicoli e mezzi pesanti) ed attività legate agli insediamenti industriali, con l'effetto di inquinamento acustico nell'area prospiciente il nuovo parco e l'area residenziale in genere, possono essere allocati sistemi di tralicci da rinverdire riempiti con materiale di scavo e/o di trasporto del torrente, rivestiti con teli vegetali di supporto e con attributi di fonoassorbenza. Anche questo sistema, insieme alla predisposizione di specie ed associazioni arboree, integrate alla riqualificazione ed al ripristino del sistema naturale dei biotopi e della struttura del torrente, nonché del suo rapporto e relazione con l'area progettata, fino alla foce, interessa fortemente le misure adottate per la ricostruzione dell'unità paesaggistica ed ecologica delle sezioni fluviali e pertanto si riferisce ad un piano integrato di progettazione alla scala urbanistica e paesaggistica.



Luoghi e spazi collettivi nella città contemporanea

Fra dispersione e nuove centralità

176

Quale interno urbano per la città contemporanea?

Il significato emerso dal dibattito sulla maggior parte dei progetti presentati si è rivelato assai lontano da quello storicamente riconosciuto. Ormai è chiaro, per la contemporaneità l'interno urbano è l'interno di un grande contenitore, per quanto sia da confermare la rinnovata attenzione nei confronti del disegno degli spazi aperti e per la ricerca di nuova natura (anche attraverso una sempre maggiore consapevolezza della fragilità e dell'importanza di alcune risorse).

Le radici di questa vocazione coinvolgono motivazioni complesse che toccano molteplici aspetti del vivere urbano contemporaneo, dalla ricerca di sicurezza alle nuove forme di comunicazione virtuale ... il dibattito è vivo e aperto ormai da anni: dall'*urbano senza luogo* di Melvin Webber del 1963, all'urbano con nuovi luoghi ... Questa tendenza ad un approccio progettuale di tipo inclusivo pervade quasi tutti i lavori discussi nel laboratorio dell'*Aula del Diritto Comune*,¹ che raramente hanno rinunciato all'opportunità di concepire uno spazio collettivo realmente interno. Ricorrenti le occasioni di riconfigurazione di aree dismesse, affrontate come esperienza di tesi di laurea.

Il progetto di **Cristina Greco**, all'interno del tema generale della riqualificazione ambientale e funzionale della direttrice Flaminia, costruisce un sistema di servizi con funzione culturale e ludico ricreativa utilizzando lo strumento del *critical design*. Viene generato un modello sostenibile di intervento capace di controllare e dimensionare i diversi flussi legati al sistema urbano-territoriale, garantendo il rispetto contemporaneo delle nuove esigenze d'uso e dei valori ambientali.

Emilio Di Re, Alessandra Ferrazzi, A. De Fabis, affrontano il tema della riqualificazione urbana, proponendo per la caserma Guido Reni a Roma la costruzione di un polo locale di servizi destinati ad un uso creativo dello spazio. La ricerca definisce alcuni criteri innovativi di progettazione bioclimatica applicata al recupero degli oggetti persistenti e alla ridefinizione funzionale degli spazi interstiziali attraverso continue ibridazioni tra interno ed esterno.

Elisa Di Rosa, Linda Larice, Elisa De Nardi, invece presentano la riqualificazione di un'area dismessa ai margini del tessuto urbano di Ascoli Piceno, l'area ex 'Carburo', destinata dal PRG del 1972 a verde pubblico. La soluzione progettuale lavora con lo stretto rapporto esistente tra natura e artificio, proponendo un filtro costituito da un volume il cui interno è destinato ad accogliere gli spazi della stazione ferroviaria e di minime attrezzature di servizio. Le due lame dell'organismo architettonico sono attraversate e scandite da una serie di percorsi trasversali che collegano città e parco.

Barbara Lino, a Palermo, in località Lolli-Notarbartolo, restituisce l'area ferroviaria dismessa alla città come *urban center*, elemento di promozione di nuove forme di partecipazione, comunicazione, e laboratorio di politiche urbane. La tesi lavora sulla metafora della 'cura': da un lato il riconoscimento del ruolo strategico di queste aree ferroviarie dismesse nella riconversione di parti di tessuto degradate, dall'altro il riconoscimento del valore di riuso materico del ferro.

Ancora la ferrovia come ambito di sperimentazione progettuale nella tesi di **Emilia Orlando**. A Cefalù, tra il centro consolidato e le nuove espansioni, il progetto parte dal programma di dismissione dell'attuale tracciato, che rende ipogee le funzioni legate al trasporto su ferro, e trasforma i vecchi binari in una *promenade-greenway* pedonale e ciclabile che penetra nel tessuto urbano creando occasioni di nuova continuità e nuova natura.

Un secondo tema affrontato è stato quello dell'interno urbano come luogo a prevalente caratterizzazione sportiva, come nel caso del progetto di **Sandro Beltrami, Marco Barzaghi, Germana De Nadal, Carla Dovetti**, in corso di realizzazione nel comune di Mediglia, che ha proposto un nuovo parco attrezzato a carattere ludico-sportivo, destinato a fruitori di qualunque età, anche diversamente abili. L'approccio è quello di evitare la mimesi, attraverso l'utilizzo di forme geometriche pure e di un'esiguità di materiali, perseguendo la leggibilità dell'intervento e delle funzioni in esso contenute in una prospettiva di leggerezza.

Anche **Antonino Nastasi** nella sua tesi di laurea, ha ragionato su un complesso sportivo, concepito però come 'cavità architettonica', nuovo interno urbano che offre una presenza integrata di natura umanizzata anche produttiva, e attività legate anche al tempo libero.

Altra questione rilevante è apparsa quella del rapporto infrastruttura-paesaggio urbano, con la necessità di trasformare un elemento infrastrutturale pesante cagliaritano (asse mediano di scorrimento) da elemento di frattura a sistema articolato (*parkway*): la mobilità veloce si integra con una mobilità silenziosa complementare e con forti occasioni di connessione trasversale. Tre gruppi hanno presentato soluzioni progettuali relative ad altrettanti tratti dell'asse stradale, in situazioni urbane differenti.

Alessandro Marini, Maurizio Pinna e Francesca Schintu hanno lavorato in un ambito in cui l'infrastruttura separa attualmente il tessuto urbano da una zona umida di elevato valore naturalistico. Su un disegno di parco urbano, che formalmente e funzionalmente avvicina la città allo stagno, hanno concepito tre oggetti forti: tre ponti attrezzati, in acciaio e legno, come osservatori naturalistici e come luoghi di ristoro e *happening*.

Barbara Manca e Sara Sorrentino hanno invece presentato il progetto del tratto che attraversa due quartieri residenziali, uno CEP degli anni '70, e uno degli anni '80. Il loro approccio è minimalista ma di forte impatto visivo: un ridisegno prevalentemente di superfici, attraverso linee morbide e colori caldi e vivaci di terre, materiale vegetale, legno e calcestruzzi pigmentati.

Infine **Francesca Cadau e Michela Lostia** hanno lavorato sul tratto che costituisce uno degli ingressi alla città di Cagliari. Reinterpretando la scansione del tessuto di bordo hanno creato una sequenza di stanze verdi, che cambiano configurazione per offrire un microclima favorevole in tutte le stagioni, ospitando funzioni a carattere ludico-ricreativo.

Ancora sul rapporto infrastruttura-paesaggio nei progetti presentati da **Mauro Solinas e Gianluca Tuveri**. Lungo l'asse di collegamento principale tra Cagliari e Quartu Sant'Elena, una sequenza di attività commerciali da riorganizzare diventa l'occasione per progettare all'interno di un programma articolato, oggetti nei quali appare molto esplicita la relazione tra forma e funzione: uno *smart center* costituito da una struttura modulare colorata diversamente combinabile; e *music box*, un contenitore di eventi legati alla musica.

Il dibattito è proseguito con il tema della ricerca di nuove centralità ai margini dei tessuti urbani.

Tra la città turistica e la città consolidata di Quartu Sant'Elena, un vasto territorio urbano diventa occasione per **Mauro Melis, Massimiliano Onidi, Alessandro Peddis e Francesca Zedda**, di costruzione di nuovi paesaggi che ridisegnano, lungo i bordi del sistema naturale del Molentargius, una ipodensità di servizi. L'accentramento di funzio-

ni lungo le trasversalità architettoniche che attraversano (dall'alto verso il basso) luoghi dotati di diversa caratterizzazione, configura un sistema di *nuovi luoghi* interni in cui appare costante la volontà di attivare relazioni plurime con il contesto.

Un altro progetto che sperimenta la riconfigurazione di un margine urbano sul versante est di Quartu Sant'Elena, è quello di **Alessio Puddu**. In un paesaggio sfrangiato tra città e campagna, all'interno di un *masterplan* che prevede un comparto di servizi, elemento forte diventa la stazione per la metropolitana, che simbolicamente e fisicamente costituisce elemento di connessione spazio-temporale tra luoghi alla grande e alla piccola scala.

Interessante la ricerca di **Claudio Marchese** sugli spazi di mediazione tra pubblico e privato a Capri: androni, logge, terrazze, chiosstre... Interni urbani come spazi che appartengono, che sono sentiti propri di quella residenza o di quel gruppo di residenze o di spazi a differenti destinazioni funzionali che da essi sono distribuite.

Alcune altre proposte hanno lavorato con gesti minimi, ma di forte significato.

Come la tesi di laurea di **Alessandra Cerrito** che, con un progetto estremamente articolato, affronta il recupero e l'adeguamento delle numerose strutture a carattere ecclesiastico di Polizzi Generosa. All'interno di questo complesso sistema, viene realizzato un percorso ascensionale verso la chiesa di San Pancrazio, capace di integrarsi efficacemente con il paesaggio, seguendo l'analogia tra l'uomo che ripercorre i sentieri della sua anima alla ricerca della semplicità delle cose di Dio, e il percorso attraverso il fitto labirinto dei vicoli di Polizzi, fino all'ampio sagrato.

Il tema è ancora quello dell'architettura di percorso urbano nella tesi di laurea di **Maria Grazia Ruggeri e Giuseppina Tindara Trimarchi**, nella zona nord della città di Messina, sviluppato su una serie di spazi interstiziali ritagliati tra i nuovi tessuti e i frammenti delle antiche mura, che acquistano così nuova visibilità.

Antonio Ciniglio ha invece presentato un progetto a metà tra design, oggettistica e arte, proponendo per Somma Vesuviana, delle passeggiate realizzate lavorando sulla riqualificazione dello spazio del marciapiede. Tutti gli oggetti funzionali che compaiono non vogliono essere opere da contemplare, ma da vivere.

Un esperimento compositivo a forte carattere evocativo, quello invece proposto da **Alessio Cardaci** per Messina, con un giardino pietrificato che vuole creare stordimento per originare stati d'animo di rifiuto, di curiosità, di angoscia, forse di piacere ... progetto che acquista funzione perché senza funzione: una macroscoltura fatta di '... oggetti indefiniti, non finiti, diruti e distorti ... telai intrecciati, muri inclinati, scale che conducono a piani rialzati, per osservare dall'alto la piazza', luogo di stimolo emotivo (positivo e negativo), che deve ricondurre il pensiero al sisma che colpì la città nel 1908.

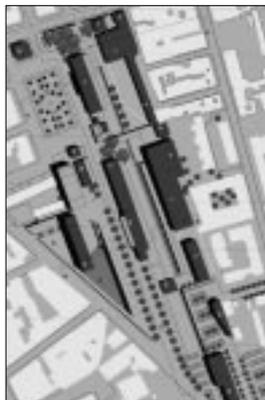
Infine un'esperienza di nuova fondazione urbana, nella tesi di **Tomaso Guicciardi, Marco Roveggio e L. De Milito**. Il lavoro nasce come sperimentazione all'interno del tema di ricerca 'Ambiente Mediterraneo: migrazioni etniche e città di fondazione' coordinata dal prof. Guido Canella, e propone una città di fondazione policentrica nel Mezzogiorno d'Italia, secondo un modello di sviluppo per poli della città apulo-lucana. Carattere fondamentale di questo nuovo insediamento, destinato ad accogliere comunità straniere, è la forte relazione che andrà ad instaurare nell'intorno attraverso la costruzione di un sistema infrastrutturale capace di promuovere rapporti di economie urbane.

1. Il laboratorio si è svolto con il coordinamento di Matteo Agnoletto, Gonçalo Antunes de Azevedo, Giovanni Battista Cocco, Inês Dantas Bernardes, Giuseppe De Giovanni, Angela Di Giovannantonio, Lorenzo Imbesi, Marcello Maltese, Claudio Marchese, Olimpia Niglio e Cesarina Siddi. Hanno partecipato: Francesca A. Cadau, Michela Lostia di S. Sofia, Alessio Cardaci, Antonio Ciniglio, Marco E. Cocco, Emilio Di Re, Alessandra Terrazzi, A. De Fabis, Elisa Di Rosa, Linda Larice, Tomaso Guicciardi, Marco Roveggio, L. De Milito, Barbara Lino, Barbara Manca, Sara Sorrentino, Claudio Marchese, Alessandro, Marini, Maurizio Pinna, Francesca Schintu, Mauro Melis, Massimiliano Onidi, Alessandro Peddis, Francesca Zedda, Carmela Morano, Stefania Repetto, Antonio Nastasi, Leo G. Oceano, Emilia Orlando, Alessio Puddu, Graziano E. Rua, Francesca Raffaele, Maria Grazia Ruggeri, Giuseppina Tindara Trimarchi, Mauro Solinas, Gianluca Tuveri, Carla Zovetti.

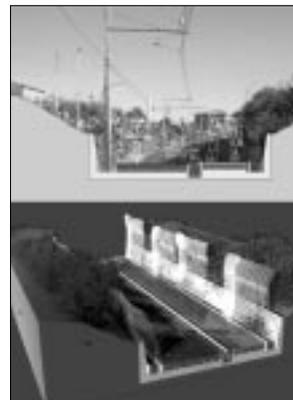
178



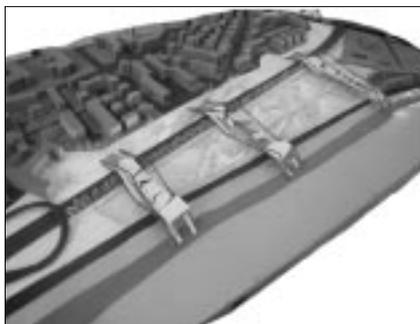
Elisa Di Rosa, Linda Larice, Elisa De Nardi. Ascoli Piceno, Organismo architettonico tra città e parco



Barbara Lino. Palermo, Riqualificazione dell'area ferroviaria dismessa



Emilia Orlando. Cefalù, Promenade-greenway



Alessandro Marini, Maurizio Pinna e Francesca Schintu. Cagliari, Ponti attrezzati come osservatori naturalistici e come luoghi di ristoro e happening



Mauro Melis, Massimiliano Onidi, Alessandro Peddis, Francesca Zedda. Quartu Sant'Elena, Nuovi paesaggi fuori città: trasversalità architettonica



Tomaso Guicciardi, Marco Roveggio, L. De Milito. Città di fondazione nel Mezzogiorno d'Italia

Otto classi analitiche di modelli per l'invenzione architettonica

Il ruolo guida della Storia

*Quando un codice associa gli elementi di un sistema veicolante agli elementi di un sistema veicolato, il primo diventa l'espressione del secondo, il quale a sua volta diventa il contenuto del primo.*¹

Riassumiamo sinteticamente, in queste poche righe, il nutrito dibattito di un laboratorio particolarmente pugnace. Vorremmo restituire il *clima critico* - estremamente produttivo sul piano intellettuale - che ha caratterizzato come sempre la discussione interna del laboratorio mediante il sistematico impiego del *metodo dialettico* per la risoluzione degli opposti. La questione centrale è stata quella dei modelli, ovvero gli strumenti ideativi del progetto di architettura:² in quali termini sia lecito impiegare modelli nel processo di invenzione di una architettura, e quale genere di modelli sia più opportuno adottare per una buona riuscita sul piano formale e funzionale. Interrogativi alti ai quali sono state date delle risposte affatto definitive lasciando senz'altro spazio alla discussione futura.

La suddivisione preliminare dei modelli in otto categorie analitiche - modelli architettonici, artistici, naturali, concettuali, meccanici, linguistici, filosofici, musicali - ha lasciato spazio ad un confronto sugli esiti formali delle sperimentazioni progettuali presentate dai partecipanti al laboratorio. La nostra opinione, sempre più decisa, che i modelli architettonici e naturali siano i più adeguati nella didattica della composizione architettonica ha trovato forti, legittime ed immotivate opposizioni in area romana dove la fondamentale lezione sull'arte della formazione³ non è stata ancora recepita.

D'altra parte il contenuto programmatico del modello stesso, inteso quasi in termini informatici, non sembra essere oggetto di attenzione da parte di certe idealizzazioni teoriche. Il presupposto di questo nostro atteggiamento sprezzante risiede nella ferma convinzione che un buon progetto di architettura non sia solo una buona forma, ma soprattutto un buon programma: ove per programma si intende il contenuto operativo del progetto in termini funzionali e simbolici. L'adozio-

ne di un modello come materiale da plasmare è quindi inevitabilmente anche l'adozione di un programma: progettare per modelli architettonici vuol dunque dire 'innestare i mutamenti stessi nella radice delle permanenze'.⁴ È lontana da noi la capacità di orientare la composizione architettonica verso la storia, 'la storia ... officina di modellazione e rimodellazione delle nostre strutture teoriche'⁵, ma riteniamo ancora una volta di sottolineare con forza tale necessità. In un quadro contemporaneo velato di dogmi virtuali, dove figure scatolari o ameboidi primeggiano afasiche su di uno scuro sfondo fiammingo, per 'fare chiarezza in un panorama oggi quanto mai confuso e alla fine non troppo metamorfico come vorrebbe sembrare',⁶ ci sembra necessario inquadrare un tema impegnato ma nel contempo mirato alla forma da una angolatura particolare, quella del significato.⁷

Al fine di far 'emergere con pienezza l'architettura come processo critico, che non incarna icone, ma genera nuovi significati',⁸ senza dubbio alcuno occorre prestare maggiore attenzione ai 5000 anni di storia di architettura progettata che ci precedono. La storia non può che fornire al progettista contemporaneo un formidabile repertorio di modelli architettonici dal quale attingere, scevro da atteggiamenti mimetici e con una finalità formale assolutamente *vitalistica*. Occorre però prendere le dovute distanze dallo storicismo, dalla cosiddetta post-modernità e vieppiù dal postorganicismo, per poter indagare davvero i 'problemi ultimi della apparenza e della realtà'.⁹

Il modello naturale¹⁰ (animale, vegetale o minerale) è spesso il risultato di una stratificazione formale e, contenendo un programma funzionale diventa, al pari del modello architettonico materiale pregiato per la composizione architettonica. In tal senso la discussione ha attraversato i progetti del laboratorio, osservando i processi ideativi di ciascun esempio, valutando il risultato, non tanto in termini di immagine, ma piuttosto come risultato plastico di un programma funzionale e quindi di un particolare modello adottato nel processo di invenzione.

Uno iato nel percorso dialettico del laboratorio è stato fornito dal

fondamentale contributo di **Luigi Calcagnile**, *La Stringa Urbana*, relativo ad una interessante sperimentazione sull'utilizzo compositivo di modelli linguistici chomskiani con le relative metateorie.¹¹ Riteniamo opportuno riportare i numerosi spunti dialettici che l'intervento di Calcagnile ha offerto al dibattito interno del laboratorio, non senza forza polemica.

Salvatore Fiorentino, sull'intervento del prof. Luigi Calcagnile, *La Stringa Urbana*.

I presupposti da cui muove la teoria della stringa urbana, nei termini proposti da Luigi Calcagnile, aprono una prospettiva interessante per l'esplorazione di una 'linguistica urbana' che sembra poter determinare un progresso nell'interpretazione tipo-morfologica dei fatti urbani. A tal fine, è mio convincimento, anche sulla scorta di alcune riflessioni di Michail Bachtin e di Paul Ricoeur,¹² che tale esplorazione debba riguardare, oltre al piano linguistico 'tecnico', soprattutto il piano linguistico 'poietico', pena il decadimento della composizione urbana a mera meccanica urbana o, talora, ad arido virtuosismo semiotico.

Infine riportiamo una significativa selezione dei progetti presentati al laboratorio, rappresentativi di alcune delle otto categorie analitiche sopraesposte.

Luigi Calcagnile, *La stringa urbana*, 2004. L'applicazione di modelli linguistici al processo di invenzione dell'architettura fornisce un interessante apporto extradisciplinare che declina magistralmente e mette in forma per la prima volta i dettati chomskiani. Purtroppo l'esito non convince pienamente in quanto ricorre ad un repertorio formale astratto che difficilmente riesce a soddisfare le esigenze semiotiche della città contemporanea. Il suo esperimento scientifico dimostra la necessità di considerare l'architettura all'interno della sua tradizione segnica e soprattutto come parte integrante della città.

Valeria Botti, *Progettare il viadotto: il museo dello sport nel villaggio olimpico a Roma*, tesi di laurea in progettazione architettonica, Facoltà di Architettura 'Valle Giulia', Università degli Studi di Roma 'La Sapienza', a.a. 2003/2004, relatore prof. arch. F. Purini, correlatore F. Menegatti. Un progetto che si cimenta con il viadotto di Nervi e Libera al Villaggio Olimpico, trasformando un tratto dello spazio sottostante in Museo dello sport. È evidente come il ricorso ad un modello architettonico esplicito, quello del viadotto, costituisca la premessa teorica per un progetto che oltre a porsi come modificazione di un capolavoro, lo assume inevitabilmente come modello.

Valentina Ricciuti, *La partitura urbana: dissociazioni sinestesiche per la scrittura della città*, tesi di laurea in progettazione architettonica, Facoltà di Architettura 'Valle Giulia', Università degli Studi di Roma 'La Sapienza', a.a. 2003/2004, relatore prof. arch. F. Purini. Questo progetto adotta alcune scritture musicali d'avanguardia degli anni '60 come modelli per il processo di invenzione architettonica raggiungendo

do risultati estetici notevoli: possiamo inserire questa *notazione per l'architettura e per la città* nella categoria dei modelli musicali. Si tratta di un esperimento interessante che pone però alcuni interrogativi sul senso per la trasposizione del progetto in un luogo indefinito.

Michela Esposito, *Reale e virtuale nell'architettura. La dinamica del processo creativo nell'orizzonte progettuale*, tesi di laurea in progettazione architettonica, Facoltà di Architettura 'Valle Giulia', Università degli Studi di Roma 'La Sapienza', a.a. 2003/2004, relatore prof. arch. F. Purini, correlatore prof. Mariano Aprea. Il progetto mette in forma un *experimentum nella caverna platonica*, ricorrendo esplicitamente ad alcuni modelli extradisciplinari: l'adorazione dei magi, lo spazio dionisiaco ed apollineo, la presunta continuità della storia del mondo digitale. L'adozione sistematica di alcuni modelli concettuali tipici quali: la zolla, la relazione luce-architettura ed architettura-suolo insieme alcuni elementi culturali colloca questo progetto nella categoria relativa ai modelli filosofici, spostando la sua valenza soprattutto sul piano virtuale.

Francesco Deli, *Una fabbrica dell'arte a Piazza Mancini*, tesi di laurea in progettazione architettonica, Facoltà di Architettura 'Valle Giulia', Università degli Studi di Roma 'La Sapienza', a.a. 2003/2004, relatore prof. arch. F. Purini, correlatori F. Menegatti e L. Nencini. Un progetto di notevoli dimensioni e qualità che ricorre ad alcune collimazioni con il mondo dell'arte adottando la pittura di cinque teleri come strumento preliminare di invenzione. È evidente il ricorso agli strumenti espressivi del modello artistico.

Una considerazione finale riguarda il rapporto tra architettura ed archeologia, dove il progetto in area archeologica - ad esempio il progetto di **Caliri-Agostini-Fantini**, *La musealizzazione del kothon di Mozia* - reinserisce un modello architettonico antico nel processo di invenzione: l'identità tra modello e contesto comporta in questo caso un riferimento obbligato per la scrittura architettonica contemporanea.

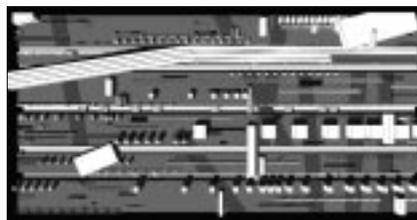
1. U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano 1975, 2.1, 'La funzione segnica', p. 74.
2. Cfr. O. Carpenzano, *Idea immagine architettura. Tecniche di invenzione architettonica e composizione*, Roma 1993.
3. R. Panella, *L'architettura come arte della deformazione*, in *Questioni di progettazione*, a cura di R. Panella, Roma 2004, pp. 19-34.
4. F. Purini, *Permanenze e mutamenti nell'architettura italiana*, Roma 2004, p. 6.
5. L. Barbera, *Allocuzione* tenuta il giorno 22 marzo 2004 presso l'Aula magna del Rettorato dell'Università degli Studi di Roma 'La Sapienza', per la *Laurea Honoris Causa* concessa da questo Ateneo a Peter Eisenman. In quella occasione P. Eisenman teneva la sua *Lectio Magistralis* dal significativo titolo *Il futuro della storia*. Tra i numerosi spunti critici che egli ha saputo offrire all'attenta comunità accademica mi sia consentito di ricordarne uno in particolare: *Le teorie della contrazione*.

6. F. Purini, *Un premio da ricordare*, Allegato n.2 in PresS/Tletter n.30 (2004), a cura di L. Prestinenzza Puglisi.
7. A. Camiz, *Genere ed elenco. Tecniche compositive e significazione architettonica*, in *Questioni di progettazione*, op. cit., pp.103-115, vedi anche U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano 1975, pp. 47 e seg.
8. L. Barbera, alloc. cit.
9. A. Terranova, *Edifici senza forma di architettura, architetture senza forma di edificio...*, in *Corpi dell'architettura nella città*, a cura di A. Criconia, Roma 2004, p. 25.
10. Per i modelli naturali vedasi soprattutto E. Guidoni, *Architettura primitiva*, Milano 1975; ma anche C. La Regina, *Uno spazio pubblico polifunzionale a Savona, tra la fortezza del Priamar e il mare. Scaglie di terra e forme d'acqua*, 'Architetturacità', 9/10 (2004), pp. 171-174; ed infine la relazione del medesimo laboratorio nel 2004, L. Capannini (a cura di), *Paesaggi come risorsa*, Ivi, pp. 152-162.
11. cfr. B. L. Derwing, *Transformational Grammar as a Theory of Language Acquisition*, Cambridge 1973.
12. P. Ricoeur, *Cinque lezioni. Dal linguaggio all'immagine*, Palermo 2002 (in particolare la lezione V, Metafora e immagine, 1974, Ivi, pp. 57-63); M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, 2001 (in particolare il saggio: *Il problema del contenuto del materiale e della forma nella creazione letteraria*, 1924, Ivi, pp. 3-66). Entrambi gli autori -in modi molto diversi- sono accomunati da una forte tensione verso l'esplorazione delle possibilità poetiche del linguaggio nella composizione.
13. cfr. A. Camiz, *La cosiddetta 'Roccabruna' ed il dies imperii*, in *Villa Adriana environments*, Themenos, 2, a cura di L. Basso Peressut.

Coordinatori del laboratorio: Massimo Angrilli, Giuliano Bosco, Alessandro Camiz, Letizia Capannini, Massimo Demicheli, Giovanni Fiammingo, Salvatore Fiorentino, Francesco Menegatti, Dina Nencini.



Valeria Botti, *Progettare il viadotto: il museo dello sport nel villaggio olimpico a Roma*



Valentina Ricciuti, *La partitura urbana: dissociazioni sinestetiche per la scrittura della città*



Francesco Deli, *Una fabbrica dell'arte a piazza Mancini*

Camerino 2004

Premio di Architettura e Cultura Urbana

182

Il tradizionale Premio è riservato agli iscritti al seminario di Camerino ed è diviso in due sezioni: *Opere realizzate* e *Progetti*.

Inoltre, il *Premio Archeoclub d'Italia* viene assegnato ad un lavoro, opera realizzata o progetto, che comprenda un intervento di risanamento e riabilitazione funzionale di un complesso edilizio o urbanistico di interesse storico destinato alla collettività.

Come sempre sono stati gli stessi iscritti a selezionare i lavori ritenuti più meritevoli; una commissione, infine ha assegnato i premi fra i prescelti.

La commissione era composta da:

arch. Pier Luigi Missio (presidente), Consiglio Nazionale Architetti PPC,
arch. Enzo Fusari, Ordine Architetti PPC provincia di Macerata,
prof. arch. Dominique Hernandez, Ecole d'Architecture Paris-Belleville,
prof. arch. Richard Ingersoll, Syracuse University in Florence,
prof. arch. Bassam Lahoud, Lebanese American University,
prof. arch. Maurizio Morandi, Università di Firenze,
dott. Walter Scotucci, coordinatore regionale Archeoclub d'Italia.

Dalla relazione sulla attribuzione dei premi:
(...)

Sezione Opere Realizzate

Premio: Moduloquattro Architetti

L'isolato di Messina, tra pubblico e privato. Un interno a vocazione urbana

Motivazione:

L'opera, seppure di modesta entità, interpreta il carattere delle corti interne agli isolati messinesi come spazi di relazione, riproponendo sobriamente un'idea radicata nella cultura mediterranea dell'abitare, in stretto rapporto con la vita sociale e urbana.

Menzione: Luigi Roscino, coll. Walter Scazzetta

Risanamento e riqualificazione funzionale del complesso edilizio sito nella città antica di Conversano

Sezione Progetti e Ricerche

Premio: Riccardo Sergiacomi

Il nuovo mercato dei fiori a Roma

Motivazione:

Il progetto si afferma come nuova centralità su un'area della periferia metropolitana formatasi a ridosso di una direttrice viaria. Con un controllato impianto geometrico e un attento studio morfologico, consegue interessanti esiti architettonici e di valenza urbana.

Menzione: Elisa Di Rosa, Linda Larice, Elisa De Nardi

Tra città e parco. Terminal ferroviario e attrezzature polifunzionali ad Ascoli Piceno

Segnalazioni per rimborso spese

Vincenza Donato

Involucro edilizio ed efficienza energetico - ambientale: ipotesi per un progetto di attività residenziali e produttive a Pentadattilo (RC)

Motivazione:

È apprezzabile il tentativo di coniugare l'intervento proposto con i materiali e la morfologia del piccolo centro, senza mimetismi o ricorsi a motivi vernacolari.

M. Calvano, M. Ciriachi, L. Ferrarello, G. Luchetti, G. Malizia, P. Rapino, G. Sbardelli, F. Scarpantoni, L. Trasolini

Matrix - La matrice residenziale

Motivazione:

La ricerca proposta ha conseguito interessanti esiti, coerentemente con gli intenti del programma, volto a indirizzare le proposte progettuali entro precisi ambiti disciplinari.

Emilia Orlando

Un parco lineare lungo la ferrovia

Motivazione:

La prevista dismissione di un asse ferroviario diviene occasione di ridisegno del territorio che interpreta le sedimentazioni intercorse per un progetto di parco fra natura e artificio.

Premio Archeoclub d'Italia

Premio: Pier Federico Caliarì, Paolo Agostini, Filippo Fantini

La musealizzazione del Kothon di Mozia

Motivazione:

Il progetto propone parziali ricostruzioni e nuovi segni interpretativi che dialogano con le strutture archeologiche esistenti, enfatizzando i rispettivi ruoli. (...).

Menzione: E. Fanni, G. Guddelmoni, A. Marrosu, M. Scampuddu

CTM Museum a Cagliari

Moduloquattro Architetti

L'isolato di Messina, tra pubblico e privato. Un interno a vocazione urbana



L'isolato di Messina tra pubblico e privato. Un interno a vocazione urbana



MODULOQUATTRO ARCHITETTI

casa PRIOLA/ALAGNA
Messina

progetto
MODULOQUATTRO ARCHITETTI:
Fabrizio Ciappina,
Giuseppe Fugazzotto,
Antonio Russo,
Gaetano Scrocella.

cronologie
settembre - dicembre 2002 progetto
gennaio 2003 inizio lavori
settembre 2003 fine lavori

dati dimensionali
mq130 (superficie residenziale)
mq18 (studio)

mq148 (superficie totale)

184

Il progetto di ampliamento e ristrutturazione di casa Priola/Alagna, interessa un appartamento situato nella zona sud di Messina in uno degli isolati del piano Borzi elaborato all'indomani del terremoto del 1908. Utilizzati, "per disimpegnare i vari edifici", ed accedere ai vani scala, i vuoti interni agli isolati ripropongono le forme canoniche degli spazi pubblici assumendo, di volta in volta, la configurazione di *strada interna* o di vera e propria piazza. Riservando la massima attenzione nei confronti della qualità spaziale degli ambienti collettivi dell'alloggio, concepiti come piccola *galleria espositiva*, quest'interno introita la suggestione spaziale che contraddistingue le corti della città di Messina. Tale aspetto conferisce al progetto una spiccata vocazione urbana che si misura a partire dalla re-interpretazione delle relazioni metriche e formali che connotano la preesistenza.

"Messina è una delle città meridionali più ricche di quelle che io credo molto efficace chiamare le cortine urbane, cioè le camere senza soffitto che hanno per soffitto il cielo, e che sono camere in più che si aggiungono a tutte le camere degli alloggi che si si affacciano."

Tommaso Clivio Longo, L'isolato di Messina - Catalogo della mostra dei progetti e dei materiali del Primo Simposio Internazionale di Progettazione, Milano, 21-22 Marzo 1988



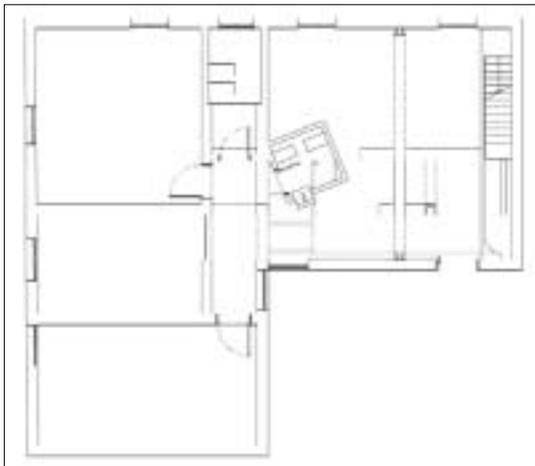


Inizio nella nozione stessa di isolato, l'introduzione di tale concetto, nel tentativo di riconciliare il rapporto con la storia e l'appartenenza alle tradizioni, riesce ad inventare un nuovo spazio che sta a metà tra la città e la casa singola. Nell'essere inteso alle origini, viene creato spazio di mediazione tra un privato domestico ed un pubblico collettivo, l'ideologia mediterranea dell'abitare appare impalpabile ed al tempo stesso radicata.

Milo Grego, Lo stile di Mosca in senso a Roma, Ugento, 1999

"Dal bordo della ferrovia proveniente da Palermo sino alla fiamma Lora, il sistema degli isolati ha conservato [...] un carattere molto chiaro nelle sue parti ed ancora molto ben delineato. Obiettivo di questa parte, secondo me, non può essere che uno solo: il servizio. Quali che tipo di servizio? [...] Propongo un tipo di servizio progettuale, cioè un tipo di servizio che individui quei caratteri specifici e che in fondo permetta di lavorare per il potenziamento delle qualità esistenti"

Vittorio Gregotti, Livello di Mosca - Catalogo della mostra dei progetti e dei materiali del Primo Deposito Internazionale di Progettazione, Milano, 21-29 Marzo 1986



Luigi Roscino, coll. Walter Scazzetta

Risanamento e riqualificazione funzionale del complesso edilizio sito nella città antica di Conversano

Risanamento e riqualificazione funzionale del complesso edilizio sito nella Città antica di Conversano per la realizzazione di case per vacanze "Corte Altavilla".

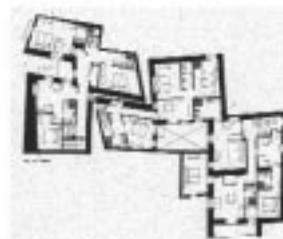
committente: "Norda In" s.r.l.
progetto: arch. Luigi Roscino,
coll. arch. Walter Scazzetta



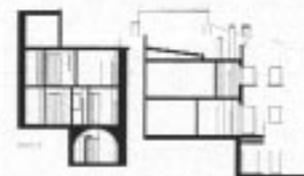
Gli obiettivi del progetto sono stati il recupero architettonico degli immobili, in completo abbandono, siti nel centro storico di Conversano, e la loro riqualificazione funzionale con il riutilizzo per l'attività di case per vacanze, giunto disposizione della legge Regionale della Puglia 11/09 che chiama la legge

Quadro sul Turismo 217/03. In questo complesso, collocato nel cuore della città antica, accanto alla Basilica e al Castello, con un attento intervento di consolidamento e recupero, sorge la struttura ricettiva "Corte Altavilla" che consta complessivamente di n. 23 alloggi, di cui n. 15 monolocali e n. 8 bilocali, per una ricettività massima di n. 50 posti letto. Detta struttura è fornita di sala colazione, terrazzo con giardino pensile, reception-direzione, cucina e locali di servizio.

Le caratteristiche di questi immobili, pre e post intervento, sono rimaste inalterate e sono riscontrabili in tutto il tessuto architettonico del centro storico di Conversano e specificatamente sono murature in pietra, volte di pietra a crociera e a botte, solai piani e coperture a falde in legno, pavimentazioni in chiancho di pietra.



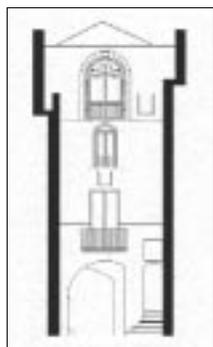
Parte piano secondo



Sezione longitudinale

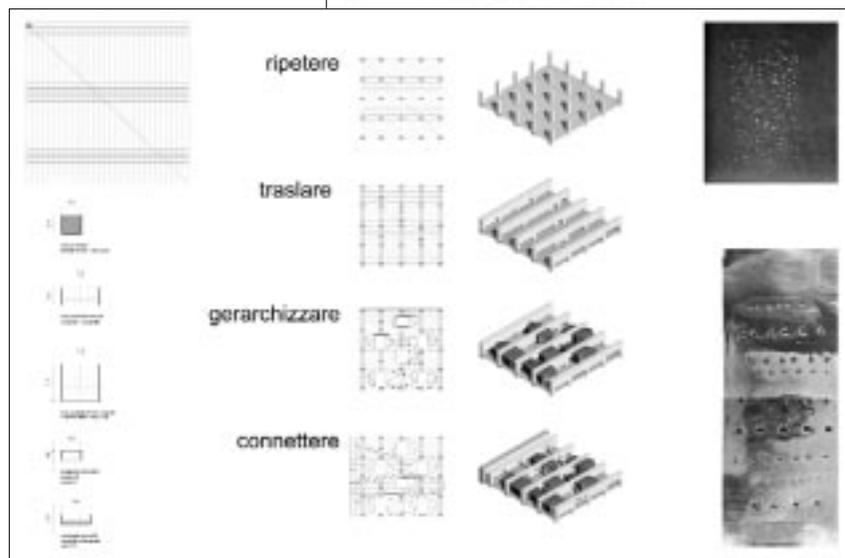
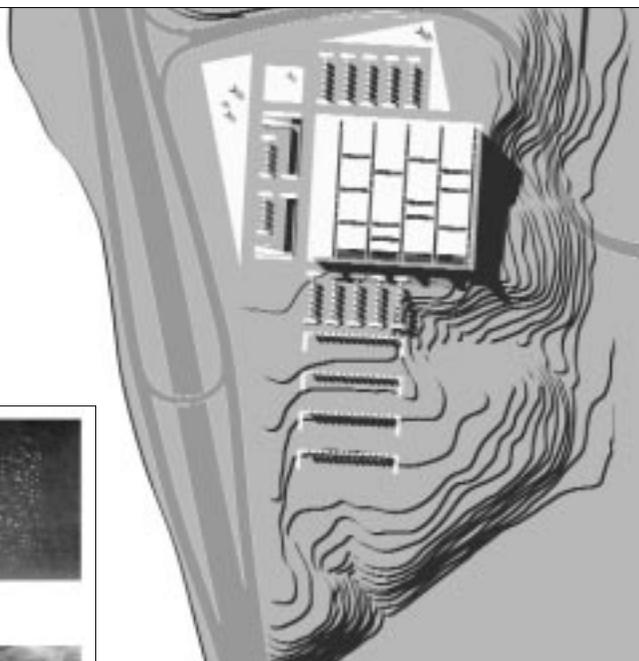


Vista di interni



Sezione trasversale





Se è vero che le millenarie stratificazioni del cuore storico della città di Roma, non consentono grandi trasformazioni per adeguare vecchi tessuti e sistemi a bisogni e necessità nuove, è vero anche che altre zone si scoprono fertili - oggi sono i nuclei spontanei sorti, in modo incontrollato, intorno alla città, ad offrire molti spunti per il riassetto e la riqualificazione di quartieri e di intere porzioni di città. In particolare, la zona situata a ridosso del G.R.A., in posizione sud-ovest, rientra nell'importante progetto di potenziamento dell'asse Roma-Fiumicino. Siamo parlando della centralità Alitalia - Magliana che pianificata interamente dallo strumento urbanistico, sarà destinata ad ospitare nuovi servizi privati, turistici e spazi verdi.

L'area analizzata per il progetto del Mercato dei Fiori, si trova dunque lungo l'anello del G.R.A., in prossimità dello svincolo dell'autostrada Roma - Fiumicino.

ISTITUTO UNIVERSITARIO DI ARCHITETTURA DI VENEZIA

TESI DI LAUREA

TRA CITTÀ E PARCO

TERMINAL FERROVIARIO E ATTREZZATURE POLIFUNZIONALI AD ASCOLI PICENO

RELATORE: PROF. ARCH. MASSIMO CARMASSI

LAUREANDE: ELISA DE NARDI, ELISA DI ROSA, LINDA LARICE

L'AREA DI INTERVENTO RAPPRESENTA LA TESTA DELLA TRATTA FERROVIARIA ASCOLI - SAN BENEDETTO, UNA SORTA DI CONCHIGLIA DELIMITATA DA DUE CORSI D'ACQUA, IL TORRENTE CASTELLANO, AD OVEST, ANTICO LIMITE URBANO DELLA CITTÀ, E IL FIUME TRONTO. L'AREA, DOBBI COME L'INTERA CITTÀ DI ASCOLI, INTRATTIENE UNO STRETTO RAPPORTO CON I SUOI CORSI D'ACQUA: SPONDE SCOSCESE COLLEGANO IL FORTE DISLIVELLO ESISTENTE TRA I DUE FIUMI E LA QUOTA DELLA CITTÀ: UNA GEOGRAFIA COMPLESSA FATTA DI RAMPE, MURI DI SOSTEGNO, PONTI, EDIFICI E GIARDINI A STRAPIOMBIO SUI FIUMI. NEGLI SVILUPPI MODERNI DELLA CITTÀ, IL FIUME È STATO INVECE CONSIDERATO COME UN RETRO, SU CUI AFFACCIANO FABBRICHE E AREE RESIDUALI. QUESTO È IL CASO DELL'AREA EX "CARBURO", LE CUI FABBRICHE ANCORA ATTIVAMENTE RIEMPIONO L'AREA DI PROGETTO. LA VARIANTE AL P.R.G. DEL 1972 DI BENEVOLO E ZANI DESTINA QUESTA SUPERFICIE DI CIRCA 25 ETTARI A VERDE PUBBLICO, LIBERO O ATTREZZATO PER IL TEMPO LIBERO, LO SPORT, ECC..

TALE DIMISSIONE COSTITUISCE L'OCCASIONE PER LA TRASFORMAZIONE DEL TESSUTO URBANO: RIVISITARE LA TRADIZIONALE NOZIONE DI PARCO PER LA CITTÀ, RESTITUENDO UN RUOLO STRUTTURALE AL FIUME E POTENZIANDO I SISTEMI DI COLLEGAMENTO CON LO SPAZIO URBANO. AD EST UN'AMPIA STRADA SOTTOPASSA LA FERROVIA E CONDUCE VERSO LO STADIO COMUNALE; A SUD UNA FASCIA DI EDIFICAZIONE DEBOLE E FRAMMENTARIA, CHE SI ATTESTA SU VIALE INDIPENDENZA, RIAPORTA ALL'AREA FERROVIARIA.

LA SOLUZIONE PROGETTUALE, SENZA FAR PERDERE MAI DI VISTA IL CONFRONTO-DIALOGO TRA NATURALIS (CONFORMAZIONE DEL SUOLO I FIUMI E LE MONTAGNE ATTORNO) E ARTIFICIALIS (LA CITTÀ), VUOLE ESSERE UN FILTRO COSTITUITO DA UN VOLUME ARCHITETTONICO UNITARIO CHE SIA PERCIPIBILE DA OGNI PARTE E CHE ALLO STESSO TEMPO GUARDI IL CIRCONDARIO: CHE SIA PANORAMA, MA ANCHE BELVEDERE.

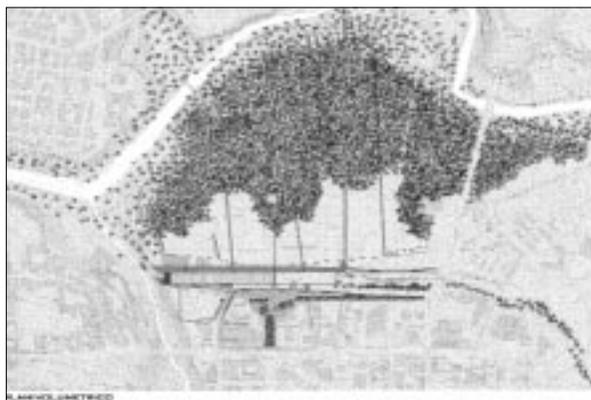
SI È PENSATO AD UN OGGETTO ARCHITETTONICO COSTITUITO DI POCCHI ELEMENTI, MA A GRANDE SCALA.

IL PRIMO È UNO "SOAVO", UNA SOTTRAZIONE DI TERRENO CHE CREA UNA NETTA SEPARAZIONE TRA CIRCOLAZIONE PEDONALE E TRAFFICO MOTORIZZATO, RISERVANDO IL LIVELLO SUPERIORE AI PEDONI, MENTRE QUELLO INFERIORE (-4,20M) È LASCIATO ALLE AUTO ED AL TERMINAL DELLE CORRIERE, POSIZIONATO SOTTO LA PIAZZA ANTISTANTE L'OGGETTO ARCHITETTONICO. QUESTA INCISIONE INOLTRE CREA UNA DIFFERENZA DI QUOTA CHE RIDUCE L'IMPATTO DELL'EDIFICIO.

IL SECONDO ELEMENTO È COSTITUITO DA DUE MURI INSERITI ALL'INTERNO DELL'INCISIONE BEN RADICATI A TERRA; QUESTI COSTITUISCONO UN ELEMENTO D'ORDINE, CHE DEVE MEDIARE CON IL DISORDINE DELL'EDIFICATO, LASCIANDO EMERGERE E VALORIZZARE QUANTO C'È DI INTERESSANTE. SONO DUE LINEE PARALLELE AL CUI INTERNO SI SVOLGONO I TEMI DEL PROGETTO E CHE PROPONONO, COME SOLA ECCEZIONE, UNA SERIE DI PERCORSI TRASVERSALI CHE COLLEGANO CITTÀ E PARCO. IL TRACCIAMENTO PERENTORIO DEI MURI RICORDA L'ATTO ARCHETIPO DI APPROPRIAZIONE DEL SITO E DI DEFINIZIONE DI UNA SPAZIALITÀ INCLUSIVA; ALLO STESSO TEMPO, VIENE LASCIATA LA POSSIBILITÀ DI INTRAPRENDERE PERCORSI PROTESI SUL PANORAMA CIRCOSTANTE. ALL'INTERNO, LO SPAZIO È RISERVATO ALLA STAZIONE FERROVIARIA COLLOCATA ALL'ESTREMITÀ ORIENTALE DEL CORPO E AD UNA SERIE DI PUBBLICI SERVIZI (PICCOLI NEGOZI, BAR, VETRINE ESPOSITIVE) CHE SI SUSSEGUONO LUNGO LA DIRETTRICE EST-OVEST FINO A GIUNGERE AD UN PUNTO DI AFFACCIO, UNA FINESTRA SULLA CITTÀ E SUL FIUME. PROVENENDO DALLA CITTÀ, SI ATTRAVERSA PRIMA IL TAGLIO MEDIANTE PASSERELLE PEDONALI, QUINDI IL MANUFATTO EDILIZIO, FINO AD ENTRARE NEL PARCO, CELATO SUL RETRO; PROSEGUENDO VERSO NORD, SI RAGGIUNGE IL BORDO DELL'AREA DA CUI DIPARTONO DEI PERCORSI SCOSCESI CHE PORTANO AL FIUME, DOVE SONO STRATEGICAMENTE COLLOCATI DUE PONTI DI COLLEGAMENTO CON LA CITTÀ ANTICA. IL PARCO NEL PRIMO TRATTO È ATTREZZATO A PRATO, PER POI INFITTRIRSI MANO A MANO DI VEGETAZIONE FINO AL BORDO: È COME SE LA FITTA VEGETAZIONE FOSSE LASCIATA LIBERA DI RIAPPROPRIARSI DEL TERRENO CUI HA DATO ORIGINE, RISALENDO DALLE SPONDE DEL FIUME.



189



Vincenza Donato

Involucro edilizio ed efficienza energetico-ambientale: ipotesi per un progetto di attività residenziali e produttive a Pentadattilo (RC)

Università degli Studi 'Mediterranea' di Reggio Calabria - Facoltà di Architettura

Tesi di laurea in Progettazione Ambientale

Rel.: prof. arch. A. Paolella

Coor.: arch. C. Nava; arch. G. Mesoraca

Laureanda: Vincenza Donato

Di paesi abbandonati in Calabria ve ne sono a centinaia e ognuno di essi vive una sua storia nei ricordi di chi vi ha vissuto e di chi ha sentito i racconti sulla vita del borgo, suscitando la curiosità e la voglia di vedere con i propri occhi questi paesi o quello che ne è rimasto. Quando si percorre la stradina tortuosa che porta al piccolo borgo non si immagina mai quale stupendo ed ineguagliabile spettacolo l'animo sta per provare; dopo l'ultimo tornante ecco apparire davanti agli occhi la maestosa mano che nel palmo tiene con cura il paesino. Questo è Pentadattilo conosciuto nell'hinterland reggino e non solo, visitato da tanti turisti ma non in grado di soddisfare le richieste dei servizi a cui è soggetto. Questa necessità è stata l'input per l'intervento: il rapporto tra la presenza dell'uomo e il paesaggio naturale, da anni non più in contatto.

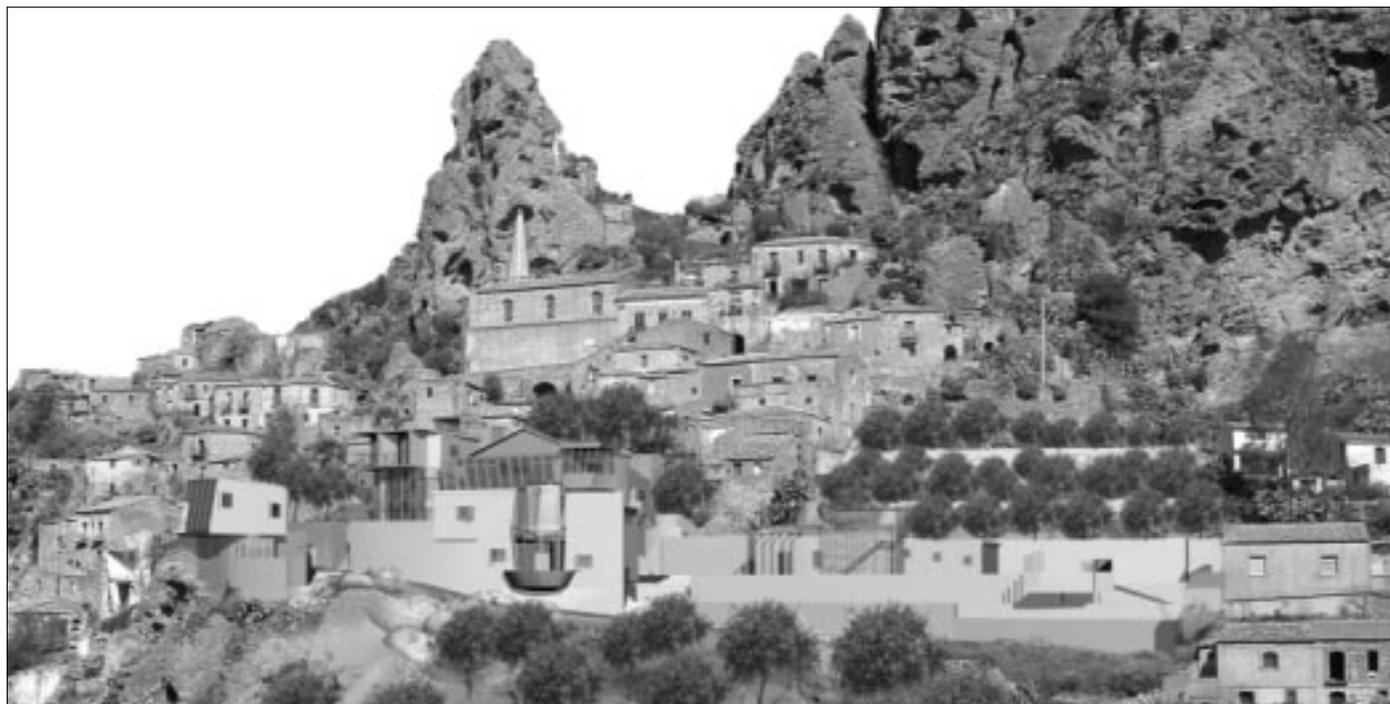
Posto a 320 mt (s.l.m.), non si hanno notizie certe sulla sua nascita, certo è il suo toponimo penthe=cinque daktylos=dito.

È situato tra le fiamme del Melito e del S. Elia, sulle pendici del monte Calvario, ai piedi di un blocco roccioso. È formato da un edilizio minore, che si inserisce armoniosamente

nel singolare contesto naturale. L'intervento mira a non far entrare in conflitto il contesto naturale proprio del luogo con l'azione dell'uomo. Si spiega così il motivo per cui gli interventi effettuati, sono stati improntati dal punto di vista della sostenibilità e dal tentativo di riutilizzare i materiali presenti nel luogo. Gli alloggi previsti sono stati analizzati singolarmente, in base alle problematiche che si riscontravano e che si andavano a risolvere, ponendo l'attenzione solo su alcuni di questi. La soluzione dei problemi è avvenuta attraverso l'ausilio di dettagli interamente progettati 'ex-novo' mettendo a frutto quello che la tecnica costruttiva del luogo offriva, opportunamente però rivisitati sulla base delle tecniche e sulle metodologie a basso impatto.

Scopo dell'intervento: creare delle strutture gestite sul modello dei 'bread and breakfast'. Sono progettate recuperando l'esistente, aggiungendo alle tecniche tradizionali alcuni accorgimenti più evoluti, compatibili ecologicamente senza creare conflitti con l'ambiente, individuando l'uso sostenibile del borgo. L'intervento nel suo complesso si adatta bene al sito, sembra quasi formare un 'unicum' con l'ambiente.. non si percepisce nemmeno, come i percorsi all'interno del borgo, gli alloggi, gli spazi di relazione, il giardino pensile; tutti sistemi che in qualche modo, anche se sotto altre forme sono già presenti nel borgo, andando a completare un tassello che quasi mancava.

Gli alloggi sono tutti edifici recuperati ed adibiti ad abitazioni ad eccezione della casa dell'artigiano che è di nuova progettazione. In essi sono stati studiati specifici sistemi a basso impatto; nelle sezioni ambientali sono state studiate le funzioni ed analizzate le risposte nel contesto; da queste si è scelto il sistema a basso impatto che potesse servire a far vivere meglio sia l'edificio che l'utente.



M. Brugia, M. Calvano, M. Ciriachi, L. Ferrarello, G. Luchetti, G. Malizia, G. Sbardelli, F. Scarpantoni, L. Trasolini

Matrix - La matrice residenziale

Università di Roma 'La Sapienza'

Laboratorio di sintesi finale a.a. 2003-2004

prof. F. Purini - collaboratori: prof. L. Calcagnile, arch. F. Menegatti, arch. D. Nencini



Agosto 2004. Installazione realizzata dagli studenti al XIV Seminario di Camerino



M. Brugia, M. Calvano, M. Ciriachi, L. Ferrarello, G. Luchetti, G. Malizia, G. Sbardelli, F. Scarpantoni, L. Trasolini

Matrix - La matrice residenziale

M A T R I X - la matrice residenziale

191

Il tema affrontato dallo studente nel corso del laboratorio di sintesi finale è la progettazione di una zolla urbana denominata MATRIX. Paragonato a ciò che avviene nel linguaggio verbale e scritto tale elemento si configura come un periodo breve ma intero, capace di costruire per assonanze un intorno tematico molto più vasto della sua ampiezza reale. La zolla è la tessera di un nuovo mosaico urbano fatto di interventi chiaramente riconoscibili nella loro identità spaziale, formale e funzionale.

Propedeutica alla matrice residenziale è la realizzazione di un MORFEMA: una composizione artistica, realizzata a mano, sviluppata su un campo grafico composto da un rettangolo con un rapporto tra i lati di 1 a 2 (cm 30 x 60).

'Il morfema è l'impronta identitaria della città nella quale la forma urbis viene astratta e sintetizzata. Questa entità concettuale comprime un numero molto elevato di informazioni in una espressione segnica capace di mediare la molteplice e contraddittoria fenomenologia della città contemporanea'. (F. Purini)

Questa metodologia operativa ha l'obiettivo di estraniare lo studente da qualsiasi inibizione contestuale per sradicare gli automatismi compositivi acquisiti nel tempo e proiettarlo verso un alternativo approccio alla dimensione progettuale.

Il rapporto dimensionale del Morfema si ritrova nei 360 x 720 metri che caratterizzano bidimensionalmente Matrix; un sistema esclusivamente abitativo composto da edifici di differente tipologia, come ad esempio l'unità abitativa minima, il duplex, la torre residenziale, l'iperblocco, attraverso cui ciascuno studente approfondendo e progettando interamente una tipologia, una combinazione tipologica o una porzione significativa di Matrix, ha avuto modo di indagare le diverse dimensioni dell'abitare contemporaneo. Gli unici vincoli compositivi riguardano la modularità dell'impianto e l'assenza di forme curve, mentre un basamento alto 3,60 metri sostiene l'intera superficie di Matrix, con la funzione di ospitare gli accessi carrabili liberando così i quasi 26 ettari dell'area dai disagi del traffico veicolare. L'esercizio compositivo si conclude con l'inserimento di Matrix nel tessuto urbano di Roma. Complessivamente 9 progetti, 9 interpretazioni, 9 visioni di interni urbani che trovano il loro trait d'union nell'ideale metafisico dell'atopia; Si può parlare dunque di un comune intento di ricerca nell'ablazione - astrazione contestuale, del valore aggiunto; (del differenziale...). La tessera di un puzzle, un virus, un corpo altro destinato ad innescare mutue interferenze, tensioni e vibrazioni ansiose di alimentare le latenti sinapsi di quel complesso organismo mutante che risponde al nome di città.

... nell'assoluta certezza dell'esito imprevedibile.

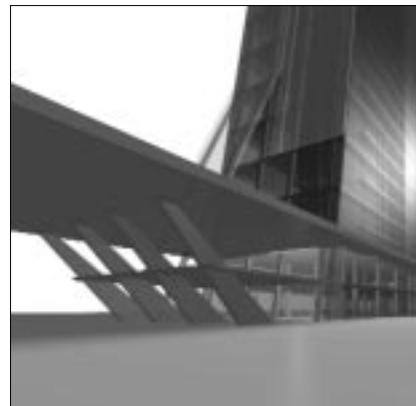
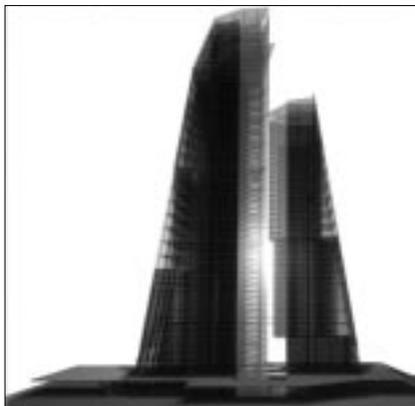
Massimiliano Brugia

Il progetto urbano corrisponde al progetto architettonico ed è un tessuto come generato da un impulso magnetico, dove le case seguono le forze in movimento dovute agli uomini e si riorientano.

La gerarchia di questo tessuto urbano si percepisce ovunque: pochi elementi semplici bastano a dar vita alla matrice di città, a "Matrix": l'asse viario centrale, la piazza polare in cui confluisce e la pressione degli edifici attratti verso il polo.

Le torri sono in alzato quello che le due orizzontalità rappresentano in pianta; rispondono alla stessa logica compositiva, sono ancora degli interi urbani che la vita penetra, frammenta, scheggia.

Matrix è come un immenso specchio in cui si riflettono linguaggio architettonico e idee di città; un cristallo dalla superficie liscia, che si disintegra nell'atto del riflettere ma sulla cui miriade di frammenti si distingue sempre la stessa, unitaria immagine.

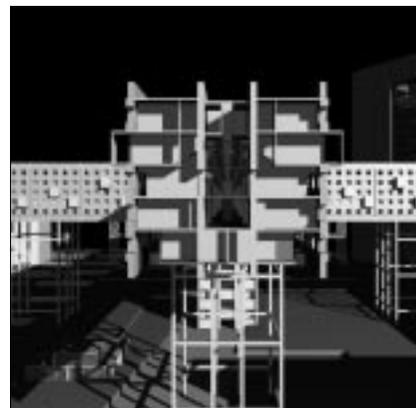
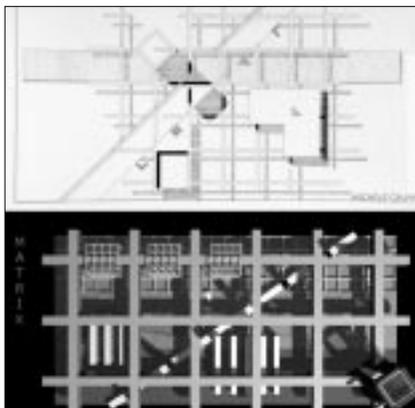


192

Michele Calvano

Matrix: una lente sul mondo

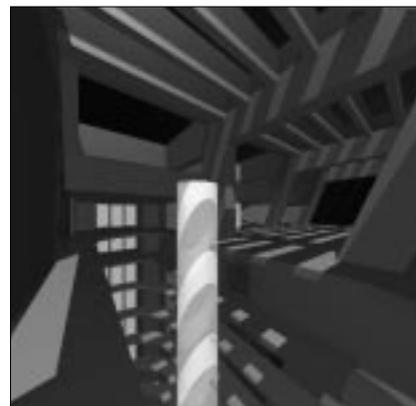
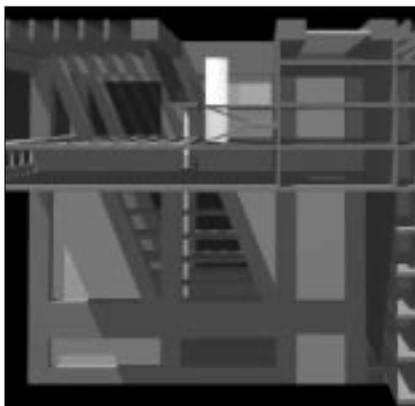
Matrix vuole essere una lettura della società e la sua tendenza attraverso un linguaggio architettonico. Una lettura simbolica ed iconografica, con la quale si costituiscono SPAZI ed INTERNI URBANI che trasportano il fruitore all'interno del concetto espresso. Il basamento mette insieme l'acqua, la terra e l'aria, assoggettati e regolati da un'autonoma maglia modulare, talmente forte da imporre, mediante l'ortogonalità le geometrie al basamento. La voglia è di scardinare quest'elemento così concreto, in grado di costruire degli spazi interni autonomi. La vita che nasce dentro le travi non si pone problemi di carattere contestuale, essendo il suo percorso principale un cunicolo chiuso nelle parti volte al basamento e aperto solo verso il cielo. Tale sistema chiuso si alimenta di una vita generata dalla fusione interno-esterno alloggio, dove l'esterno pubblico dell'abitazione è comunque l'arteria più interna del SISTEMA TRAVE. Neanche l'elemento diagonale, che nell'idea progetto è il luogo dove collocare i servizi al quartiere, sbilancia la composizione di Matrix. L'unico modo per scardinare la REGOLA ASSOGGETTANTE è agendo semplicemente sulla composizione dei moduli abitativi. Il Vuoto comune interno alla trave, adesso assume le sembianze di un'immensa corte che esalta l'altezza, comunque, sempre contornata da moduli abitativi semplici.



Marco Ciriachi

Caratteristica principale del progetto di questa matrice è quella di opporre alla idea corrente del progetto urbano come disseminazione interna di interventi una rinnovata concezione del piano come disegno riconoscibile di nodi funzionali proiettati verso la dimensione metropolitana, nodi relazionati a polarità monumentali, quali l'edificio finale dell'asse orizzontale, capaci di sintetizzare quei valori rappresentativi della città di più alto contenuto collettivo e capaci di conferire una totale caratterizzazione della forma urbis.

L'edificio da me preso in esame di interesse monumentale al suo esterno ma di estrema dinamicità interna si propone di conferire simbolicamente come un emblema araldico un significato di fermezza e controllo; una vera e propria Porta Urbana interna alla città, strumento regolatore del dentro e del fuori ma allo stesso tempo fulcro dinamico di una città cosmopolita.

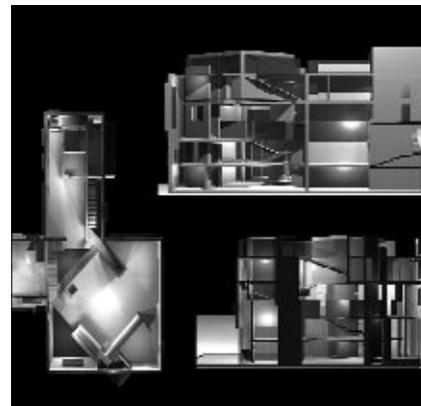


Laura Ferrarello

La città contemporanea è la sommatoria di diversi elementi differenti l'uno dall'altro poiché differenti erano e sono gli obiettivi che li hanno determinati e che li determinano.

Tale diversità dà luogo ad una complessità che costituisce, nel mio caso, proprio l'elemento di partenza per la composizione di Matrix che, in questo caso è stata esaminata da punti di vista privilegiati rispetto ad altri in quanto possono considerarsi, contemporaneamente, un filtro di interpretazione della società contemporanea.

La relativa traduzione formale porta ad esprimere a qualsiasi scala un rapporto dialettico tra unità e complesso che ha la forza di unire ma soprattutto di dare identità.

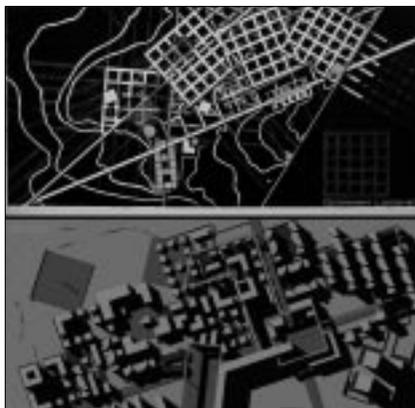


Giovanni Lucchetti

Il pensiero e la successiva elaborazione di questo progetto, nasce da una riflessione fatta sulla Villa Adriana, dopo aver assistito alla lezione sui *Tempi del Progetto* ed in particolare sul ruolo del *Rudere*, come 'luogo poetico di meditazione caro agli architetti', nel quale è visibile l'apparente e misteriosa ossatura del tempo.

L'edificio si conforma come un grande blocco espositivo, dove i protagonisti sono gli artisti, ai quali ho dato la possibilità di abitare, lavorare ed esporre le loro opere.

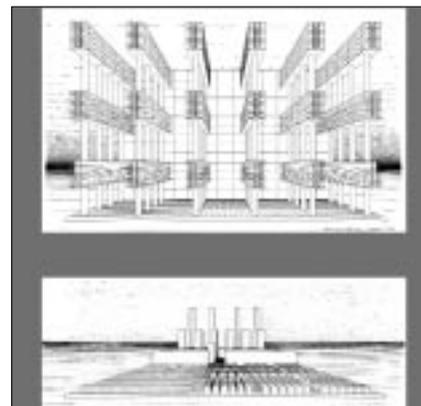
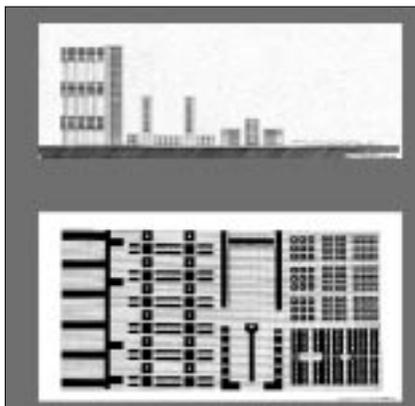
L'intento qui descritto coincide verosimilmente con la concezione iniziale di Matrix: dare la possibilità ad ogni artista di avere la sua Adrianopoli.



Guglielmo Malizia

La chiarezza e la precisione del programma dettato dal corso hanno permesso la libera elaborazione di un saggio compositivo imperniato sostanzialmente su tre questioni centrali:

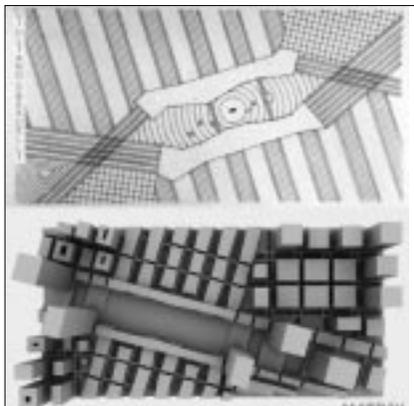
- la sistematicità dell'architettura;
- la convenzionalità degli elementi costitutivi;
- la simmetria come principio regolatore.



Giuliano Sbardelli

Appunti sul progetto:

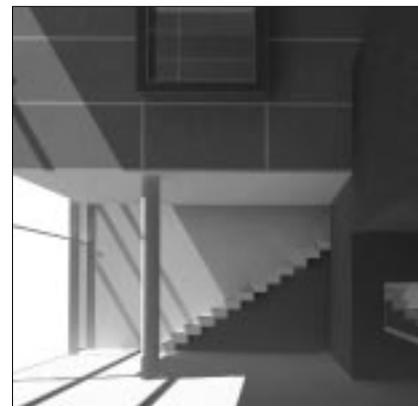
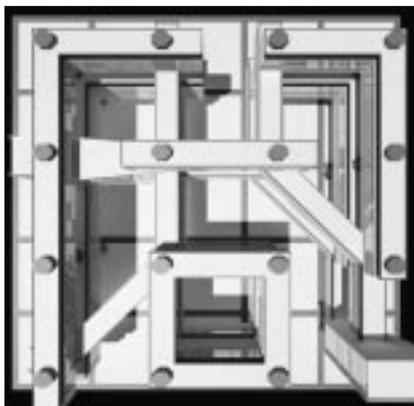
L'impronta del morfema costituisce la direttrice operativa del lavoro, le linee orizzontali costituiscono i flussi di intenti che animano gli spostamenti delle città, lavoro, sentimenti, obblighi burocratici, svago ... Flussi intensi che si intersecano in un reticolo che ci avvolge, al centro un grande spazio centrale un giardino di pietre, uno spazio dove ritrovare se stessi, guardandosi dal di fuori. Matrix Evo appare come una città in continua evoluzione dove su un impianto urbanistico simile a Manhattan, si innestano nuovi elementi estremi di abitazione e di attività terziaria. Sui lati lunghi che delimitano il grande vuoto, abbiamo le strisce residenziali caratterizzati da metrature in linee con i nostri standard abitativi, loft, duplex, sui lati corti invece abbiamo i grattacieli del potere e dell'economia. L'approfondimento con relativo salto di scala, ha riguardato le tipologie residenziali.



194

Fabio Scarpantoni

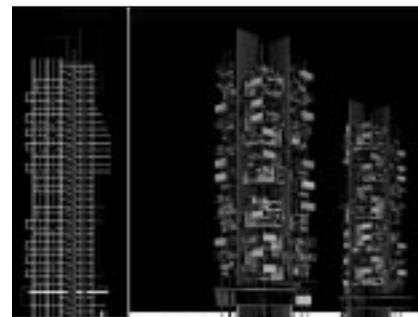
L'idea progettuale si ispira ad un immaginario fantascientifico di tipo fumettistico e mira a ricreare gli scorci prospettici, le visioni utopiche ed esasperate degli illustratori di Science Fiction. Il progetto della matrice urbana si sviluppa su una maglia di corpi scala strutturali che sorreggono tre diverse tipologie di edifici ponte, in linea, a ballatoio e duplex. La disposizione di questi edifici fa sì che la distribuzione sia organizzata su di una rete di tetti giardino e ballatoi sviluppata su più livelli. Le funzioni urbane come giardini, parchi gioco, impianti sportivi e mercati sono ubicati sul piano stradale e organizzati secondo una maglia modulare.



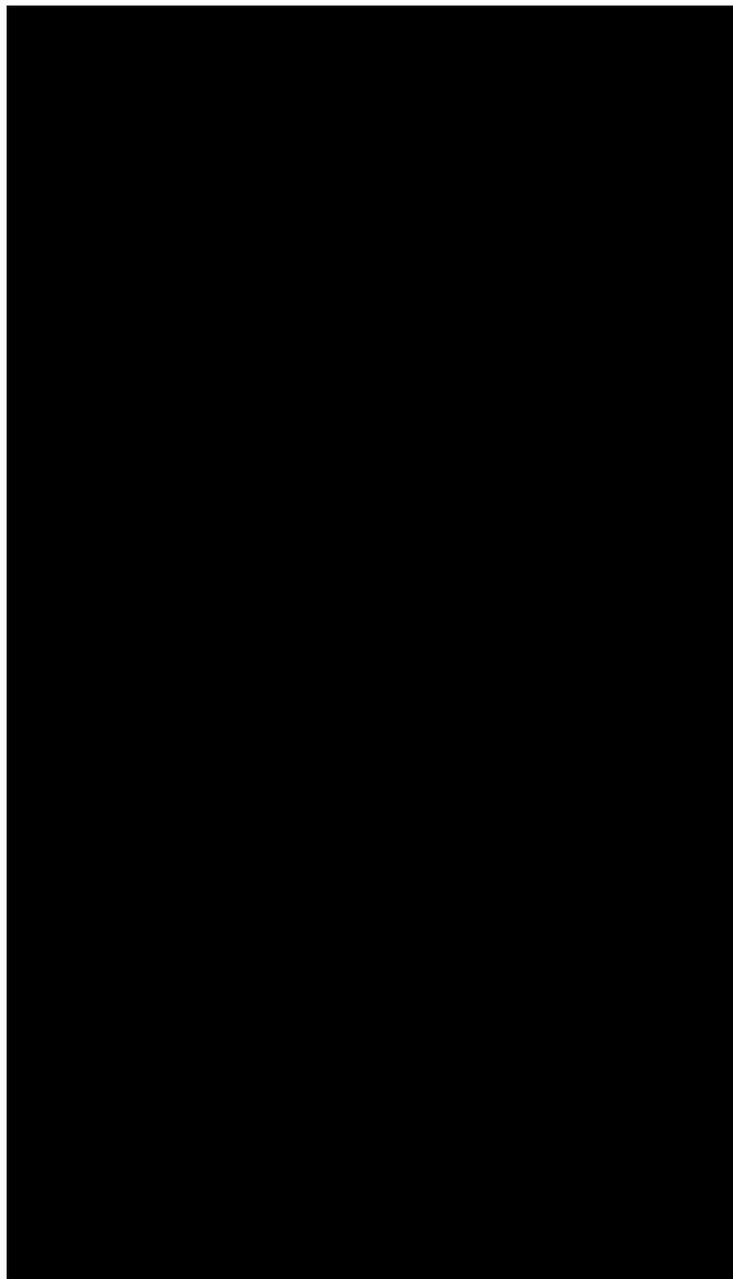
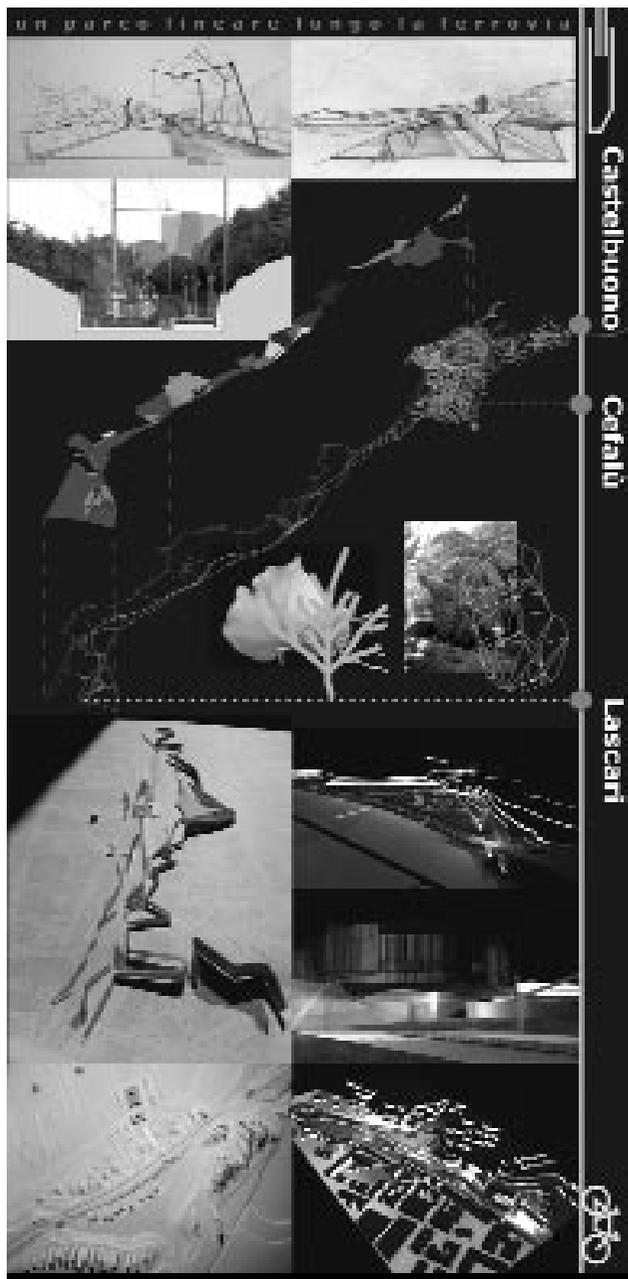
Luigi Trasolini

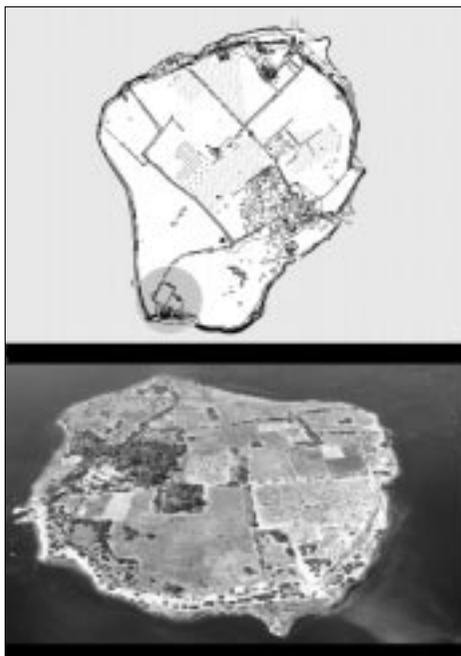
Il morfema rappresenta una sintesi delle caratteristiche intrinseche della città che confluiscono in un ideogramma composto da una serie di frammenti concentrici stilizzati; interpretazione astratta della spirale come metafora del binomio *continuum* evolutivo - *discontinuità* genetica della città.

Nella matrice residenziale, il rapporto continuità-discontinuità si orienta verso una contrapposizione dialettica tra elementi lineari e puntuali. Il progetto della torre residenziale è stato sviluppato a partire da una matrice strutturale rigida composta da setti portanti che si dispiegano da un nucleo centrale distributivo, e da una maglia modulare di pilastri sui quali si agganciano le unità abitative; cellule modulari che si compongono come sequenze di molecole organiche verticali. L'alternante susseguirsi di cavità e volumetrie dense, prodotto delle possibili combinazioni delle due cellule di base, consente di realizzare l'unicità compositiva nella serialità della produzione insediativa.



Emilia Orlando
Un parco lineare lungo la ferrovia





Progetto Museografico: prof. arch. Pier Federico Caliarì, arch. Paolo Agostini, arch. Filippo Fantini
Collaboratori: architetti Federica Bonanno, Daniela Coi, Carola Gentilini, Giovanni Ottonello, Silvia Pellegrino e Eduardo Rubalcava

Il progetto museografico del Kothon. Il 'themenos'

(...) Tornando ora al progetto di musealizzazione, esso si muove, come anticipato, con l'obiettivo principale di strutturare un percorso di visita capace di fornire una lettura unitaria del complesso sistema di scavi e di preesistenze archeologiche caratterizzanti l'area della Porta Sud dell'Isola.

Il progetto opera su diversi livelli: il primo, riguarda le opere di restauro del sistema difensivo della Porta Sud (con la conseguente parziale ricostruzione delle mura e la sua elevazione fino alla quota minima di leggibilità dei rapporti volumetrici tra torri, cortine e varchi), e quelle di restauro e riapertura del canale d'ingresso alla vasca del Kothon.

Secondo: attuare una connessione, mediante una passeggiata archeologica dal disegno unitario, tra i nuovi scavi dell'area del Tempio del Kothon, il tessuto urbano a ridosso della cinta muraria della Porta Sud, le fortificazioni ricostruite, il Kothon stesso, e le parti sommerse antistanti la Porta Sud.

Il terzo obiettivo, è quello di includere nel percorso di visita le aree sommerse antistanti la Porta Sud e di offrirne una leggibilità d'insieme con e senza immersione.

Sul primo punto, il restauro e ricostruzione delle mura, si è già detto. Per quanto riguarda la passeggiata archeologica, dal punto di vista museografico e metodologico il progetto è stato elaborato a partire da un 'atto fondativo', consistente nella tracciatura di un themenos circolare ('recinto sacro'), un confine, fisico e ideale allo stesso tempo, tra il dentro e il fuori l'area musealizzata, e nell'individuazione del principio geometrico dimensionale.

Il 'themenos' è l'elemento unificante. È geometricamente definito da un arco di cerchio che dal pontile Sud, si sviluppa fino a toccare la Torre Ovest. Questa forma deve le sue ragioni alla volontà di assegnare all'area di progetto una forma chiara, organizzata secondo una sintassi definita, che, rispetto al contesto dello stagnone dell'Isola di Mozia assume la configurazione della più intima entità in un sistema di scatole cinesi.

Il cerchio pone al centro il Kothon, o meglio, è il Kothon che genera attorno a sé il recinto sacro e ne stabilisce la dimensione. Una dimensione che sembra fornire al tutto ed alle sue parti un rapporto equilibrato, una misura appunto. Tutti gli elementi sono in relazione tra loro. Le loro gerarchie appaiono chiare. E la figura circolare, a sua volta, non sembra stabilire una chiusura assoluta rispetto al complesso degli interventi ad esso esterni, in quanto contaminata dalle interferenze degli elementi monumentali stessi, il Kothon e le mura stesse, e dell'asse penetrante del pontile, che ne interrompono fisicamente la continuità.

Il dimensionamento del themenos e delle sue parti interne di progetto si basa sui rapporti geometrici sottesi ai lati del Kothon: il raggio del themenos (mt.53) corrisponde al lato lungo, ed il suo centro, all'intersezione tra lato lungo e lato corto, sul fronte verso il Tempio. Il modulo dimensionale assunto come unità di misura per il progetto è 1,43 (±2) e corrisponde alla misura del lato lungo in rapporto con quella del lato corto. Il diametro interno del themenos è quindi mt.106. Quello esterno, comprendente le sezioni opposte del percorso, misura mt.110,29

Il tracciato del themenos, collega di fatto tutti gli elementi dell'area musealizzata mediante un percorso circolare di circa 210° e si concretizza in una corona circolare definita da cordoli semplicemente appoggiati sul terreno e da un piano di calpestio interno formato da un 'tappeto' di terra stabilizzata. I punti di sosta attrezzati, i punti panoramici e i percorsi delle passeggiate sulle mura e sul molo esterno sono in assito di legno.

Il percorso muove, in senso orario, dalla Porta Ovest in leggero declivio fino a raggiungere la parte mediana del lato lungo del Kothon. Qui s'interrompe per dare vita, a ridosso della vasca sacra, ad un'area di sosta attrezzata con una piccola installazione lignea reversibile, ed all'innesto con il percorso di spina proveniente dal centro dell'isola. A questo punto, il percorso procede lungo il perimetro del Kothon per immettersi nuovamente nel 'themenos', esattamente in prossimità dello spigolo nord-est della vasca, per poi procedere verso le rovine della struttura templare di recente scavo. Sopra le rovine passa 'in sospensione', fino a raggiungere il torrione orientale della Porta Sud. Da questo momento la visita si muove attraverso un percorso progettato all'interno del sistema murario difensivo ricostruito, passando lungo le profonde cortine murarie e stazionando all'interno del recuperato volume delle torri. Il percorso quindi muove in quota per tutto lo sviluppo del sistema difensivo (circa cento metri di percorso mistilineo) con una sola interruzione in prossimità proprio del varco della Porta Sud, dovuta all'innesto del percorso proveniente dal pontile mirador, che può essere visitato in prima istanza, oppure al termine del percorso circolare.

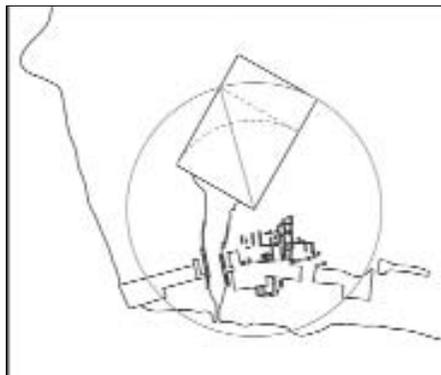
Naturalmente il senso di percorrenza può essere invertito a seconda che l'area del Kothon venga raggiunta dal percorso anulare di visita all'isola, da est o da ovest, oppure se raggiunta dalla spina centrale interna all'isola.

Il terzo obiettivo riguarda la realizzazione del pontile Sud è supportata da diverse ragioni. La prima è leggibile dalla sua stessa giacitura, nel senso che l'asse di mezzzeria del pontile corrisponde alla ripresa dell'asse originario di penetrazione dal tessuto esterno, all'interno della città attraverso i bastioni della Porta Sud. Al trattamento materico del pontile (in parte in legno, in parte in opera muraria) viene demandata la leggibilità della differenza tra il percorso originario e quello di nuova ideazione.

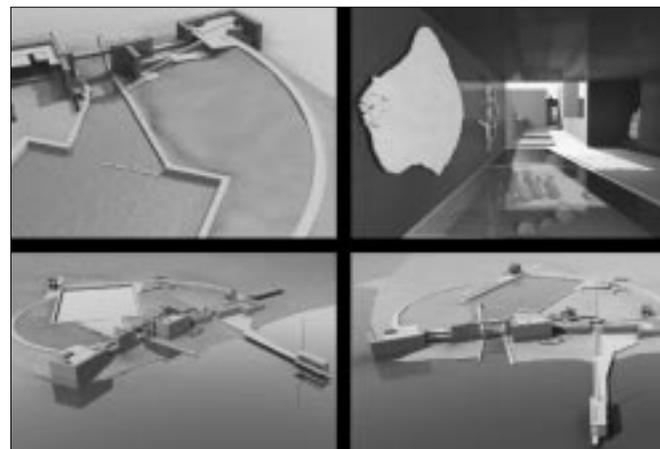
La seconda ragione è legata alla presenza delle strutture sommerse al di fuori del sistema murario difensivo. La lettura di queste può avvenire in due modi: dal pontile stesso, guardando in trasparenza il basso fondale attraverso l'acqua (il pontile inoltre è coperto con una pensilina e attrezzato di una piccola struttura ostensiva, esplicativa della natura e conformazione delle strutture sommerse). Oppure mediante immersione, per la quale il pontile costituisce il piano di servizio e supporto alla stessa.

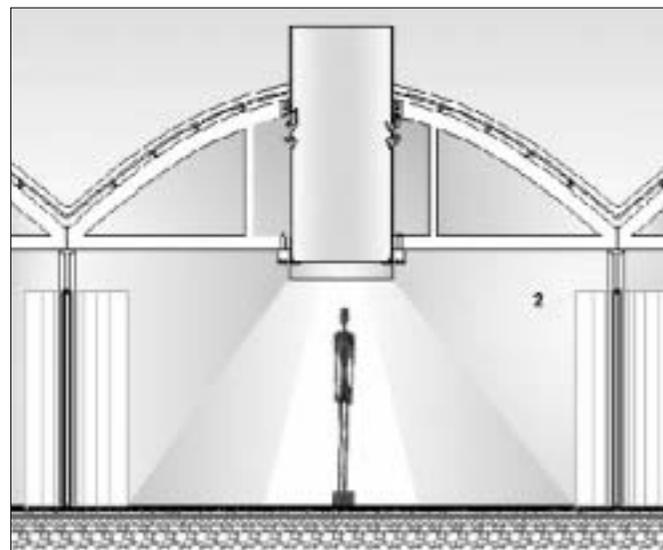
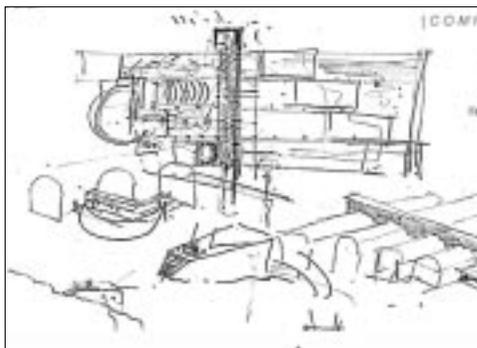
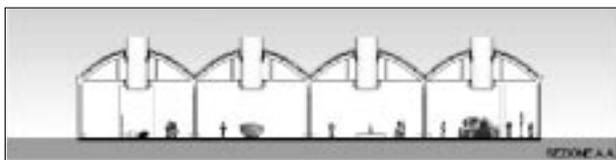
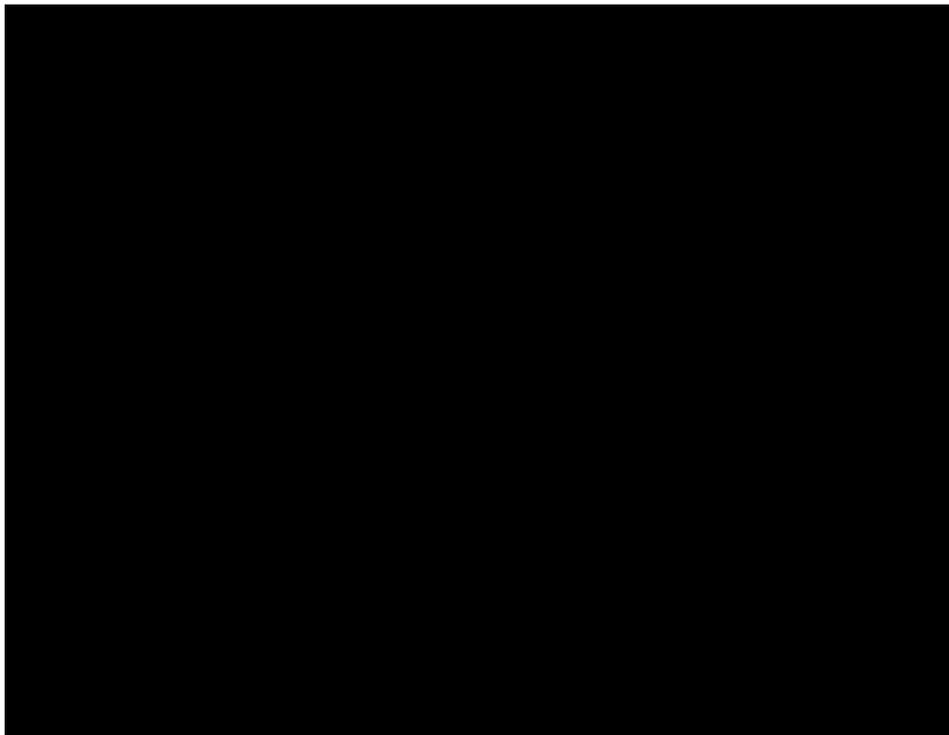
La realizzazione del pontile, offre un punto di vista privilegiato per la lettura del sistema difensivo, dall'esterno, che immaginato per esempio in contesto di visita notturna, con l'illuminazione monumentale delle mura (visibili quindi direttamente da Marsala), assume notevoli potenzialità estetiche e di attrazione di pubblico (...)

°: estratto dalla relazione di progetto di Pier Federico Caliarì.



197





VOLUME COMPOSTO IN CARATTERI HELVETICA
E STAMPATO SU CARTA SYMBOL FREELIFE
PER CONTO DELLA CASA EDITRICE
AGORÀ EDIZIONI
PRESSO LE GRAFICHE DESSI
STRADA CASASSA 1
RIVA PRESSO CHIERI (TO)

GIUGNO 2005