Sara Marini, architetto, dottore di ricerca, è professore ordinario di Composizione architettonica e urbana presso l'Università Iuav di Venezia. Dal 2020 è responsabile scientifico dell'unità di ricerca Iuav per la ricerca nazionale Prin "Sylva. Ripensare la 'selva'. Verso una nuova alleanza tra biologico e artefatto, natura e società, selvatichezza e umanità" e coordina l'unità di ricerca "Tedea. Teorie dell'architettura. Immaginari del reale e latenze figurate", Dipartimento di Culture del progetto, Iuav. Dal 2019 è direttore di "Vesper. Rivista di architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Arts & Theory". Dcp, Iuav. Principali pubblicazioni: *Guida alle chiese "chiuse" di Venezia* (con Micol Roversi Monaco, Elisa Monaci, Libria, 2020); *Sull'autore. Le foreste di cristallo di Maria Giuseppina Grasso Cannizzo* (Quodlibet, 2017); *Venice. 2nd Document* (con Alberto Bertagna, Bruno, 2017); *Le concert. Pink Floyd à Venise* (con Léa-Catherine Szacka, Samuel Lorrain, Editions B2, 2017); *Nuove Terre. Architetture e paesaggi dello scarto* (Quodlibet, 2010); *Architettura parassita. Strategie di riciclaggio per la città* (Quodlibet, 2008).

Il volume è un progetto di Tedea, un'unità di ricerca del Dipartimento di Culture del progetto dell'Università Iuav di Venezia. È dedicato agli strumenti e ai modi della produzione teorica in architettura. Declinandosi al plurale, all'esplorazione e al confronto tra posizioni di critici e progettisti, è pensato per restituire un affresco italiano. Strutturato come dizionario, il volume rimette in campo termini, scritti e illustrati, dimenticati dalla pratica teorica o dei quali è avvertita l'assenza nel territorio reale. La forma del glossario è tesa a produrre una narrazione molteplice e sfaccettata, le differenti voci convergono a rinnovare l'attenzione verso quanto sovente resta sottinteso o sottotraccia del progetto.

Il ragionamento sulle teorie dell'architettura ruota qui intorno a due cardini: "progetto e teoria" e "teorie e storia", due coppie di termini, due nodi attorno ai quali è raccolta una costellazione di lemmi per fissare coordinate e strumenti del pensiero e del fare. I termini dell'armamentario teorico-progettuale sintetizzano strategie, raccontano modi di agire e di costruire, fissano posizioni culturali, solidificano salde connessioni tra l'architettura e la realtà. Le parole, quando cariche di un portato teorico, rappresentano legami con "le cose", quindi con il loro mutare sia in chiave ipotetica (pensiero) che fattiva (architettura).

ISBN 978-88-229-0753-0

euro 25,00

TEDEA

Teorie dell'architettura. Affresco italiano

a cura di Sara Marini

Quodlibet

Teorie dell'architettura. Affresco italiano

Quodlibet

Lemmi: affresco, arbitrario, case, complessità, disegnare, forma, frugalità, identità, ingegneria, innovazione, istante, lustgartenarchitektur, monumento, norma, ornamento, progetto e teoria, proporzionalità, sogno, spazio, tempo, teorie e storia.

Autori: Laura Andreini, Laura Arrighi, Nina Bassoli, Alberto Bertagna, Federico Bilò, Marco Biraghi, Luca Capuano, Michel Carlana (Carlana Mezzalira Pentimalli), Orazio Carpenzano, Paolo Ceccon e Laura Zampieri (CZ studio), Giovanni Corbellini, Egidio Cutillo, Marco De Michelis, Manfredo di Robilant, Martino Doimo, Giovanni Durbiano, Luca Emanueli, Alberto Ferlenga, Davide Tommaso Ferrando, Marco Ferrari, Massimo Ferrari, Paolo Foraboschi, Lorenza Gasparella, Esther Giani, Simone Gobbo (DEMOGO), Maria Giuseppina Grasso Cannizzo, Federico Gualandi, Aimaro Isola, Lina Malfona, Adriano Marangon e Michela De Poli (MADE associati), Marcello Marchesini, Sara Marini, Francesco Messina, Luca Molinari, Elisa Monaci, Vincenzo Moschetti, Valerio Paolo Mosco, Alessandro Virgilio Mosetti, Marco Navarra, Dina Nencini, Pierluigi Nicolin, Riccardo Palma, Anna Maria Pentimalli Biscaretti di Ruffia, Michelangelo Pivetta, Franco Purini, Gundula Rakowitz, Renato Rizzi, Alessandro Rocca, Francesca Rognoni, Micol Roversi Monaco, Antonella Sau, Luka Skansi, Paolo Spinelli, Patricia Viel (Antonio Citterio Patricia Viel, ACPV), Paola Viganò, Massimo Viviani, Luca Zilio.

Teorie dell'architettura.
Affresco italiano

A cura di
Sara Marini

Impaginazione
Elisa Monaci

Editore
Quodlibet
via Giuseppe e Bartolomeo Mozzi, 23
Macerata
www.quodlibet.it

Prima edizione
Dicembre 2021

ISBN 978-88-229-0753-0
DOI 10.1400/285136

Stampa
O.GRA.RO., Roma

Il presente volume è stato realizzato con fondi del Dipartimento di Culture del progetto, Università Iuav di Venezia.

La fotografia in copertina dal titolo *Pompei ed Ercolano* e le fotografie in apertura delle lettere appartengono al lavoro *Il paesaggio de-scritto* di Luca Capuano, 2009.

Per le immagini contenute in questo volume gli autori rimangono a disposizione degli eventuali aventi diritto che non sia stato possibile rintracciare. I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento anche parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.

Unità di ricerca
Tedea. Teorie dell'architettura.
Immaginari del reale e latenze figurate
Dipartimento di Culture del progetto
Università Iuav di Venezia

Comitato scientifico
Martino Doimo
Università Iuav di Venezia
Marco Ferrari
Università Iuav di Venezia
Paolo Foraboschi
Università Iuav di Venezia
Esther Giani
Università Iuav di Venezia
Luigi Latini
Università Iuav di Venezia
Sara Marini
Università Iuav di Venezia
Mauro Marzo
Università Iuav di Venezia
Valerio Paolo Mosco
Università Iuav di Venezia
Marko Pogacnik
Università Iuav di Venezia
Gundula Rakowitz
Università Iuav di Venezia
Micol Roversi Monaco
Università Iuav di Venezia
Alberto Bertagna
Università degli Studi di Genova
Davide Tommaso Ferrando
Libera Università di Bolzano
Michelangelo Pivetta
Università degli Studi di Firenze
Luka Skansi
Politecnico di Milano

Quodlibet

Università Iuav di Venezia

dcp
dipartimento di Culture del Progetto

Teorie dell'architettura. Affresco italiano

a cura di
Sara Marini

Quodlibet

Luca Capuano, Scuola di San Giovanni Evangelista, Venezia, 2009.

A

9-14 *Affresco*
Sara Marini

15-19 *Arbitrario*
Marco Ferrari

Sara Marini

Affresco

Il lemma "affresco" rimanda a una tecnica di pittura murale che consiste nello stendere colori, precedentemente macinati e diluiti in acqua, su uno strato di intonaco fresco; in seguito la calce dell'intonaco asciugandosi si combina con l'anidride carbonica presente nell'aria, così si forma una superficie dura e compatta che ammette e fissa il colore. Il termine assume anche il significato figurativo di ampia descrizione di un paesaggio o di un ambiente in un'opera letteraria.

Questo affresco italiano vuole appunto registrare in un preciso momento (*a fresco*) il paesaggio delle riflessioni, delle parole, degli strumenti, degli obiettivi, delle realizzazioni che accerchiano e definiscono la teoria dell'architettura. Il perimetro di questa rappresentazione ricalca i confini nazionali per rinnovare la reazione chimica – che in alcune stagioni nel secolo precedente è stata letta da fuori come un modo e un marchio – tra accademia, professione, critica, progetto, domande dell'attualità e storia. Come in ogni ampia descrizione scritta o rappresentata la finalità è restituire una scena con i suoi molteplici colori, con le sue intense o sfocate sfumature, con le sue doverose ombre e le altrettanto scontate luci. L'affresco, rimandando al paesaggio, evita direzioni preordinate o univoche, predilige le complessità e le contraddizioni (Venturi 1966), esalta le ambiguità tra oggetti in primo piano e sfondi. Al contempo però affrescare è un'azione agìta su un muro, uno degli elementi primari del fare architettura, come ribadito ad esempio nella 14ª Biennale di Architettura di Venezia (Rem Koolhaas, Amo, Harvard Graduate School of Design 2014) dove, però, un tavolo di libri di teoria sbarrava la strada al visitatore. Quindi la scena qui costruita vuole essere testimonianza sia delle vie del pensiero e del progetto, sia della sostanza della realtà. Ancora, la sua descrizione, orchestrata in questo libro, non segue le regole della narrazione lineare ma fissa l'obiettivo su alcuni punti che coincidono con parole, spesso declinate, che attestano singole posizioni di autori, anche non concordanti tra loro. Si vogliono così sottolineare nodi, punti di tensione che procedono da produzioni bibliografiche ed esperienze continuative; oppure segnano nuove doverose alleanze da rinsaldare; o ancora propongono slittamenti, angolazioni mutate rispetto a ricerche consolidate. I documenti qui raccolti ricalcano la materia che classicamente viene associata alla teoria dell'architettura, ovvero forme di autorialità (orchestrate attraverso testi, disegni, progetti), indagini critiche o storiche. Come in ogni affresco, quel che si persegue non è la completezza della scena ma il dare corpo agli intrecci, alle strutture, ai rimandi che in essa sono presenti sotto la traccia o in controluce.

A fresco

La modalità con la quale sono stati definiti i colori di questo affresco, che qui corrispondono a parole e segni scritti in nero sul foglio bianco, è stata una raccolta progressiva di voci svolta nell'arco di un anno dall'unità di ricerca "Tedea. Teorie dell'architettura" del Dipartimento di Culture del progetto dell'Università Iuav di Venezia. Un nome al femminile (costruito come acronimo del suo sottotitolo) che indica uno scopo comune, che corrisponde a un progetto a cui partecipano docenti e ricercatori della scuola veneziana e di altri atenei. L'unità di ricerca nasce e assume la propria direzione a Venezia, città dove cultura costruttiva e pensiero marcano lo stesso solco, e in un dipartimento dedicato all'indagine e alla diffusione della cultura del progetto, quest'ultima declinata al plurale. Tedea evoca, appunto, l'aura dell'architettura, non certo come una dea da mettere sull'altare, ma come sostanza concreta e aleatoria *molto difficile da dire* (Sottsass 2019), necessaria tanto quanto l'anidride carbonica nell'affresco per consolidare liquidi colori in solidi muri. Quell'aura, assimilabile qui al termine "teoria" è stata cercata in un ciclo di seminari, dedicati ciascuno a un singolo lemma del fare e pensare architettura, e poi in un incontro, in un convegno, omonimo di questo libro, nel quale il triangolo "storia-teoria-progetto" è stato scomposto in due coppie per analizzarne le attuali energie e antinomie. I tre vertici, che possono definire una figura chiusa o essere collegati da segmenti, sono stati assunti per elaborare i due binomi: "progetto e teoria" e "teorie e storia", discussi, nell'incontro veneziano, in due tavole rotonde che si sono concluse con due *lectio magistralis*. La scomposizione del triangolo è stata architettata per tenere al centro un termine a tratti osteggiato (va ricordato a questo proposito la sua assenza frequentemente ciclica nei piani di studio dedicati all'architettura), tante volte confuso con altri lemmi (con la medesima "storia"), sempre considerato inscindibile da "progetto".

Rimandando ai libri classici del pensiero in architettura, il termine "teoria" è spesso evocato affiancato da un altro lemma, come ad esempio la parola "utopia" (Tafuri 1973), o ancora a "storia", che Bruno Zevi abbina a "cronache" nella denominazione della sua rivista dedicata all'architettura ("Architettura. Cronache e storia", 1955-2000). Cercata come territorio dell'architettura (Gregotti 1966) o come forma riflessa nella struttura di un racconto scientifico e anche autobiografico (Rossi 1966), individuata come inquietudine distinta dalla strategia progettuale, o a essa legata solo da una congiunzione (Moneo 2005), la teoria resta un campo di raccordo tra il grande archivio della storia e le forme concrete dell'angelo caduto dell'architettura. Addensata a volte nella reazione chimica di poche parole, come provano ad esempio i commenti e i rimaneggiamenti della triade vitruviana nell'opera di Robert Venturi (Venturi, Scott Brown, Izenour 1972) e di Bernard Tschumi (Tschumi 1996), o sinonimo di mancata realizzazione del progetto e quindi del disegno rimasto su carta, come testimoniano le opere solo ipotizzate

ma comunque capaci di fare scuola di Étienne-Louis Boullée, Oswald Mathias Ungers, Lebbeus Woods (per citare alcuni autori che hanno lavorato in stagioni diverse), "teoria" è una "presenza" infine riconosciuta solo a quelle architetture, degne di essere definite tali, perché persistentemente produttrici di pensieri e immagini. Quindi è un'atmosfera (Zumthor 2006), quasi un tocco magico che solo alcuni autori riescono a incidere sulla pietra (e allora serve indagarne le vite, Vasari 1550), ma anche una forma di senso rintracciabile nell'esistente se osservato con una determinata intenzione (Rogers 1958). È ed è stata ancorata alla perimetrazione di temi (Norberg-Schulz 1979), ma anche evocata leggendo precisi luoghi, come Roma (si pensi ad esempio alla mostra "Roma interrotta" del 1978), Venezia (Tentori 1994), New York (Koolhaas 1978), tre città il cui nome suona come uno sbarramento: sembra impossibile entrarvi (per progettare) senza un posizionamento teorico. Ma, appunto, solo ricordando le capitali del pensiero teorico, che sollevano il tema dell'architettura monumentale, o alcune esposizioni, come ad esempio la *Mostra dell'architettura spontanea* alla IX Triennale di Milano del 1951, che hanno scovato nell'ancestrale una traiettoria oggi molto frequentata nelle ricerche progettuali, la via italiana emerge come evidente. Un paese che è una geografia di luoghi, resa palese da letture attuate da dentro e da viaggiatori (anche il viaggio può essere uno strumento teorico perfino per autori che dichiarano di rifuggire lo strumento dell'astrazione come ad esempio Giancarlo De Carlo), una biblioteca e molti disegni, una terra piccola con un immenso catalogo di grandi architetture. L'*italophilie* è un marchio dettato dall'esterno, che sottende il connubio architettura e teoria (Cohen 2015), ed è letta dall'interno come un impasto di "senso affettuoso del concreto, e una danza di sublimi astrazioni" (Eco 1967, p. 7). Nel bellissimo catalogo del padiglione italiano all'Expo del 1967, dal quale sono tratte le parole di Umberto Eco, è proposto un autoritratto dell'Italia, sfaccettato ma contrassegnato da molteplici intrecci e rimandi, fatto di letteratura, arti, architetture e città, di resistenze alle forme della modernità e innovazioni. Poi lo stesso autoritratto in alcune stagioni, soprattutto in quelle più prossime nel tempo, è apparso un disegno a brandelli, come se gli innumerevoli nessi che lo contraddistinguevano fossero stati recisi. Forse allora, almeno in parte, la fotografia ha fatto supplenza nel raccontare le trasformazioni e le nuove luci di città e territori, la fine di storie e le resistenze di alcune architetture, nel mantenere evidente il combattimento tra il concreto e l'astrazione e quel senso dell'inattuale che aleggia su proposte e visioni (Ghirri 1997).

Probabilmente però la via italiana, quell'impasto di teoria e progetto, ha proseguito la propria ricerca e mantenuto la propria modalità rinnovandola, rimanendo in controluce. Come attesta anche questo affresco, ha sempre continuato a produrre pensieri e progetti, ha continuato a cercare un nome, uno spazio, una forma per la "teoria" nell'architettura, mentre il suo racconto invece ha vissuto stagioni di difforme

intensità. In assenza di narrazioni o nell'occasionalità dell'accendersi delle sue voci, nella dispersione anche dei còmpiti, dettati dal paradigma della specializzazione, e dei modi e sistemi di comunicazione, la via italiana è apparsa annebbiata così come il ruolo e la sostanza della teoria. Dall'osservazione di queste discontinuità, ma anche del diradarsi progressivo in questi anni di quella nebbia grazie a sguardi esterni e interni, traggono le mosse il progetto di Tedea e le intenzioni di questo affresco. Il racconto della via italiana è ora in atto grazie al riconoscimento internazionale di alcune opere realizzate (teorie incarnate). Sul piano della narrazione, l'evidenza della stessa via è stata probabilmente possibile anche a fronte di una recente chiarificazione del ruolo del racconto virtuale, certamente veloce e quindi aderente all'attualità, e di quello su carta, ancora depositario di quadri critici e sistemici. Il ritorno della teoria come campo di incrocio di tensioni e di attenzioni, come spazio della critica e della curatela è certamente poi sostenuto in questo tempo dalla ricerca in architettura, e non solo, di nuove e datate fondamenta. Dopo le molte certezze che hanno portato ad ampliare città, riemergono il dubbio e le riflessioni sui perché, rientrano in scena ricerche su come tracciare la voce concreta dei luoghi e su quale senso progettuale, anche astratto, possono detenere le storie.

Teoria o della reazione chimica

Una vicenda veneziana può ulteriormente chiarire il senso dell'attuale doverosa ri-scoperta, dopo qualche decennio di oblio, della teoria, nostrana e non ("Log" 2021; "San Rocco" 2018), come sostanza concreta capace di dialogare con progetto e storia, capace di assumere sembianze molteplici ma comunque esistenti. Nel testo *10 immagini per Venezia* (Dal Co 1980) sono raccolte appunto dieci immaginarie trasformazioni del tessuto urbano di Cannaregio Ovest. I dieci autori, convocati in quel consesso, declinano, oggi nello spazio di carta di un volume, altrettante posizioni attuate mettendo in reazione, in modalità differenti, i tre vertici del discorso (sempre storia-teoria-progetto). Ne emergono diverse manipolazioni del tempo, della storia, del rapporto architettura-città: nella proposta di Peter Eisenman è evocato il fantasma dell'ospedale di Le Corbusier quale pre-esistenza; John Hejduk ragiona su storie individuali intrecciate alla storia della città per tradurle in posizioni nello spazio; Raimund Abraham disegna un grande muro-porta che "camminando" sopra Venezia le impone una nuova direzione o un diverso destino. Dal confronto, dall'affresco delle dieci posizioni più che un ragionamento sull'architettura di Cannaregio emerge oggi, con uno sguardo a posteriori e anche intenzionale, un dibattito sulle posizioni della teoria nel suo incunearsi nell'ambito del progetto. Ancora, sempre a Venezia e sempre nel 1980 una strada di "cartapesta" prende corpo dentro le Corderie dell'Arsenale. Nel catalogo di quella Biennale Paolo Portoghesi presenta la sua *Strada novissima* (di nuovo una collezione di

autori e di autorialità) come inno a *La fine del proibizionismo* (Portoghesi 1980). Una strada nella quale architetture precarie evocano figure solidificate nella storia dell'architettura, s'incrociano con lo spazio reale per rimbalzare nell'agenda, nello strumentario del progetto, ovvero ne emerge un'azione teorica che ragiona tra l'infra-ordinario, l'archivio, la tecnica e l'attualità.

La teoria guarda appunto dentro la realtà, trova i propri fondamenti tra le cose, così come l'affresco è il risultato di un processo chimico su un muro attuato di nuovo per duplicare una scena nota, conosciuta. Quando la stessa scena è rappresentata si ritrova specchiata ed è così costretta a riflettere su sé stessa. "Come parlare di 'cose comuni', meglio, come braccarle, come stanarle, come liberarle dalle scorie nelle quali restano invischiate; come dar loro un senso, una lingua: che possano finalmente parlare di quello che è, di quel che siamo. Forse si tratta di fondare finalmente la nostra propria antropologia: quella che parlerà di noi, che andrà cercando dentro di noi quello che abbiamo rubato così a lungo agli altri. Non più l'esotico, ma l'endotico. Interrogare quello che ci sembra talmente evidente da averne dimenticata l'origine. Ritrovare qualcosa dello stupore che potevano provare Jules Verne o i suoi lettori di fronte a un apparecchio capace di riprodurre e trasportare i suoni. Perché è esistito, questo stupore, e con esso, migliaia d'altri, che ci hanno plasmato" (Perec 1994, pp. 12-13).

L'azione del vedere associata al senso della teoria non si ferma al guardare ma a farlo intensamente, scegliendo, creando un archivio personale di immagini mentali a cui possono partecipare, come ricorda la *Città analoga* di Aldo Rossi, la storia personale e quelle altrui. Se la storia ordina, la teoria convoca tutta l'architettura nello stesso tempo, annulla la linea cronologica, cancella le sue distanze per mettere in atto e in forma altri ordini o connessioni. "Qual è il limite dell'archivio in genere? Come ogni spostamento di archivio, anche questo libera e limita, forse contemporaneamente. Forse, nonostante l'apparente mobilità di segni, qui si verifica una stasi del sistema. Forse il museo e la biblioteca sono tornati, ricombinati in una nuova Alessandria, una scatola elettronica in cui altri 'ordini delle cose' sono mescolati: un archivio antropico" (Foster 2003, p. 90).

Certamente la mediazione della tecnica, della macchina per guardare, per fissare, per modificare, per costruire, è presente in questo procedimento alchemico, ma essa stessa è stata e può ancora agire come strumento teorico. Più alterante che rispondente, la tecnica è considerabile come oggetto del discorso, più che prestazione del progetto, *medium* tra natura e cultura, mai neutrale. Nel 1985, alla terza Mostra Internazionale di Architettura di Venezia, Daniel Libeskind presenta *Three Lesson in Architecture*: tre grandi macchine, osservabili come tre paesaggi artificiali riferiti alle armi dell'architettura, ovvero alla lettura, alla memoria, alla scrittura. Mostrando che le macchine non albergano nel regno degli oggetti ma nel regno delle idee, l'installazione ha messo in scena

l'umanesimo dell'architettura. La tecnica è azionata dai visitatori, messa in moto per indagare, per conoscere, per verificare non dati oggettivi ma posizioni relative tra chi pensa, chi attua e chi abita il progetto. "Da una parte la macchina continua ad essere strumento di immediata utilità [...] dall'altra comincia ad imporsi come diretta proiezione di un ragionamento o come stimolo fantastico legato al senso misterioso della natura, alla volontà di scoprire e celebrare insieme i segreti del movimento, della forza e del tempo. Nasce così la tecnica curiosa, la macchina progettata mentalmente prima di essere costruita, addirittura la macchina solamente pensata e indagata astrattamente come idea" (Portoghesi 2014, p. 32).

Un pericolo sempre incombente sulla teoria è però annidato nel suo significato etimologico, nel suo essere sinonimo di "osservazione". In un presente costantemente in attesa, segnato da *shock* imprevedibili (Rushkoff 2013), osservare può equivalere a inseguire l'attualità e non lo scenario, mettendo in ombra il senso del progetto. Il succedersi di ciò che avviene sottrae rilevanza allo spazio predisposto per ciò che potrà essere. L'esperienza dei fenomeni attiva e chiede più cronaca che teoria; il cumulo di impressioni transitorie fatica a essere operato e a depositarsi ordinandosi in un archivio critico. Qui tornano a incontrarsi i tre termini del discorso ma in tensione tra loro. La storia può infatti ricordare alla teoria di dover considerare certo la vita quotidiana ma anche e al contempo l'universale, di valutare le regole del naturale ma inscritte in disegni ideali. La storia può sostenere la teoria nel tenere fisso lo sguardo sul progetto delle forme concrete del tempo.

Bibliografia

Cohen J.-L., *La coupure entre architectes et intellectuels, ou les en- seignements de l'italophilie*, Mardaga, Bruxelles 2015 | Dal Co F. (a cura di), *10 immagini per Venezia*, Officina, Roma 1980 | Foster H., *Design & Crime* (2002), Postmedia Books, Milano 2003 | Eco U., *La vita e la morte*, in AA.VV., *L'Italie par elle-même. A portrait of Italy. Autoritratto dell'Italia*, Bompiani, Milano 1967, pp. 7-21 | Ghirri L., *Niente di antico sotto il sole*, Sei, Torino 1997 | Gregotti V., *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano 1966 | Koolhaas R., Amo, Harvard Graduate School of Design, *Elements of Architecture*, Marsilio-La Biennale di Venezia, Venezia 2014 | Koolhaas R., *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*, Oxford University Press, New York 1978 | "L'architettura. Cronache e storia", 1955-2000 | "Log", *Perché l'Italia ora?/Why Italy Now?*, n. 53, 2021 | Moneo R., *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei* (2004), Electa, Milano 2005 | Rogers E.N., *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino 1958 | Norberg-Schulz C., *Genius Loci. Paesaggio, ambiente, architettura*, Electa, Milano 1979 | Perec G., *L'infra-ordinario* (1989), Bollati Boringhieri, Torino 1994 | Portoghesi P., *La fine del proibizionismo*, in *La presenza del passato. Prima Mostra Internazionale di Architettura*, catalogo della mostra, Edizioni La Biennale di Venezia-Electa, Venezia-Milano 1980, pp. 9-14 | Portoghesi P., *Tecnica curiosa. Dall'infanzia delle macchine alle macchine inutili*, Medusa, Milano 2014 | Rossi A., *A Scientific Autobiography*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1981 | Rushkoff D., *Present Shock: When Everything Happens Now*, Current, Calcutta 2013 | "San Rocco", n. 14, 2018 | Sottsass E., *Molto difficile da dire*, Adelphi, Milano 2019 | Tafuri M., *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, Laterza, Roma-Bari 1973 | Tschumi B., *Architecture and Disjunction*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1996 | Tentori F., *Imparare da Venezia. Il ruolo futuribile di alcuni progetti architettonici veneziani dei primi anni '60*, Officina, Roma 1994 | Vasari G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori, Lorenzo Torrentino*, Firenze 1550 | Venturi R., *Complexity and Contradiction in Architecture,* The Museum of Modern Art, New York 1966 | Venturi R., Scott Brown D., Izenour S., *Learning from Las Vegas*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1972 | Zumthor P., *Atmosfere. Ambienti architettonici. Le cose che ci circondano* (2006), Electa, Milano 2006.

Marco Ferrari

Arbitrario

"Arbitrario" è uno di quei termini la cui etimologia rimanda a significati certamente più benevoli di quelli che l'uso comune gli attribuisce. In latino, *arbiter* è infatti colui che valuta e dispone ed è inoltre il *testimone*, colui che assiste e osserva. Egli esprime un giudizio, dunque, ma tale giudizio è formulato sulla base di una conoscenza specifica, di un dominio soggettivo, da cui quell'idea di "libero arbitrio" così centrale per l'intero pensiero occidentale.

Se poi si ricorda che già Serlio, superando la sua stessa volontà codificatoria, esaltava l'autonomia di giudizio di fronte alla varietà delle possibili soluzioni – "Gran giudicio veramente convien haver l'Architettore" (Serlio 1537, VI p. 187) – ce n'è abbastanza per alimentare il dubbio che, anche in architettura, l'arbitrarietà sia un concetto plurale, capace di indicare di più di una semplice debolezza concettuale e di più del solipsistico gesto dell'autore. Un *di più* che ci porterà a interrogarci sulla natura del linguaggio architettonico e sulle sue modalità di formazione.

È però necessario procedere con ordine, innanzitutto riconoscendo che se – proprio in virtù di quell'etimo così nobile – per il termine arbitrario si accettasse un'interpretazione appena più indulgente di quella che lo associa all'immotivato o al capriccioso, lo si incontrerebbe più volte all'interno delle discussioni teoriche sulla disciplina.

L'esempio più noto – e più diretto – compare tra i "primi moderni" (Rykwert 1986), lì dove la ragione trasforma in storia ciò che stava oltre la storia, in quella distinzione tra le due diverse forme di bellezza proposta da Perrault. Per il protetto di Colbert, la *bellezza positiva* qualifica ciò che è razionale e deriva da princìpi "naturali", mentre la *bellezza arbitraria* – che le è inferiore, ma è anche la sola a "distinguere i veri Architetti da quelli che non lo sono" (Perrault 1991, p. 42) – dipende dalla volontà "di assegnare una proporzione, una forma e una figura date a cose suscettibili di averne altre senza per questo essere scorrette" (Perrault 1991, p. 38).

Impossibile poi non pensare a Piranesi e all'opposizione tra *verità scientifica* e *varietà fantastica* come emerge dal dialogo tra Protopiro e Didascalo, il cui obiettivo è "la dimostrazione dell'assoluta arbitrarietà della scrittura architettonica" (Tafuri 1980, p. 59); oppure a Le Corbusier e alla testa mezza sole e mezza medusa con la quale esprimeva la volontà di trovare una sintesi tra *eros* e *logos*. E, ancora, ad Aldo Rossi che, in uno dei testi nei quali con più decisione afferma l'esigenza di ricercare una teoria della progettazione contro l'empirismo del metodo, non può fare

a meno di ammettere come, nell'avvicinarsi alle questioni della forma, ci si scontri sempre "contro qualcosa che non può essere del tutto razionalizzato [e] questo qualcosa è in gran parte l'elemento soggettivo" (Rossi 1975, p. 324). Un elemento soggettivo che, si osservi, Rossi non lega ancora al dato autobiografico, quanto a quello prettamente decisionale.

Si tratta ovviamente di esempi (altri se ne potrebbero fare) che propongono differenze semantiche tutt'altro che trascurabili, ma che, nell'insieme, attribuiscono all'arbitrario un ruolo decisivo del definire la natura complessa e articolata di ciò che chiamiamo *architettura*. Per uno storico come Rykwert, l'arbitrario sembra addirittura inseparabile dal tema dell'origine. E infatti, ne *La casa di Adamo in Paradiso*, gli aggettivi usati da Perrault per qualificare la bellezza si uniscono a sostantivi come *pensiero* e *azione*, *necessità* e *convenzione*, *natura* e *ragione*, per definire categorie concettuali utili a leggere i tanti teorici che, tra la metà del XVII secolo e la fine del successivo, si sono interrogati sulla genesi del costruire e dell'abitare. D'altronde, come ci ha ricordato Calasso (a cui il libro di Rykwert è dedicato), ogni origine rimanda a un mito, al quale possiamo dire di avvicinarci "soltanto quando avvertiamo un'improvvisa coerenza tra incompatibili" (Calasso 1991, p. 36).

Una prima, provvisoria, considerazione è a questo punto possibile: l'arbitrario sembra acquisire senso solo all'interno di una retorica ampiamente antitetica. Usciti da quest'ultima è persino difficile parlarne, oppure, quando ciò avviene, riemergono inevitabilmente i fantasmi negativi dell'indebito o dell'immotivato.

Anche in questo caso gli esempi da fare potrebbero essere molti, ma forse è sufficiente ricordare Loos che, con l'usuale causticità della sua prosa, affermava: "Ogni opera d'arte ha delle leggi interne talmente forti che può manifestarsi soltanto in un'unica forma" (Loos 1990, p. 246). L'architetto della *tabula rasa* sta parlando di quanto il disegno, fattosi "grafica", sia superfluo per l'architettura, ma il brano è emblematico del senso più complessivo del famoso testo in cui è inserito, significativamente intitolato, semplicemente, *Architettura*. Quell'*unica forma* che annulla ogni autonoma ambizione espressiva è infatti quella che deriva dalle ragioni eterne del costruire, è quella che produce la casa frugale del contadino, quella che non cede alla vanità e al disegnatore come "libero interprete".

Quest'avversione per l'arbitrario non ha un parallelo altrettanto evidente nelle altre forme d'arte. Sicuramente non in quelle performative, nelle quali l'*improvvisazione* – di fatto un'arbitrarietà estemporanea – indica addirittura una tecnica specifica; ma non è meno vero per quelle figurative.

In una delle tante lettere al fratello, Van Gogh spiega come si serva del colore in modo non realistico per esprimersi con maggior forza e, riferendosi al ritratto di un amico artista, afferma: "Per finirlo farò il colorista arbitrario" (Van Gogh 2021, p. 323). Quanto il suo libero uso del

colore abbia influenzato movimenti d'avanguardia quali il Fauvismo o l'Espressionismo è storia nota. Ma è anche noto quanto tutto ciò superi il concetto romantico di "interiorità dell'artista" e sia invece indice della progressiva affermazione di un principio (caratteristico anche di tendenze interessate a gradi maggiori di oggettività) che, in linguistica, de Saussure avrebbe definito come *arbitrarietà del segno.* Come ci ha insegnato Brandi in pagine ancora di grande importanza, non è immediato trasferire l'arbitrarietà del legame tra significato e significante (che è alla base dell'arbitrarietà del segno linguistico) al mondo dell'arte, dove i due termini sono connessi da una più sensibile immanenza e dove *segno* e *immagine* convivono con specifici ruoli fin dalla civiltà preistorica (Brandi 1960), tuttavia non vi è dubbio che in quella particolare stagione si attui un graduale spostamento dell'attenzione dal soggetto alle grammatiche, tale da rendere l'arte, prevalentemente, "discorso sull'arte". Ma l'arbitrarietà del linguaggio dell'arte moderna, e poi dell'architettura, è anche, in fondo, uno dei punti di arrivo della critica demistificante tafuriana (che, non a caso, muove da Piranesi): arbitrarietà come infinita disponibilità, come atteggiamento *blasé*, in rapporto all'annullamento dei valori; come soggettività del lavoro intellettuale di fronte al dominio del capitale; come condizione inevitabile di una pratica destinata a farsi, al meglio, "sublime inutilità" (Tafuri 1973, p. 3).

Le ricadute specifiche sull'architettura delle ricerche semiologiche sono state invece discusse, tra gli altri, da Renato De Fusco fin dalla fine degli anni Sessanta (De Fusco 1967; 2019). Componendo il pensiero di de Saussure con quello di Martinet, Hjelmslev e Guiraud (oltre che con le teorie purovisibilistiche di Fiedler), lo storico e critico napoletano indica come non si possa parlare di architettura come linguaggio se non si ammette l'arbitrarietà del segno, ma sottolinea anche come tale condizione sia raggiungibile solo allontanandosi dal dato puramente funzionale (considerato come epifenomeno) e ammettendo che il significato trattenuto dal segno architettonico sia, più propriamente, la "traduzione gestaltico-spaziale" di quel dato funzionale (De Fusco 2019, p. 199).

Naturalmente in tutto ciò non si può dimenticare che, per de Saussure, il segno, diversamente dal simbolo, non ha nulla di trascendente, ma è invece un fatto mondano che trova la propria ragione solo all'interno di un contesto (un sistema semiologico) che gli riconosce quello specifico valore e che, perciò, il principio dell'arbitrarietà è fondamentalmente riconducibile ad una *convenzione*. Ora, anche se De Fusco non lo evidenzia, impossibile non notare come l'idea di arbitrarietà appena descritta sia per molti aspetti simile a quella avanzata da Perrault, per il quale gli ordini, come massima espressione delle bellezze arbitrarie, sono legittimati dal costume, dall'abitudine e da opinioni condivise: da convenzioni dunque, che li rendono, volendo utilizzare una definizione forse troppo novecentesca, "fatti sociali".

Se le riflessioni di De Fusco si muovono su di un piano puramente speculativo, dobbiamo invece a Rafael Moneo il merito di aver proposto una riflessione più "operativa" sul concetto di arbitrarietà (Moneo 2005). Va però subito precisato che se il primo si rifà a tale concetto per chiarire "il ruolo che nell'analisi semiotica debba avere la nozione di 'funzione'" (De Fusco 1967, p. 138), il secondo lo usa solo in relazione alla nozione di "forma". Ma d'altronde, che la lingua fosse forma, e non sostanza, non era forse uno dei principali assunti saussuriani?

Ancora una volta è necessario procedere con ordine e iniziare ricordando sinteticamente i passaggi del ragionamento proposto dall'architetto spagnolo. Partendo dal mito sulla nascita dell'ordine corinzio riportato da Vitruvio, passando per il più volte citato Perrault, usando Gaudí, Le Corbusier e Mies come controesempi, egli arriva fino a discutere delle ricerche di Hejduk, Stirling, Eisenman e Gehry con l'intento di dimostrare la vitalità del concetto di arbitrarietà attraverso l'intero corso della storia della disciplina. L'aspetto più interessante risiede però nei passaggi conclusivi, quando, nel sottolineare come la consapevolezza dell'arbitrarietà sia punto di partenza irrinunciabile per ogni discussione teorica, Moneo propone di contrapporgli (ma sarebbe più corretto dire affiancargli) il concetto pareysoniano di "formatività" che "aspira a dar ragione della forma a partire dal suo 'farsi', cercando la convergenza tra il risultato [...] e i princìpi logici e formali soggiacenti alla sua genesi" (Moneo 1995, p. 32). Purtroppo la tesi non è ulteriormente precisata, si comprende però come egli voglia suggerire che una volta accertata – e accettata – l'arbitrarietà della forma (la sua necessità), il nostro interesse debba rivolgersi ai processi attraverso i quali la forma stessa la supera.

Il riferimento alla teoria di Pareyson non è di poco conto. Nel definire la forma come risultato di un "tentare", essa lega quest'ultima indissolubilmente alla materia, rendendola, esattamente come il segno linguistico, immanente; allo stesso tempo nega ogni possibile supremazia dell'*idea*, soprattutto come fondamento ontologico. Ora Pareyson non associa mai il "tentare" all'arbitrario (nel senso comune del termine), anzi si premura di avvertirci quanto esso sia sempre in agguato, come la scelta della materia sia libera ma non arbitraria e come anche il processo interpretativo, pur non potendo essere unico, non possa mai definirsi arbitrario.

Se si ha presente tutto ciò, l'associazione/contrapposizione proposta da Moneo assume senso solo notando come l'arbitrarietà della forma debba intendersi, più precisamente, come *contingenza* della forma. Un termine, quest'ultimo, che Moneo usa una sola volta, quasi di sfuggita, ma che aleggia in tutta la sua lunga trattazione. Un termine anch'esso plurale, ma certamente meno ambiguo nel momento in cui esclude ogni riferimento all'irrazionalità e alla casualità: contingenza

intesa come indipendenza da circostanze assolute, come condizione specifica, come occasione da cogliere (il cesto sopra la foglia d'acanto nel mito sulla nascita dell'ordine corinzio), ma anche, in senso più propriamente logico-filosofico, come "proprietà di ciò di cui è possibile tanto l'affermazione quanto la negazione" (AA.VV. 1993, p. 211) che rimanda così direttamente a quell'"assegnare [...] una forma [...] a cose suscettibili di averne altre senza essere scorrette" di Perrault.

Per il concetto di "formatività" il "tentare" – che "non è tanto incerto da ridursi a brancolamento" (Pareyson 1988, p. 74) – si fonda esattamente su di una sovrapposizione di *contingenza* e *intenzionalità*. Abitando il mondo della contingenza, "l'artista deve saper ritagliare la perentoria necessità di una legge, l'insostituibile unicità di un ordine, la ferrea legalità di una norma, che non sopprimono quella contingenza, ma la fanno brillare di una luce nuova e inattesa. E in ciò sta il fascino dell'opera d'arte: essa meraviglia e colpisce per la contingenza del processo che la compie, e avvince e incanta per la necessità con cui la sua legge la tiene stretta in un'indissolubile armonia" (Pareyson 1988, pp. 92-93). In questo passaggio sono legittimi tutti i riferimenti formali e al limite, come suggerisce Moneo, anche quelli che nascono da ragioni del tutto extradisciplinari, ma, dando voce a Pareyson, essi diventano architettura solo attraverso la "contingenza di un processo" in cui le strade devono essere scelte "dal pensiero nella sua forma più schietta e genuina, ch'è il giudizio critico" (Pareyson 1988, p. 25).

Quali affinità e quali differenze tale *giudizio* abbia con quel *giudicio* a cui Serlio ci richiamava quasi cinquecento anni fa – anch'esso ricco di significati plurimi (Fiore 2000) – è questione complessa, che meriterebbe un'autonoma trattazione.

Bibliografia

AA.VV., *Enciclopedia Garzanti di Filosofia*, Garzanti, Milano 1993 | Brandi C., *Segno e Immagine*, Il Saggiatore, Milano 1960 | Calasso R., *Le nozze di Cadmo e Armonia* (1988), Adelphi, Milano 1991 | Fiore F.P., *Il "giudizio" in Sebastiano Serlio*, in Beltramini G., Ghisetti Giavarina A., Marini P. (a cura di), *Studi in onore di Renato Cevese*, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza 2000, pp. 237-249 | De Fusco R., *Architettura come mass medium. Note per una semiotica architettonica*, Dedalo, Bari 1967 | De Fusco R., *Linguistica, semiotica e architettura*, Altralinea, Firenze 2019 | Loos A., *Architettura* (1910), in Idem, *Parole nel vuoto* (1972), Adelphi, Milano 1990, pp. 241-256 | Moneo R., *Sul concetto di arbitrarietà in architettura*, in "Casabella", n. 735, luglio-agosto 2005, pp. 22-33 | Pareyson L., *L'Estetica. Teoria della formatività* (1954), Bompiani, Milano 1988 | Perrault C., *L'ordine dell'architettura* (1683), Aesthetica Preprint, Milano 1991 | Rossi A., *Architettura per i musei* (1968), in Idem, *Scritti scelti sull'architettura e la città*, Clup, Milano 1975 | Rykwert J., *I primi moderni. Dal classico al neoclassico* (1980), Edizioni Comunità, Milano 1986 | Rykwert J., *La casa di Adamo in Paradiso*, Adelphi, Milano 1972 | Serlio S., *I sette libri dell'architettura* (1537-1575), Forni, Bologna 1978 | Tafuri M., *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, Laterza, Roma-Bari 1973 | Tafuri M., *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Einaudi, Torino 1980 | Van Gogh V., *Lettera da Arles al fratello dell'11 agosto 1888*, in Idem, *Lettere a Theo* (1984), Ugo Guanda, Milano 2021.

B

Luca Capuano, Pantheon, Roma, 2009.

C

Luca Capuano, Chiesa di San Giovanni alle Catacombe, Siracusa, 2009.

25-32 *Case I*
Abitare. La casa come Monumento
Michelangelo Pivetta

32-38 *Case II*
+Tre architetture
Marcello Marchesini

38-45 *Case III*
Il luogo del desiderio
Francesco Messina

45-48 *Case IV*
Ad edendum facta
Egidio Cutillo

48-51 *Case V*
Toys Shape Minds
Vincenzo Moschetti

52-54 *Complessità I*
La progettazione come esercizio di complessità
Laura Andreini

54-57 *Complessità II*
Sulla gestione della complessità del processo progettuale
Patricia Viel (Antonio Citterio Patricia Viel, ACPV)

Michelangelo Pivetta

Case I

Abitare. La casa come Monumento

"La buona casa è quella in cui si abita bene". (Cornoldi 1988, p. 9)

Percorrendo senza particolari mete le distese della Pianura Padana non si può che osservare grandi e piccoli caseggiati abbandonati e in rovina. Questi edifici, come archeologie di diverse scale a seconda della zona, più ristretti ad est e sempre più vasti ad ovest, oltre a raccontare una società che non esiste più, suggeriscono alcune riflessioni sulle vicende umane che hanno contenuto, sulle forme dell'abitare di cui sono stati strumenti. La natura vegetale che li sta corrodendo, inglobandoli in nuovi frammenti di paesaggio, sfuma solo in parte il contenuto evocativo e poetico di testimonianza che queste case ancora oggi detengono. La fatica del lavoro, la povertà, le guerre, ma anche le feste, le epifanie e le difficoltà famigliari, sono immagini ancora potentemente presenti.

Queste case o casolari, "casoni", cascine, pur nella loro eccezionale povertà, sono testimoni muti di una forma dell'abitare dalla quale buona parte di noi proviene attraverso i propri avi. Esse emergono come monumenti a quell'abitare che racchiudeva, nelle proprie diverse declinazioni, gruppi umani numerosi ed eterogenei nelle complessità di una rappresentazione che si chiama vita. Abitare era il contenitore delle gerarchie e delle regole, della sicurezza rintracciabile nelle maglie che esse costituiscono in forme anche primitive ma proprie dei luoghi che garantiscono l'avverarsi dei riti umani.

Al contrario, percorrendo le disastrate periferie del dopoguerra e osservando le infinite serie di case e condomini, il palinsesto evocativo si affievolisce, probabilmente per la mancanza di una affezione personale, ma in generale non è obbiettabile come larghissima parte dell'edilizia "moderna" (dagli anni Cinquanta in poi), superando il modello dell'abitare operativo contadino/operaio ha dimenticato il compito dell'insediamento come parametro dell'abitare e, inseguendo un principio di affrancamento dal passato, quel senso evocativo e interrogativo più ampio sugli abitanti stessi. Le periferie della quiete soporifera di fine millennio, anche per questo, sono nuovamente luoghi dell'attrito, della diffusione dell'inospitale, dell'insicuro e dell'abbandono generazionale secondo modelli ormai non più limitati solo alle metropoli.

Un tempo le divinità abitavano le città insieme agli uomini, nell'antica Roma erano proprietarie di terra e di edifici e il mito condivideva la città con i mortali in un comune modo di insediarsi. Ogni forma di abitare poteva ambire ad essere "monumento" sfidando e

sconfiggendo l'emergere del disagio oggi ritornato nelle nostre collettività. Oggi il mito, nei fatti, è fuggito dalle città, barricandosi, forse e di nuovo, tra i boschi ed i luoghi selvaggi o nelle terre coltivate da nuovi abitanti-pionieri (*Bauern*). "Il modo in cui tu sei e io sono, il modo in cui noi uomini siamo sulla terra, è il *Bauen*, l'abitare. Essere uomo significa: essere sulla terra come mortale; e cioè: abitare" (Heidegger 1991, p. 97).

Pensare, costruire, abitare

Alcuni animali e l'uomo, se privati delle loro forme artificiali di abitare, non sono in grado di sopravvivere ad una Natura notoriamente ostile. La prima casa dell'uomo, l'origine del suo abitare una volta uscito dalla caverna, nonostante pensatori e archeologi, risulta ignota. Memorabili gli sforzi fatti, da Vitruvio fino a Laugier, ma la descrizione del Paradiso tramandata nella Genesi, come rilevato da J. Rykwert, sottintende nella sua completezza la necessaria presenza della casa di Adamo ed Eva, lì però non descritta forse per dichiarare la non-autonomia del primo uomo all'interno del contesto divino. Ma forse perché Adamo ed Eva non abitavano davvero il Paradiso, ne erano solo ospiti; abitare/risiedere detiene altri contenuti insiti nell'attività umana come lavorare, produrre, modificare, moltiplicarsi, evolvere ed infatti "un giardino senza una casa è come un carro senza cavallo" (Rykwert 1972, p. 15).

Ciò che rende diverso l'agire umano da quello animale è il superamento dell'istinto latente governato dal pensiero in cui l'idea è la tattica del progetto. L'idea è lo strumento dell'opera umana, tesa ad evolversi e mutare in modo anche repentino, adeguandosi alle esigenze e alle diverse condizioni contestuali. Ma è il pensiero quel più vasto territorio che contiene ed organizza le idee ad essere strategia, guidando il modo di intendere l'insediarsi sulla Terra, l'architettura che dell'abitare è il paradigma.

Pensiero e architettura vanno di pari passo: il pensiero teorico sostiene l'architettura ed essa dota il pensiero di immagini, le parole prendono forma di edifici e l'uomo così costituisce soluzioni rinnovate dell'abitare, secondo un rapporto lineare ed osmotico: all'affievolirsi del primo scompare il secondo e viceversa. Il passaggio straordinario del Rinascimento, come quello di tutte le grandi stagioni dell'architettura, è segnato da questa indissolubile *liaison*. Dall'*incipit* racchiuso in Petrarca proviene, attraverso l'affinamento di molti altri, l'opera di Palladio, a concludere un "movimento" che ha traghettato l'austerità dell'abitare medievale, ancora largamente inteso come presidio e avamposto territoriale, a insediamento in grado di piegare il fatto economico/politico nelle necessità narrative di una comunità bramosa di abitare il proprio territorio nel senso più originario del lemma: averne consuetudine, riconoscendosi con e in esso.

Ancora, dal pensiero fissato nel recupero del contraddittorio di verità e tempo, si rinnovano gli statuti stanchi dell'Ottocento. Nell'epoca tecnica l'uomo si allontana dalla Natura attraverso un processo di astrazione derivante dalla propria presupposta autonomia. Ma l'abitare moderno e la sua traslazione contemporanea, per trascinamento, in realtà radicano i loro presupposti ancora nella traccia palladiana, importata in terra anglosassone ed evoluta (anche nel suo inverso) negli Stati Uniti dove F.L. Wright, per primo, ha saputo sovvertire gli spazi e le dinamiche compositive, rompendo masse platoniche ancora rinascimentali per riformare una composizione estroflessa, riformata, dilagante verso quella Natura, vera o artificiale che sia, che solo un architetto nordamericano poteva porre innanzi come risorsa.

Dall'ordinato *collage* d'invenzione di Terragni di Villa Bianca alla singolarità spazio-temporale di Mies a Plano, fino all'Aldo Rossi del Lago Maggiore, il processo si è consolidato in una polisemia del ridurre e/o ricondurre l'architettura dell'abitare secondo due princìpi: la manifestazione narrativa di un ideale ontologico avulso dall'abitante inserita in condizioni autonome di interpretazione spesso autobiografiche e, più tardi e di conseguenza, alla riduzione per astrazione sempre più raffinata e ortodossa dei contenuti compositivi. Tutto ciò riportando in definitiva l'oggetto della questione dal contenuto al contenitore in una riedizione per certi versi neoplatonica in cui il concetto teorico è il centro del problema, non lo strumento ma lo scopo.

Spazio in crisi

Tornando a Heidegger, il pensiero del filosofo tedesco sullo spazio (*oikosofia*) ridetermina nel suo ripristino critico un ulteriore scarto. Il pensiero razionale nichilista/nietzscheano sembra aver condotto al consolidamento dell'inversione palladiana, introducendo una visione del mondo che rappresenta la morte degli dèi, la fine del "mito", l'obliterazione di quell'ideale che sostiene il concetto stesso di monumento quale misura di accesso ad una condizione ulteriore.

Del resto, non possiamo rinunciare a pensare come i fatti che hanno segnato il passaggio del millennio (il crollo delle Torri Gemelle, la distruzione dei Buddha di Bamiyan, la tragedia del Concorde ecc.) abbiano modificato radicalmente il modo di guardare al mito e al monumento demolendone l'autorevolezza e i mandati. La Terra, ormai ristretta nella "rete", dimostra di non avere più luoghi dell'uomo ma solo città de-qualificate e senza umanità che non possono più essere abitate ma semplicemente occupate/presidiate e nel migliore dei casi destinate alla permutazione della svendita della propria immagine e alla sterilità come costituzione di una nuova edizione di sé stesse, fondata non sul lavoro produttivo volto a progresso ma sulla ospitalità turistica. Le città d'arte italiane, dalle più grandi alle più piccole, abbandonate da operai, artigiani, professionisti e mercanti, come

Tra terra e cielo, maggio 2015. Foto di Lorenzo Linthout.
La casa abbandonata, aprile 2018. Foto di Lorenzo Linthout.

esempi tragici di questa condizione, languono ormai in un limbo in cui la loro stessa identità di "macchine" per abitare è già ampiamente compromessa, con risvolti economico-sociali ormai centrali e che i recenti eventi hanno solo maggiormente evidenziato: è bastata l'assenza di "turisti" per mettere in crisi la sopravvivenza stessa del senso di urbanità.

Ma qualcosa di nuovo appare: mentre la città, come costruzione del ciclo abitare-produrre-abitare, sopravvive a stento divorando moltitudini di turisti in un unico immenso *bed & breakfast*, l'avamposto, la casa singola resistono secondo una rinnovata ed esperienziale rioccupazione delle campagne e delle zone periurbane, dimostrando anche di poter far riemergere condizioni in cui l'architettura è nuovamente chiamata ad esprimere princìpi originari complessi, a volte quasi primitivi, ma in pratiche chiaramente evolutive.

Al contempo, sulle spoglie del contraddittorio "minimale", si è innestato un nuovo francescanesimo che tanto ha di somigliante, per certi presupposti ed esiti, al Romanico. L'"uomo nuovo", digitale, connesso e "sostenibile", anticipa di poco quello futuro, distanziato e singolare, che sembra soggetto ad un continuo stato d'eccezione nel suo insediarsi, nel realizzare la propria "cella". L'essere pare incline, forse per la prima volta nella storia, ad una privazione cosciente ritirandosi in involucri quali veri e propri rifugi depurati di ogni strumento di dialogo individuale con la collettività, disposto a occupare spazi che si potrebbero definire di transito e assecondando un cosciente sposalizio tra la propria definita essenza terrena e l'assenza di trascendenza spirituale che accompagna questi anni atei (Mosco 2012).

Lo spazio quindi pare non essere più l'oggetto principale d'indagine per l'architettura e sempre più spesso la riduzione del progetto, programmata come finalità e non come mezzo, introduce ad una condizione previsionale di transitorietà in cui paiono superati alcuni nessi relativi allo stato dell'abitante, dell'abitare, coinvolto da un immaginario trasversale nell'espressione della decrescita come valore, o dell'abbandono del "lusso" dei decenni passati come fatto costitutivo di una propria rinnovata identificazione sociale.

In realtà, e forse a ben vedere, tutto questo è l'esito o il risultato della volontà complessiva di ridurre lo spazio concettuale/teorico del progetto all'interno di un perimetro governato dal mercato, privando l'architetto e il costruttore di quelle autonomie di pensiero e di azione che lo rendono individuo, quindi individuabile come alternativo, diverso. Un processo di omologazione, questo, ormai dilagante e imperativo, che inquadra le diversità, l'individualità di ogni tipo, come origine di un male da sopprimere e definisce al contrario, in modo del tutto artificiale, anzi anti-antropologico, l'equivalenza come valore assoluto.

Di conseguenza, la tecnica come principio, anzi come contenuto valoriale, è stata soppiantata dalla tecnologia come fine omofono,

secondo un equivoco lessicale (quanti ve ne sono al giorno d'oggi) che determina solo uno spostamento dei princìpi da assunti teorici a finalità meramente esecutive. Il risultato è un vero e proprio confezionamento del progetto per assemblaggio di parti precostituite e preordinate con il risultato dell'annichilimento dell'atto compositivo e di quello del costruire, dove la sacralità dell'*ars* che vedeva il pensiero e le idee alleate del sacrificio fisico del costruire è soppiantata dalle dinamiche del rito profano e industriale dell'"assemblare" eseguito da nuove ombre operaie. L'autore e l'autorialità sono al bando, il mandato dell'architettura quale rappresentazione di un ideale pure, e l'architettura pur volendosi definire "non-referenziale" (Breitschmid-Olgiati 2019) in un equivoco e disperato moto di indifferenza alle questioni aperte, dilaga in una produzione planetaria tanto omogenea da risultare impercepibile e ininfluente nel dibattito sociale contemporaneo.

Abitare presente, futuro

Del resto, tutto ciò non è che l'espressione finale, nell'ambito del costruire, di una collettività ormai ordinata sui parametri di 0 e 1 della tecnologia digitale, in cui la Gabbia di Skinner, nella quale tutti noi siamo chiusi, in definitiva annichilisce il valore dell'autonomia di pensiero.

La casa, l'abitare, sembrano dover riacquisire quelle peculiarità di inganno interrogativo che hanno contraddistinto il "sogno" dell'architettura. Un sogno messo al bando anche dalla necessità di ossequiare un vago e mercantile mandato ambientalista e dalla volontà di mimesi che attraverso un processo di uniformazione sta togliendo alle nostre periferie anche quel paradossale piacere della sorpresa nell'ispezionare le infinite sequele di villette posate su rilievi artificiali a nascondere immense e inutili taverne con caminetto. Se ciò in qualche modo rappresentava fino a qualche anno fa almeno la materializzazione di un immaginario più o meno borghese (anche se spesso concretizzato in incubo), virtuosamente asincrono e indifferente al "buoncostume" formalistico, oggi la mutazione del sistema economico e delle forme degli aggregati famigliari necessita di nuove modulazioni a onda infinitamente più breve a intercettare desideri e ambizioni da ritenere distanti dal dilagante color "grigio balena".

L'architettura, il pensiero che la sorregge, dovrebbero ritornare ad ascoltare, con maggiore cura e attenzione, gli abitanti, partecipare protagonista al dibattito quotidiano ma non solo attraverso rappresentanti altisonanti ed equivoci, icone di un contesto autoreferenziale, isolato e irreale. Gli autori devono ritornare attori e domandarsi, con una certa urgenza, in un Paese in cui la sostituzione edilizia è pura fantasia, quale futuro daremo alle nostre città e alle loro conurbazioni, quale strategia applicheremo al destino dei musei e dei palazzi abbandonati, quanto delle case fatte di colonnine tuscaniche e di tetti in legno.

Servono nuove visioni, a partire dalle nostre scuole, poste a incanalare e rendere plausibilmente attive le energie oggi sottomesse da un sistema al collasso perché in bilico tra l'inadeguatezza normativa e l'imperfezione culturale autoindotta da un apparato disciplinare umanistico incastrato a forza in un sistema scientifico e da una comunicazione dell'architettura, per entrare nello specifico, spesso ipocrita quanto a-critica.

Le risposte sono già davanti a tutti noi in un consesso di progettisti intellettualmente raffinati e pronti, le cui attività devono trovare maggiori spazi di qualità sul campo e sulla carta e che non possono solo manifestarsi in un *dressage* fatto di rarissimi soliloqui. Vale la pena iniziare a soffermarsi nella possibile costituzione di un ripensamento complessivo del ruolo dell'architettura nella nostra società, scrivendo del progetto e quindi dell'abitare stesso come fatto necessario ed incomprimibile, non facoltativo o addirittura criminale. Tale urgenza, dimostrata a maggior ragione dopo gli esiti allarmanti delle recenti manifestazioni veneziane, sembra presupporre il ripristino di un pensiero solido sul domani, molteplice ma operativo, il più possibile distante dai luoghi comuni e dai lemmi "icone" dei nostri giorni, in grado di sostenere un'ondata dialettica immune, anzi oppositiva, al depauperamento intellettuale che è solo l'anticamera di quello economico e dei diritti.

Muro, struttura, pianta sono parti di un linguaggio dell'architettura che non si ritrova più, se non ancora in rarissimi casi, e ciò avviene per una acquisita indifferenza alla manifestazione dell'architettura come disciplina, fatta di un suo metodo, di un modo di operare che dalle formule fondamentali trae la propria costante capacità di rinnovarsi. Non si tratta di assecondare punti di vista intellettuali ma di superare una fase segnata da straordinarie novità osservando le macerie come fossero rovine, interloquendo con la comunità e ragionando su quali siano davvero le condizioni attorno alle quali ri-definire un pensiero utile al futuro del progetto come sostanza delle cose di architettura.

Per questo la casa è forma espressiva centrale, relativamente economica e rapida da eseguire è ancora oggi una sorta di "prova d'autore" per ogni architetto. Dopo il tracollo dei luoghi di aggregazione, colpiti così duramente prima dal terrorismo e poi dalla pandemia, si presenta un'occasione dalla quale l'architettura non può sfuggire nel dialogo con il proprio operare.

"Noi siamo per l'espressione semplice dei pensieri complessi. Privilegiamo la forma monumentale perché essa ha la forza dell'inconfutabile. Vogliamo riaffermare il piano del dipinto. Privilegiamo le forme piane perché distruggono l'illusione e svelano la verità" (Rothko, Gottlieb, Newman 1943, in D'Amico 1999).

Forse basterebbe ripartire da affermazioni potenti come queste, dalla "durezza" di nuovi "manifesti" quali indicatori di un pensiero

chiaro, attorno ai quali richiamare scelte inequivocabili, maturate e coscienti, dove una teoria, che altro non è che una scelta intellettuale, preannunci una pratica che ne dimostri il valore.

Ogni società in ogni epoca lascia i propri "monumenti", noi quali lasceremo? La nostra società necessita di nuovi monumenti? Sono domande alle quali dobbiamo trovare necessariamente risposta.

Monumentale è l'abitare, la casa può essere ancora il monumento della nostra epoca, perché esso è il luogo inevitabile all'esistenza umana e l'architettura, lì, può rispettare nuovamente il proprio mandato di "testimonianza visibile di cose invisibili" (Carlyle 2008, p. 276).

La casa, come necessità umana primaria, inevitabile e insostituibile, la "buona casa in cui si abita bene" (Cornoldi 1988, p. 9), in modi diversi ed in diverse forme, ritorna sui suoi passi anche inseguendo una possibile strategia dell'abbandono della città verso quel *Countryside* (Koolhaas/Amo 2020) dei casolari di un tempo non così lontano, forse ancora verso quella casa di Adamo ed Eva nel Giardino dell'Eden. La casa sarà ancora, su questo pianeta o chissà dove, il luogo della pace, della rassicurazione, del ricordo, dell'incontro, del ritorno, dell'attesa, della vita.

Bibliografia

Cornoldi A., *L'architettura della casa. Sulla tipologia dello spazio domestico: con un atlante di 100 abitazioni disegnate alla stessa scala*, Officina, Roma 1988 | Rykwert J., *La casa di Adamo in Paradiso*, Adelphi, Milano 1972 | Heidegger M., *Saggi e discorsi* (1936-1957), a cura di Vattimo G., Mursia, Milano 1991 | Mosco V.P., *Nuda architettura*, Skira, Milano 2012 | Breitschmid M., Olgiati V., *Architettura Non-Referenziale*, Park Books, Zürich 2019 | D'Amico F., *Mark Rothko il colore che viene dall'anima*, in "la Repubblica", 8 marzo 1999 | Carlyle T., *Sartor Resartus* (1833), Liberilibri, Macerata 2008 | Koolhaas R. /Amo, *Countryside. A Report*, Taschen, Köln 2020.

Marcello Marchesini

Case II

+Tre architetture

Casa Fioravanti, case Calamai e casa di via Della Stufa: tre architetture per tutti i luoghi. Aperta campagna, tra città e campagna, dentro il centro storico: come in una sorta di lento ma inesorabile avvicinamento al centro dell'abitato, le tre case ripercorrono a ritroso la storia insediativa dell'abitare. La storia ci insegna che gli insediamenti dell'uomo, intesi come aggregazione di singole unità abitative assimilabili alla città, nascono prima come raggruppamenti di case all'interno di mura difensive, poi come case edificate nelle immediate vicinanze del centro abitato e infine come ville che inurbano l'aperto paesaggio. Anche in questo la storia ci viene incontro: i Medici, ci vengono incontro. Palazzo Medici Riccardi, palazzo Pitti e la villa di Poggio a Caiano: tre architetture simbolo, tre monumenti che seguono temporalmente un'evoluzione insediativa che dall'interno si proietta verso l'esterno, che dal centro si sposta verso l'aperta campagna.

Il tema dell'abitare ha da sempre interessato l'architettura e nella sua storia millenaria ci sono due momenti che sono stati più significativi di altri: il Rinascimento e il Novecento. Le ville medicee sono tra le abitazioni più originali e innovative che ci siano state. Edificate tra il XV ed il XVII secolo dai Medici sono stati degli edifici nuovi per l'epoca, che si differenziavano sia dalle tipiche fattorie, che dai castelli signorili. Queste ville nobiliari, per l'armonia instaurata con l'ambiente rurale circostante e le forme architettoniche ed estetiche e i giardini che le caratterizzano, rappresentano un prototipo abitativo che si smarca dal contesto della città, per confrontarsi con quello del paesaggio.

Il Novecento racconta un'altra storia, quella dell'urgenza dell'alloggio, quella della smania della città contemporanea abitata dall'uomo moderno, quella della sperimentazione tedesca e francese dello spazio minimo di vita dove la casa è una macchina da abitare in contrapposizione alla ricerca tutta italiana della "casa adatta" alla vita di chi la abita: da *Vers une architecture* di Le Coubusier a *La casa esatta* di Gio Ponti. E in mezzo a tutto questo non può certo essere dimenticata la lezione di Ernesto Nathan Rogers dove la casa è soprattutto relazione, dialogo, vita.

L'esperienza e la sperimentazione italiana con Ponti, Moretti, Libera fino ad arrivare a Caccia Dominioni, sottolineano l'importanza di progettare una casa capace di adattarsi alla vita e alle esigenze di chi queste case le abita secondo lo spirito del tempo. Siamo lontani dai paradossi del "povero-ricco" raccontati da Loos e molto più vicini alla "casa-tappezzeria" di Wittgenstein. Non a caso l'appartamento Ponti di via Dezza sintetizza come l'architettura deve riuscire a soddisfare le esigenze moderne dell'uomo moderno che nelle domus milanesi precedenti non era stato possibile chiarire, perché non ancora comprese fino in fondo. Gio Ponti accende un dibattito e inizia una battaglia personale contro i regolamenti edilizi dell'epoca che di fatto non consentivano la realizzazione di spazi fluidi e ambienti in relazione visiva tra loro: spazi come quelli che oggi chiamiamo *open-space*. Gio Ponti aspirava a molto di più: sognava un'architettura di cristallo. Vanno però ricordate le parole di De André "dal letame nascono i fiori e dai diamanti non nasce niente". Ma la casa di cristallo di Ponti non è un diamante. È il pretesto per spiegare attraverso un'immagine, quella del cristallo appunto, che l'architettura deve essere pura. Pura nelle sue forme stereometriche, pura nel messaggio che vuole trasmettere, pura nel suo rigore spaziale, quasi un conforto, una sicurezza.

Un'architettura per questo autentica, un'architettura sincera. Queste le parole di Ponti: "L'Architettura è un cristallo, l'Architettura pura è un cristallo; quando è pura, è pura come un cristallo, magica,

chiusa, esclusiva, autonoma, incontaminata, incorrotta, assoluta, definitiva, come un cristallo. È cubo, è parallelepipedo, è piramide, è obelisco, è torre: forme chiuse e che stanno. Rifiuta le forme non finite: la sfera, forma infinita, non sarà mai un'architettura: rotola, non sta: né comincia né finisce. Architettura comincia e finisce" (Ponti 1957, p. 39).

La casa "sta" se consente libertà di azione, se custodisce e protegge la sfera privata dell'individuo, se lo spazio interno dialoga con l'uomo e le forme esterne dialogano con il mondo intero. La casa è roccia che abita il mondo ma ha una sua storia interna segreta che può essere raccontata solo se si penetra al suo interno. Le case sono come il mare da navigare al timone della propria barca, un mare interno aperto e sconfinato.

Le case, come l'architettura tutta, devono tendere a una loro indipendenza senza per questo negare l'esistente. Anzi: più un'architettura è emancipata e autonoma, più sarà in grado di parlare, esprimere e comunicare con ciò che la circonda. Perché l'architettura non deve essere il frutto di una rinuncia ma, piuttosto, fare da cassa di risonanza della storia e delle preesistenze nel senso rogeriano del termine. Affermare la propria identità non è sinonimo di forza o coercizione, bensì di inclusione, accettazione, risoluzione di sé e libertà che però include anche rispetto e armonia con tutto il resto.

Una massima del filosofo francese Voltaire proclama l'assoluta libertà dell'uomo di credere e pensare quello che vuole. Questa massima dice più o meno così: "Non condivido la tua idea, ma difenderò fino alla morte il tuo diritto di diffonderla".

Uno

Casa Fioravanti parte da lontano. Villa immersa nel verde che cerca una relazione con il paesaggio per simbiosi: interno ed esterno dialogano tra di loro e non si capisce dove finisce l'uno e dove comincia l'altro. È una casa che piace a tutti. La casa non può piacere a tutti così come chi la abita: perché "ognuno è l'arredatore di sé stesso"! Ma per il paesaggio questo non vale e quando la casa si fa paesaggio e non si limita solo a stare nel paesaggio, allora tutto cambia. Il valore a cui il progetto aspira è racchiudere una storia da liberare e immaginare. Perché l'architettura non deve solo essere autentica, deve anche sorprendere, far pensare, proporre nuove immagini. È per questo che casa Fioravanti è saldamente ancorata alla tradizione e non cerca facili alleanze con stili di passaggio. Lo stile è quello di chi la casa la abita con tutti i difetti e gli errori del caso ma solo così è vera perché portatrice di una storia che ogni oggetto racconta. Ciò che più è importante, è lo spazio, il vuoto che le quattro mura della casa racchiudono. E lo spazio deve sempre suscitare un'emozione, uno stato d'animo, gioia, dolore, sicurezza, calore. Compito dell'architetto è quello di palesare, rendere manifesto questo stato d'animo, questa pulsazione natale, questa continua, ritrovata epifania.

L'osservatore attento capisce facilmente che casa Fioravanti è però una spina nel fianco della collina. La sua direzione non asseconda quella delle curve di livello del terreno. Non segue il loro flusso naturale. Anzi ne contrasta la logica tettonica. Il risultato è una casa che fuoriesce dal terreno in direzione perpendicolare all'orografia del suolo: nessuna mediazione, nessun vile compromesso. Ne consegue una casa che si relaziona con il contesto in modo pragmatico ma non convenzionale: una casa di carattere. La corretta esposizione per garantire il miglior comfort possibile prende il sopravvento disegnando e condizionando l'immagine della casa e di tutte le scelte progettuali a seguire. Completamente vetrata a sud, completamente murata a nord: un esempio di architettura passiva che rende la casa comoda e facile da abitare. Vetro, pietra alberese recuperata dallo scavo di fondazione, ferro, rame e legno sono i materiali utilizzati.

È situata nella vallata del fiume Bisenzio in Toscana, qui sono passati i longobardi, i romani, i bizantini e forse gli etruschi. Si tratta di uno di quei luoghi in cui però è la natura ad essere ancora l'elemento dominante. Nulla è superfluo in natura. I muri a secco in pietra alberese e i terrazzamenti sui quali si coltivano olivi da almeno duecento anni segnano il territorio con lunghe linee orizzontali.

Casa Fioravanti è adagiata tra olivi e boschi di quercia: questi sono i "materiali" con i quali è stata costruita. L'edificio non è l'estensione di uno dei tanti terrazzamenti presenti ma un cuneo che si infila nel terreno e si abbandona al paesaggio: un ponte emotivo sospeso tra l'uomo e la natura.

Due

Un chilometro è la distanza che separa le case Calamai dalle antiche mura della città di Prato. La pietra, con la sua *texture*, è il materiale di riferimento; la massa, con la sua autoreferenzialità, la materia da plasmare. Questi i punti di partenza del progetto che affronta le dinamiche di trasformazione della città contemporanea attraverso una riflessione sui temi della stratificazione temporale, del meticcio urbano, dell'architettura come palinsesto. Il nuovo prospetto rende esplicita la trasformazione avvenuta: una parete in cemento bocciardato viene squarciata da cinque tagli verticali che segnano l'ingresso alle abitazioni. La massa viene abitata. Il muro in cemento armato è reso penetrabile con un gesto di fontaniana memoria. La cortina apparentemente impenetrabile si trasforma in un luogo dello stare: misteriosa ed enigmatica lascia immaginare ciò che sta dietro.

Le case Calamai, come le mura, celano e difendono una quotidianità legata al vivere domestico che è sempre esclusiva ed autoreferenziale. Al muro orizzontale che chiude la vita domestica verso l'esterno si contrappone una generosa apertura verticale. I tagli dei lucernari, l'ampia terrazza sui tetti e il rapporto ritrovato con il cielo calibrato

Casa via della Stufa, Prato, 2017. Foto di Filippo Bardazzi.

dal muro in copertura, contribuiscono a rendere l'ambiente domestico molto luminoso.

Il muro, come la città costruita, con la sua massa è simultaneamente un luogo di memoria e uno spazio di sperimentazione esistenziale, un ambiente denso, compatto, da impegnare integralmente, luminoso. Matta-Clark dava nuova vita agli edifici esistenti attraverso i suoi *cutting* sempre sorprendenti e invasivi, mai neutrali. Liberava così lo sguardo oltre la barriera del muro. Il contesto entra nell'edificio e il privato viene svelato, ma non del tutto. È un dare e un avere reciproco, un'osmosi continua di rinnovamento, di rigenerazione, di rinascita.

Tre

Casa di via della Stufa accerchiata da case, in fondo alla strada case, dietro case. In alto il cielo. Bisogna andare avanti un centinaio di metri prima di trovare una piazza, oppure tornare indietro fino in Sant'Agostino. Più avanti c'è piazza del Duomo con la sua bella chiesa romanica e il famoso pulpito di Donatello dal quale più volte all'anno viene esposta la Sacra Cintola della Madre di Dio. In centro è così. La grande densità rende tutto come se gli edifici fossero una cosa sola. Non si capisce bene la loro tipologia o come la casa è organizzata, quante persone ci abitano, se hanno o no il garage, la soffitta, una corte interna. Casa di via della Stufa abita all'interno del centro storico di Prato che, come tutti i centri storici, è ricco di storie e segreti indicibili. La parete verticale in intonaco fugato bianco che si dilata verso l'alto è interrotta da piccole finestre strette e lunghe della casa, che recupera la memoria della tradizione, delle preesistenze, della storia, del vissuto che nei secoli si è sommato e stratificato. La facciata nasconde la planimetria dalla forma allungata. Una scala si interpone tra l'ingresso e il resto della casa, il cui interno è caratterizzato da un flusso visivo continuo di spazi delimitati e sempre più introversi. Un camino scultoreo, accompagnato da un pavimento in legno e pareti bianche, protegge il focolare famigliare all'interno delle accoglienti stanze abitate. Sulle pareti e sopra i mobili gli oggetti raccontano gli interessi di Maria e Leonardo: imprenditore lui, laureata in filosofia lei. Abitano il resto della casa tre figlie e un piccolo, simpatico cane. Vi sono pochi elementi d'arredo: un tavolo rettangolare, un'isola per cucina, un armadio liscio al piano primo che nasconde una piccola dispensa e l'ingresso ad altri locali di servizio, e un armadio scultoreo al piano secondo con all'interno vestiti, un bagno, un piccolo bar ed una scultura. Il tutto suddiviso da pareti trasparenti che intrappolano e diffondono la luce. Una piccola terrazza, un muro di capperi, i dettagli delle pareti fugate in un gioco di chiaroscuro fatto di neri e di bianchi, un piccolo giardino privato, luogo sereno e isolato, raggiungibile solo camminando sopra il pavimento in legno nero che conduce alla terrazza del piano primo.

Le case non vogliono essere moderne: vogliono essere architettura. L'architettura non media, non contratta niente con l'attualità: semmai, assume le possibilità che la tradizione e l'innovazione le offre, seleziona e scrutina, trova ciò che corrisponde più direttamente al pensiero originario dell'abitare un luogo. "È bella la casa? Sì, è bella proprio come sono belli le rose e il cardo, il cavallo e la mucca" (Loos 1992, p. 242).

Bibliografia

Loos A., *Architettura* (1910), in Idem, *Parole nel vuoto* (1972), Adelphi, Milano 1992, pp. 241-256 | Ponti G., *Amate l'architettura*, Rizzoli, Milano 1957.

Francesco Messina

Case III

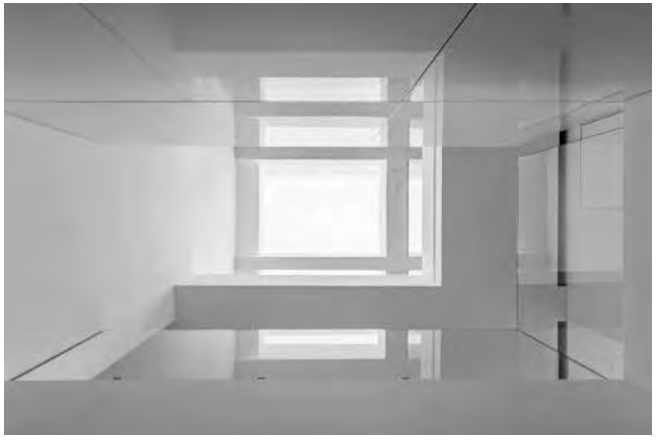
Il luogo del desiderio

La contemporanea condizione di sempre maggiore isolamento individuale, dovuta all'accelerazione dei processi di connessione digitale ormai indipendenti dalla necessità di condivisione dello spazio reale, ha riportato la casa al centro delle riflessioni del progetto di architettura, individuando in essa lo spazio da indagare per i potenziali sviluppi delle dinamiche sociali. L'abitazione è ancora il luogo fisico all'interno del quale è possibile una percezione concreta e tattile della materia dentro cui avviene la vita, seppur condivisa e dissolta nello spazio pubblico digitale, nello stesso momento in cui si gli altri spazi della città vengono relegati ad un'esperienza sempre più virtuale, personalizzata e meno collettiva. La ritrovata centralità dello spazio della casa richiede un ripensamento del tema dell'abitare che sappia interpretare questi cambiamenti e che, allo stesso tempo, risponda ad esigenze non più ascrivibili a strutture sociali determinate, ma derivanti dalle contingenze di un tessuto sociale in continuo cambiamento.

Nell'ampio panorama delle culture dell'abitare, condizionate dalle geografie e dalla specificità degli abitanti, le due tendenze primarie dell'abitare sintetizzate nelle tipologie ampiamente declinate della casa collettiva e della casa singola (spesso isolata) erano, fino al Novecento, almeno nel mondo occidentale, rappresentative di due modelli sociali ben definiti. Più di un decennio fa Bauman, parlando di *società liquida* (Bauman 2011), constatò come questi modelli avessero assunto sfumature diverse e contorni sempre più indefiniti, che non consentivano la classificazione in ceti. La liquefazione dell'intelaiatura della società novecentesca ha reso di conseguenza meno immediata l'associazione tra tessuti sociali e modelli abitativi. Uno scollamento che ha collocato la casa su un piano privo di pregiudizio ideologico e

tutto interno al tema dell'architettura e alla sua capacità di risposta concreta alle necessità dell'abitare. Se si prendono in esame tanto le città globalizzate quanto i villaggi nomadi, le questioni che determinano la caratterizzazione della dimensione abitativa e le modalità di aggregazione o isolamento dei singoli sono da ricercare prevalentemente nella disponibilità di spazio e nell'attitudine alla condivisione, o meglio ancora nella capacità di affermazione del singolo anche in relazione all'altro. Non è più la lotta di classe a determinare la conquista di uno spazio privilegiato, quanto la capacità adattativa dei soggetti o delle piccole comunità alle contingenze economiche e sociali in continuo cambiamento. Le stesse condizioni ambientali, culturali e sanitarie hanno sovente messo in crisi alcuni assunti dell'abitare, scardinandone i princìpi strutturanti e producendo una distorsione semantica dell'idea stessa della dimora. L'assetto tipologico e i sistemi di aggregazione tra gli elementi che compongono la casa si sono nel tempo distanziati dai modelli di riferimento consolidati, in cui la sequenza spaziale e psichico-percettiva si fondava sulla separazione tra momenti specifici dell'abitare. Oggi la conformazione tipologica si affida a sistemi configurativi di intersecazione tra le parti della casa, che consentano una maggiore versatilità dell'organizzazione spaziale, in funzione dei possibili e repentini cambiamenti delle istanze sociali e individuali. In questo senso il progetto di una casa è un'opportunità esplorativa del modo di costruire il luogo del desiderio, sostanziato dell'esigenza di trovare una collocazione stabile o temporanea nel mondo. La necessità di affermare la propria condizione esistenziale è per questo strettamente connessa ad un atto di speranza nel futuro, per il quale la casa è lo strumento necessario ad alimentare il desiderio di un progresso individuale e collettivo, utile al miglioramento della qualità della vita.

All'interno di questa visione, la dimora è tuttavia divenuta un ambiguo spazio di appagamento dell'io, da un lato, e di frustrazione per l'isolamento, dall'altro. La ricerca sul significato dello spazio domestico è oggi finalizzata alla definizione di un luogo in cui questa dicotomia, tra l'affermazione individuale e la necessità di appartenenza ad una dimensione collettiva, possa trovare un nuovo equilibrio nell'intersezione tra spazio fisico e spazio virtuale, che sta trasformando la casa in un contenitore all'interno del quale sia possibile esaurire l'intero ciclo vita. Una tale previsione era stata, in un'accezione intrisa di un realismo utopico, l'oggetto della proposta di Franco Purini alla 7ª Mostra Internazionale di Architettura di Venezia del 2000, *Città per un milione di abitanti* (Purini 2000, pp. 248-251), nella quale si ipotizzava la casa come luogo della vita oltre la vita stessa, al punto da immaginarla come casa/sepolcro. Questa visionaria ipotesi, pur non essendo, almeno ad oggi, arrivata ad un effettivo compimento, ha comunque individuato una proiezione verso la quale il tema dell'abitare stava tendendo.



Case nel paesaggio Silano, Bodàr bottega d'architettura, Serafina Amoroso, 2007-2019. Il vuoto centrale (sopra). Casa La ribelle (sotto). Foto di Stefano Anzini.

Una tendenza che sta mettendo in secondo piano il ruolo della casa come luogo in cui soddisfare il bisogno originario di affermare la propria esistenza in relazione alla natura o comunque ad un mondo altro da sé. Un'affermazione che trova il suo compimento nella traduzione della valenza geografica, puramente descrittiva della realtà fisica, in valenza paesaggistica, derivata prima di una rielaborazione prettamente estetica dei soggetti insediati in un preciso ambito territoriale, capaci di collocarsi consapevolmente in relazione al luogo che abitano. Il desiderio e la necessità di affermazione dell'individuo rispetto all'*alterità* ristabiliscono la centralità del tema del limite entro il quale questa condizione possa inverarsi. "La casa è un problema di limiti (come del resto quasi ogni altro dell'esistenza). Ma la definizione dei limiti è un problema di cultura e proprio a esso si riconduce la casa (come, infatti, gli altri dell'esistenza)" scriveva E.N. Rogers (Rogers 1946, pp. 2-3). La delimitazione dello spazio dell'abitare se da un lato stabilisce il grado della libertà che può essere esperito nella sfera intima, rispetto a quella pubblica e a quella della natura, dall'altro lato alimenta ancora un desiderio reciproco tra le entità separate che trova la massima intensità erotica proprio nel limite che le divide. La delimitazione, in quanto ambivalente operazione di divisone e unione insieme, va compresa come un atto archetipico elettivo, ovvero di precisazione del suolo prescelto per l'autodeterminazione; un gesto primigenio, rafforzato dall'azione selettiva dello sguardo che trasforma il soggetto in attore del luogo che abita. La sperimentazione e la declinazione della villa, indagata più come strumento di traduzione culturale dello spazio geografico in paesaggio che come risposta alla necessità dell'abitare, ha permesso la fruizione di questo "privilegio" non più o non solo ad un ceto socialmente avvantaggiato. Dalla seconda metà del Novecento, sicuramente nel mondo occidentale, questa opportunità elettiva è stata estesa a quel tessuto sociale indefinito e diffuso. Un magma a-categorico di popolazione che si è insediato in condizioni territoriali più marginali rispetto alla città, fatte di elementi sparsi e puntuali, in cui la casa si dà come figura sullo sfondo periferico, spesso rurale, che si sfrangia dalla massa urbana. Questo processo di "democratizzazione" dell'atto insediativo elettivo induce a pensare che il superamento della tendenza alla realizzazione di uno spazio autoreferenziale, votato al solo appagamento dell'io dentro una casa isolata, possa passare solo attraverso il tentativo di ristabilire quel rapporto fondativo con il luogo. In questo senso è necessario, per quanto paradossale in una realtà in così rapida evoluzione, ripartire da quei temi che hanno caratterizzato l'architettura della villa dalle origini dell'architettura romana, così come le successive esperienze rinascimentali di Palladio, nella quali il rapporto tra dimora e sito generava un indissolubile legame tra soggetto e paesaggio. Nella villa Adriana a Tivoli, che rappresenta l'esempio più significativo di epoca romana, il paesaggio veniva assunto sia

come tema dello spazio dell'abitare tutto interno all'articolazione della dimora imperiale, legato all'idea stessa di architettura romana che Giedion descrive come spazio dell'internità (Giedion 1998), sia nella dimensione contemplativa dell'intorno geografico. Le ville Palladiane, superando quella percezione contemplativa, instituivano invece un rapporto segnato dalla necessità di dominio del paesaggio, che trovava già nel posizionamento assertivo dei dispositivi architettonici l'affermazione di controllo e di elaborazione del paesaggio stesso.

Il tema della casa in questi esempi, così come in quelli succedutisi nella storia, è tutto incentrato sulla chiara definizione delle azioni primarie dell'abitare e più in generale dell'architettura. Il principio insediativo, la delimitazione dello spazio, la determinazione del grado di osmosi tra interno ed esterno stabiliscono la partecipazione della dimensione interiore dell'abitare a quella pluralista del paesaggio. In questo rapporto si costruisce una verità significativa dentro la quale l'architettura della casa accoglie la trasposizione analogica dei valori del paesaggio con cui si relaziona. Le forme del paesaggio si cristallizzano nelle case come testimonianze di un tempo ciclico, del quale non resterebbe traccia se non in una sua "astrazione" spaziale e figurativa disposta a durare nel tempo. L'azione primigenia di definizione del rapporto con il suolo assume una valenza di primo ordine nella declinazione paradigmatica del principio insediativo. L'ancoraggio della casa al terreno, attraverso la definizione del piano di posa e la determinazione del valore costruttivo e, di conseguenza, della struttura spaziale, stabilisce nella sua primordialità il potenziale espressivo dell'opera e il rapporto di forza che instaura con il luogo. Il primo rappresentativo di un'intenzione autografa del progetto, il secondo ermeneutico di una modalità relazionale dell'abitante, alimentata da quel desiderio reciproco che si condensa e si amplifica nel limite.

A partire da questa constatazione, il progetto contemporaneo della casa isolata, interpretata come dispositivo di riattivazione della relazione con il mondo esterno, deve rifondarsi su quei temi primari ma esplorativi di nuove modalità dell'abitare nutrite dalla reciproca compenetrazione tra la sfera individuale e quella collettiva. È proprio ripartendo da azioni archetipiche come poggiarsi, elevarsi, scavare, delimitare, coprire che si può ridefinire un ruolo fondativo dell'abitare e ripensarlo come momento di partecipazione aulica di un soggetto al valore collettivo di un luogo, rappresentato dalla sua stratificazione.

Case nel paesaggio silano

Il progetto di due case unifamigliari nella catena montuosa della Sila in Calabria parte da una riflessione sulla specificità geografica e antropologica di quei luoghi, per esplorare la necessità di abitare i frammenti di un mondo articolato in paesaggi straordinari e, per certi versi, ancora non intaccati dalla speculazione che ha violato le coste calabre.

Le case sono pensate come strumenti di captazione degli sguardi possibili, attraverso cui istituire relazioni percettive profonde, che permettano una partecipazione dei loro abitanti al contesto immediato e a quello che si dissolve in lontananza.

La due architetture sono esse stesse elementi che ambiscono a ridisegnare un nuovo paesaggio nella declinazione del disegno del suolo, dalla cui concrezione ha origine lo spazio abitato primario. Organizzate su un sistema terrazzato, predisposto prima del progetto, trovano la prima cavità della dimora famigliare proprio nello scavo interno ad uno dei terrazzamenti, attorno al quale si organizzano i primi spazi domestici. La concrezione lapidea del suolo terrazzato si configura come un corpo stereotomico, un basamento plasmato e solcato su cui poggiano due volumi stereometrici rappresentativi della presenza antropica, che si pongono in relazione dialettica con la natura eludendo qualsivoglia processo di emulazione. Queste due modalità di conformazione della materia, stereotomica e stereometrica, descrivono due differenti ambiti delle abitazioni. L'algido volume che si poggia sul podio accoglie il tema dell'abitare quotidiano ordinario, all'interno del quale vi è una costante ricerca di osmosi tra interno ed esterno; il blocco lapideo, in continuità con i terrazzamenti, ospita attività straordinarie introverse, di raccoglimento o godimento individuale, private di un rapporto con quel mondo esterno che rappresenta la collettività. In generale le due case esprimono, nella loro essenza costruttiva, la cultura plastico-muraria della tradizione insediativa montana della Calabria, che viene declinata secondo due modalità nelle due diverse accezioni conformative. Il basamento affida la propria definizione lessicale al tema del muro del terrazzamento che si lascia abitare nel proprio spessore, amplificando, nella tettonica del rivestimento lapideo, la vibrazione della luce sulla materia. Qui si stabilisce un rapporto di reciproca appartenenza tra edificio e suolo, dal quale sembra generarsi la cavità spaziale interna. In questo incestuoso rapporto tra suolo e architettura, avviene una sorta di sublimazione topologica che assegna al basamento una valenza mistica.

Il volume stereometrico si configura invece come una scatola muraria soggetta a costanti cambi di profondità, che compromettono l'integrità delle sue superfici. Le operazioni di piega e sottrazione sull'involucro sono artefici di un'enfasi plastica, in cui gli scultorei toni chiaroscurali attivano tangibili tensioni spaziali.

Il linguaggio delle due case, partendo dalla definizione degli elementi primari, si compone di geometrie semplici che, combinandosi, tendono a definire un nuovo scenario architettonico complesso. I volumi che si ergono sui terrazzamenti ridisegnano un paesaggio nel quale si collocano come contrappunti di un sistema insediativo indeterminato e informe. Emergendo dalla massa boschiva che si distende sulle montagne, le case definiscono due nuovi *landmark* protesi verso il territorio esterno. Nonostante la conformazione volumetrica induca ad

una percezione frontale, la disposizione ruotata tra le abitazioni origina prospettive sempre accidentali che rompono lo schema geometrico euclideo, all'interno del quale le singole architetture sono inquadrate. I quadri prospettici definiti dalle quinte delle case subiscono delle accelerazioni che conducono lo sguardo verso l'infinito del paesaggio.

Le due architetture affidano al limite dello spazio dell'abitare le modalità di intersezione con l'esterno, che spinge la propria densità sulle superfici, imprimendo tracce dalle profondità variabili dentro cui annidarsi. Nell'intersezione tra interno e esterno ha origine uno spazio di soglia, un'entità terza che vive dell'ibridazione scalare tra geografia e spazio domestico, dentro la quale il passaggio si fa esperienza psichica di attraversamento tra *alterità* ed *ego*.

Le cavità interne sono declinate secondo due modelli spaziali differenti, ma improntati sulla stessa relazione con lo spazio paesaggistico e caratterizzati da un vuoto centrale che attraversa verticalmente tutti i livelli per raggiungere la luce.

Una delle due abitazioni si articola in uno spazio tipico delle incisioni piranesiane, dalla profondità sfuggente e vertiginosa, che a volte conduce lo sguardo verso punti esterni alla composizione dello spazio stesso. La profondità fenomenica (Thermes 2005) di questo spazio si nutre delle aggettivazioni introdotte all'interno della cavità abitata, dovute all'alternanza tra le campate strutturali e le campate spaziali. L'interno è scandito da una metrica a volte sincopata, che registra lo scollamento tra involucro e struttura, dichiarato da uno slittamento che attraversa il vuoto centrale. La luce viene introdotta da grandi effrazioni sui fronti e da un lucernario sulla copertura piana, che inquadra direttamente il cielo. L'ingresso della luce, che piove sugli elementi che disegnano l'invaso abitato, porta all'interno la stessa plasticità che caratterizza l'involucro.

L'altra casa accoglie invece una spazialità assoluta (Thermes 2005), segnata dalla coincidenza tra campata spaziale e campata strutturale. La cavità spaziale interna viene descritta da superfici continue, mai corrotte da ulteriori elementi architettonici. I cambi prospettici qui sono controllati e definiti dentro ambiti geometrici chiari e misurati. L'unico oggetto scultoreo, protagonista del cuore della casa, è la scala che misura l'intero vuoto centrale. Qui la luce viene introdotta in modo più controllato: le superfici sottratte alla scatola muraria permettono l'introduzione di una luce costante e legata agli spazi della vita ordinaria; un taglio nella copertura consente l'ingresso di un fascio luminoso indiretto che, attraversando il vuoto, registra la variazione del tempo come una meridiana. La luce in questa abitazione si fa materia volumetrica autonoma, contrapponendosi alla materia costruita con cui instaura un dialogo di forza equilibrato.

Le cavità interne delle case sono i luoghi privilegiati per ristabilire il rapporto elettivo con l'intorno. In entrambe le abitazioni

l'attraversamento degli spazi interni si fa narrazione di brani di paesaggio che vengono isolati in quadranti selettivi di porzioni dell'insieme. Vengono ritagliati sguardi grazie ai quali è possibile apprezzare le qualità di uno spazio geografico fatto di elementi naturali e segni antropici, che in una vista panottica vengono fagocitati dalla totalità territoriale. In questa selezione di brani del mondo esterno, si realizza l'appropriazione del paesaggio: quest'ultimo è scena della vita ordinaria dei soggetti/attori delle abitazioni, è così riferibile a una misura domestica. Le due case si danno come potenziale e discreta addizione di senso al territorio antropizzato della Calabria silana, facendosi carico di restituire uno spazio intimo a chi le abita, nel tentativo di riassumere nella loro consistenza architettonica i valori propri di un paesaggio e la natura profonda e specifica dei suoi abitanti.

Bibliografia

Bauman Z., *Modernità Liquida* (1999), Laterza, Roma-Bari 2011 | Giedion S., *Le tre concezioni dello spazio in architettura* (1969), Dario Flaccovio, Palermo 1998 | Purini F., *Mille volte centomila case*, in *Less aesthetics more ethics*, 7ª Mostra Internazionale di Architettura di Venezia, catalogo a cura di Mandrelli D.O., Marsilio, Venezia 2000, pp. 248-251 | Rogers E.N., *Programma. Domus, la casa dell'uomo*, in "Domus", n. 205, gennaio 1946, pp. 2-3 | Thermes L., *Spazio fenomenico e spazio assoluto*, in "Architettura. Interni Urbani", n. 12-13, 2005, pp. 8-9.

Egidio Cutillo

Case IV

Ad edendum facta

Secondo il teologo Isodoro di Siviglia, le case sono costruite originariamente *per mangiare*. "La *domus* è l'abitazione di un'unica famiglia, così come l'urbe lo è di un unico popolo e l'orbe dell'intero genere umano. Gli antichi davano a qualunque edificio il nome di *aedes*. Altri pensano che il termine *aedes* derivi dal verbo *edere*, che significa *mangiare*, adducendo come esempio il verso di Plauto: 'Se vi invitassi a pranzo in *aedem*', ossia a casa. Da qui anche il vocabolo *edificio*, in quanto costruito originariamente *ad edendum*, ossia *per mangiare*" (Isidoro di Siviglia 2013, voce *Delle dimore*). Rigore etimologico a parte, questa definizione ci interessa qui e ora in quanto fa risalire il senso della casa alla convivialità e implicitamente attribuisce alla cucina centralità concettuale nello spazio domestico.

Per qualche tempo l'architettura se n'è interessata – spesso favorita dai fasti nobiliari (Reed 2015) oppure dalle espressioni della cultura popolare (Cocchiara 1980) –, in altre stagioni l'ha dimenticata, oggi la definizione del teologo spagnolo ci appare forse più chiara perché

la convivialità è bandita o difficilmente praticata (quindi più osservata) e il senso della comunità cambia scala. Al tempo del SARS-CoV-2 abbiamo riscoperto le nostre case e le nostre cucine come luoghi carichi di senso e saturi di corpi. Chiusi dentro abbiamo capito che il senso di comunità non lo fa più lo spazio pubblico ma quello domestico, non più la piazza ma le case, le nostre. In cucina, invece, abbiamo continuato a coltivare l'alterità manipolando brani di esterno, per così dire, il cibo, "intruso" indispensabile nei nostri confini domestici.

Perciò, forse loro malgrado, le case si riscoprono *strumenti conviviali* e le cucine realtà e simbolo del nostro rapporto col mondo. Ivan Illich intendeva la convivialità come "il contrario della produttività industriale. Ognuno di noi si definisce nel rapporto con gli altri e con l'ambiente e per la struttura di fondo degli strumenti che utilizza. Questi strumenti si possono ordinare in una serie continua avente a un estremo lo strumento dominante e all'estremo opposto lo strumento conviviale: il passaggio dalla produttività alla convivialità è il passaggio dalla ripetizione della carenza alla spontaneità del dono" (Illich 2014, pp. 28-29). Tale relazione con gli altri, con l'ambiente e con gli strumenti si può declinare in senso *gastronomico*, poiché del mondo non siamo altro che *cuochi*. Non possiamo avere una relazione intima con esso senza trasformarne gli ingredienti e possiamo abitarlo solo lasciandoci cambiare come dopo ogni pasto che inevitabilmente modifica il nostro organismo. "Ogni interazione coi viventi è una forma di cucina [...]. Ogni esperienza è un modo per cucinare e lasciarci cucinare dal mondo. Ogni corpo vivente è una cucina del mondo" (Coccia 2021, p. 115).

Convivialità è dunque relazione tra le parti che si esprime nella coabitazione o nel conflitto tra forme di vita umane e non umane (d'altronde essa non appartiene più solo agli uomini se oggi sono più i virus a fare corpo comune, ma riguarda, appunto, la globalità della vita). In questo senso, tra corpi, case e pianeta si segna la perdita di un confine concettuale che ha caratterizzato la modernità e la convivialità si riscopre sia postura teorica, sia *modus operandi* del progetto. "La modernità è iniziata strappando all'*oikos* la produzione [...]. Ora è la casa-pianeta che sta strappando alle città la produzione per poter diventare autonoma. [...] La casa divenuta grande quanto il pianeta fa esplodere ogni forma di geografia e ogni forma di genealogia. Ogni più piccola porzione del pianeta è stata cucinata da coinquilini di cui non abbiamo più traccia. La genesi della casa-mondo segna anche la fine dell'ecologia" (Coccia 2021, pp. 125-126).

Un'idea simile di convivialità nel progetto architettonico non è poi così nuova. Già l'architettura della campagna si fondava sull'integrazione spaziale dell'abitare con il sostentare, sul cambio di stato della materia e sull'autosufficienza. Ma, perse innocenza e necessità, tutto ciò torna come traduzione di un desiderio ed espressione sia di principi estetici, sia politici. La *Vegetable Garden House* (1972) del Gruppo 9999

ne è stato un esempio, infatti proponeva "di ritornare ancora una volta agli elementi che abbiamo da molto tempo perso e dimenticato: cose antiche e primordiali come il cibo e l'acqua [...] senza tuttavia ritornare a mitiche e impossibili condizioni". Cosicché la casa diviene "luogo abitabile e consumabile in accordo con i princìpi delle risorse riciclabili" dove "l'uomo è in diretto contatto con la natura; egli segue la nascita e la crescita dei prodotti che coltiva e usa" (Gruppo 9999 1972).

Un ragionamento analogo, ma con diversi soggetti in campo, è portato avanti dallo studio R&Sie(n) nel progetto *Scrambled Flat* (Evolène 2002), una casa-stalla fondata sul radicale rimescolamento della più tradizionale simbiosi uomo-bestia propria dei paesaggi e delle economie montane. Il progetto dà corpo e spazio ai cicli che l'uomo ha storicamente imposto all'ambiente e agli animali che ne hanno garantito la sopravvivenza attraverso una serie di gusci sovrapposti ma collegati all'interno di una *silhouette* vernacolare. "La connessione con la specificità del biotopo montano [...] diventava così lo strumento per una più vantaggiosa climatizzazione dell'edificio, ottenuta sfruttando il calore animale e la coibenza del fieno. I vari flussi di alimentazione delle vacche (foraggio) e del fuoco (legna) insieme alla circolazione dell'aria, più o meno calda e/o viziata, davano luogo a una complessa configurazione organica inserita all'interno di un involucro trasparente che riprendeva forma e misure della tipica casa rurale del luogo. Tra questo fantasma parallelepipedo, coperto da un tetto a due falde, e la fluidità dei volumi abitativi, si veniva così a formare un interessante spazio residuo nel quale poteva essere immagazzinato il fieno" (Corbellini 2008, p. 132).

Se la convivialità si esprime in un Eden vegetale che non rinuncia alla tecnologia nella casa-orto dei 9999 e si sostanzia in una vicendevole cooptazione tra uomo e bestia nella casa-stalla di R&Sie(n), vi è anche una forma di convivialità aspecifica, cosmica, che possiamo sottolineare nel rapporto casa-vita. Nel 2014, lo studio Wim Goes Architectuur realizza una singolare ristrutturazione. In *Refugee II* (Flanders 2014) la storia del rifugio corrisponde alla storia del suo abitante e il ciclo di vita del progetto è in sincrono con quello della vita umana, ovvero quella del committente a cui è stata diagnosticata una forma aggressiva di Sla. A causa del veloce decorso della malattia, la casa originaria si è rivelata indisponibile ad accogliere le modifiche necessarie per poter essere vissuta da un abitante quasi del tutto inabile a muoversi o parlare. Perciò gli architetti decidono di adattare a nuova abitazione la pensilina in cemento collegata alla casa, più flessibile e pronta a ospitare velocemente spazi *ex novo*, necessari alle sopraggiunte esigenze. Attraverso un processo di autocostruzione che ha coinvolto i cari del committente è stata realizzata un'architettura in limo e paglia, progettata per durare il tempo dell'aspettativa di vita dell'abitante e, alla sua morte, essere smantellata e dispersa nella campagna come concime. Il progetto si

è così compiuto come rito di costruzione e distruzione per celebrare la fine di una presenza e l'inizio di una nuova forma di vita.

Con questa idea di convivialità allargata a tutti i viventi possiamo aprire a un ultimo appunto. Ovvero che le case possono essere fatte non solo *per mangiare*, ma anche *da mangiare*: architetture *naturalizzate* e *edibili*, che si donano al mondo lasciandosi consumare da agenti e viventi, corpi vivi che accettano i cicli della vita, la caducità e una possibile rinascita. Sembra così sbiadirsi anche il confine materiale tra l'architettura e la vita, tra case e abitanti, ambienti e corpi. Ci ritroviamo situati in questo mondo come nella *Palude definitiva* di Giorgio Manganelli, spinti dallo stesso slancio vitale del protagonista che riesce a trovare sé stesso in una casa che non è stata costruita ma forse seminata e germinata dalla terra. "Questa casa, io credo, non è stata costruita; per costruirla occorrevano uomini, tempi non brevi, depositi di materiali; tutto ciò è del tutto incompatibile con la natura della palude. Può essere emersa intera dalla palude; forse da quel mondo sotterraneo di cui posso solo supporre l'esistenza. Ho anche fantasticato che la casa sia in realtà un vegetale coltivato ad arte così da assumere questa forma; e la coerenza delle pareti pare confermare questa ipotesi" (Manganelli 2011, pp. 33-34).

Bibliografia

Clément G., *Ho costruito una casa da giardiniere* (2009), Quodlibet, Macerata 2014 | Coccia E., *Filosofia della casa. Lo spazio domestico e la felicità*, Einaudi, Torino 2021 | Cocchiara G., *Il paese di Cuccagna e altri studi sul folklore* (1956), Bollati Boringhieri, Torino 1980 | Corbellini G., *Bioreboot. L'architettura di R&Sie(n)*, 22 Publishing, Milano 2009 | Danielewski M.Z., *Casa di foglie* (2000), 66thand22nd, Roma 2019 | Daumal R., *La gran bevuta* (1938), Adelphi, Milano 1985 | Frascari M., *Semiotica ab Edendo, Taste in Architecture*, in Horwitz J., Singley P. (eds.), *Eating Architecture*, The MIT Press, Cambridge Mass.-London 2004, pp. 191-203 | Gruppo 9999, *Ricordi di architettura / Architectural Memoirs*, Tipolitografia G. Capponi, Firenze 1972 | Illich I., *La convivialità. Una proposta libertaria per una politica dei limiti allo sviluppo* (1973), red!, Cornaredo 2014 | Isidoro di Siviglia, voce *Delle dimore* (636 ca.), in Idem, *Etimologie o Origini* (1472), a cura di Valastro Canale A., Utet, Torino 2013, lib. XV, cap. III | Manganelli G., *La palude definitiva* (1991), Adelphi, Milano 2011 | *The Edible Monument: The Art of Food for Festivals*, catalogo della mostra a cura di Reed M., Getty Publications, Los Angeles 2015 | Staid A., *La casa vivente. Riparare gli spazi, imparare a costruire*, add, Torino 2021.

Vincenzo Moschetti

Case V

Toys Shape Minds

"Credo che generalmente i fanciulli agiscano sui loro giocattoli, in altre parole, che la loro scelta sia guidata da disposizioni e desideri, vaghi, è vero, non espressi, ma realissimi. Tuttavia, non mi sentirei di negare il contrario, cioè che i giocattoli non agiscano sul fanciullo, soprattutto nel caso di predestinazione letteraria o artistica" (Baudelaire 1989, p. 15).

I giocattoli sono spesso adoperati nell'azione quotidiana come strumenti da lavoro, oggetti di indagine, dispositivi in grado di incrociare tra concretezza e astrazione i campi del progetto d'architettura. Il 17 aprile del 1853 appariva nelle pagine di "Monde Littéraire" il testo *Morale du joujou*, ovvero *Morale del giocattolo*, un'evocazione di un ricordo infantile all'interno della camera fantastica di M.me Panckoucke a firma di Charles Baudelaire. Pochi passaggi segnano l'ingresso nella stanza, un'avventura in grado di mostrare come i giocattoli plasmino le menti pur non avendo un'anima riconoscibile e di come classificazioni d'uso, abusi e tassonomie individuino paradigmi del progetto. L'autore descrive una scoperta secondo la quale "tutti i fanciulli parlano ai loro giocattoli; i giocattoli diventano attori nel grande dramma della vita" (Baudelaire 1989, p. 11) testimoniando la pista attraverso la quale il 4 dicembre del 1991 si inaugurava nell'Octagonal Gallery del Canadian Centre for Architecture la mostra *Potential Architecture: Construction Toys from the CCA Collection*. "[Brosterman] looked for toys that turned children into designers and architects – that, above all, led them to explore the process and possibilities of construction" (Olsberg 1991, p. 6); dai *Crandall Blocks* del 1867 fino a *Urbania* (1935) gli esempi mostrano il rapporto aptico tra costruzione e fantasia escludendo una soluzione finale dei progetti dove, al contrario, il rimando è quello ad un'avventura infinita di occasioni e configurazioni.

Tali operazioni si manifestano come grumi di un'esperienza che diviene performativa dove lineamenti di scrittura altra riportano nel campo della teoria, ma non solo, aspetti disciplinari estrapolati dalla manualistica *fin de siècle* per scorrere fra le pieghe del mondo dell'infanzia, ovvero di un sempre "moderno". Tali strutture risultano verificabili per mezzo del pensiero secondo il quale i giocattoli siano dunque oggetti in realtà molto seri, in cui intercettare le congetture narrative per esplorare i princìpi di energie ormai quasi scomparse nelle figure di un estenuante funzionalismo. Queste case – rimesse in fila nella *Dream Houses, Toy Homes* del 1995 – rivelano "così un nuovo e inquietante modo di essere degli oggetti, dei *facticia* fabbricati dall'uomo; ma, per poco che consideriamo attentamente il fenomeno, ci accorgiamo che esso ci è in realtà più famigliare di quanto non avremmo immaginato a prima vista" (Agamben 1977, p. 42). Come nella stanza descritta da Baudelaire i giocattoli in mostra – architetture potenziali appunto – sono figli concreti della *fine del proibizionismo* "constatando che la caduta dà nuovi significati alle vecchie operazioni dell'avanguardia, crea intorno ad esse un alone di silenzio o un magico gioco di specchi che appaga insieme il desiderio del gioco e il bisogno della tragedia" (Portoghesi 1980, p. 9).

Il giocattolo si prefigura come elemento sperimentale per mettere in scena lo spazio delle case del desiderio documentando uno sguardo critico e princìpi teorici, "demostrating how architectural

toys simultate new lines of inquiry and extend or revise our knowledge of history" (Olsberg 1995, p. 5). Questa sperimentazione è la traccia narrativa dove spazi, piani e oggetti si incontrano supportati dalla fantasia e dove le funzioni tecniche scompaiono senza tuttavia rinunciare a disposizioni e conseguenze del fare case. In questo senso il caso della *Design-a-House* è emblematico: il nome di un set da costruzione pubblicizzato negli anni Cinquanta e prodotto dalla Pyro Plastics Corporation come kit da hobby creativo, in grado di rendere – secondo gli spot – "any boy an architect, any girl a home designer". La casa si compone di pezzi che partono da dati reali – seppur in plastica – dove le pareti di mattoni grigi, il tetto in tegole marsigliesi rosse, i serramenti verdi, divengono l'apparato disponibile da collocare secondo la tecnologia di un ironico, poiché "gommoso", *balloon frame;* inventando per codici spazi da abitare in cui le istruzioni da costruzione possono essere assunte per paradosso come vitruviano e primordiale trattato d'architettura. Queste case intervengono sulla percezione spaziale lavorando sulle variazioni di scala tra contenuto e contenitore, costruiscono difatti aspirazioni e desideri ma soprattutto nell'inversione di ruoli e modelli si mettono in luce modalità d'uso ribaltanti rispetto alle nozioni quotidiane. Architettura e vita si intrecciano per definire scenari per i quali "alla sovrapposizione del valore d'uso corrisponde [...] la sovrapposizione di un particolare valore simbolico all'uso dell'oggetto" (Agamben 1977, p. 45).

Domesticating Childhood, *Home Improvements*, *Boy Builders*, *Suburban Dreams* e *Batteries Not Included* segnano i passaggi scelti dalla curatrice per documentare i materiali e le modalità di attraversamento degli stessi, un percorso nel piccolo mondo di questa domesticità dove "the world of the middle-class children is the world of the home, and more specifically, of the toy-filled play-room within the home" (Friedman 1995, p. 8). Come una scatola cinese le architetture dei grandi, le *dream houses*, accolgono quelle dei più piccoli, le *toy homes*, lavorando in maniera transcalare per sommergere distanze predefinite e ricostruire confini che lo spazio domestico per sua natura riscrive. Questo gioco di specchi porta ad "accorgersi che la mannaia inventata dagli storici per dividere l'architettura antica da quella moderna non è mai esistita nella coscienza dei fruitori dell'architettura" (Portoghesi 1980, p. 9) indicando attraverso il giocattolo-casa il ruolo delle teorie e l'emersione continua di nostalgie. La *Fantasy, Build and Decorate Home*, un palazzo di quattordici stanze distribuite su tre distinte sezioni incernierate, prodotta per la Mega Blocks, è la replica di una casa suburbana dove viene richiesto di inventare la vita lavorando con forme tridimensionali e relazioni spaziali. Come in *La vita, istruzioni per l'uso* (Perec 1978) – adducendo al motto della casa produttrice "learning through building" – componenti di piccola scala e oggetti in miniatura possono essere incorporati nella narrativa domestica tessendo una storia di corpi dentro lo spazio delle case, una sorta

di *Gesamtkunstwerk* arricchito dalla lettura in sezione del giocattolo che, come una frattura scientifica, documenta ambienti e ambientazioni (Marini 2017). L'esperienza focalizza l'attenzione sulla fabbrica dell'edificio discutendo per focali gradi di interventi operabili in futuro sul corpo di architetture in scala reale; per questo "the toy is often a representation that, because of its miniaturization, gigantism, schematism, or caricature, immediately denies its own representation of reality, pronuncing itself ready instead for a reaction of fantasy or phantasmagoria. Unfortunately, some adults in states of high anxiety about sex, material culture, or moral responsibility do not perceive the paradox" (Sutton-Smith 1994, p. 144). Se la *Log Cabin Play House* (1860 circa) ridiscute i termini di frontiere e confini, ovvero un ritorno trattatistico del passato, con forme tuttavia prelevate dai boschi di Walden, la *Barbie Dream House* introdotta nel mercato nel 1990 prefigura tre distinte attività "progettuali": costruzione, decorazione e vita del corpo (bambola). Gli esempi determinano un atteggiamento molto vicino a quello didattico dove i progetti delle case giocattolo si presentano in forma di modelli, per cui "il giocattolo trasforma così antichi significati in significanti e viceversa" (Agamben 2001, p. 75).

Il giocattolo, pertanto, presuppone l'esistenza e la scoperta di un altro manuale d'uso possibile ai fini del progetto; privo di tecnica costruttiva esso è intento a fondare un apparato di condizioni argomentative, proponendo dispositivi di scrittura progettuale nel campo dell'architettura comunque verificabili. Questo processo documentato dalle mostre curate da Brosterman nel 1991 e da Friedman nel 1995, tra le quali se ne collocheranno altre, dimostra come sia superabile l'asserzione *una casa è una casa* (Hultberg, Seablom 1968) e di come sia in realtà possibile, con strumenti tangenti l'architettura, definire teorie dello spazio e del progetto domestico per aggiornare nozioni e tipi da ricollocare ed esercitare fuori dal proibizionismo accademico.

Bibliografia

Agamben G., *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia* (1978), Einaudi, Torino 2001 | Agamben G., *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino 1977 | Baudelaire C., *Morale del Giocattolo* (1853), Procaccini, Napoli 1989 | Friedman A.T., *Maison de rêve, maison jouets/Dream Houses, Toy Homes*, catalogo della mostra, Canadian Centre for Architecture, Montréal 1995 | Hultberg E., Seablom S.H., *Una casa è una casa. Idee guida per la progettazione di un nuovo ambiente residenziale*, in "Casabella", n. 323, 1968, pp. 20-45 | Marini S., *Lo stile antropocene. Lo spazio della partecipazione e il linguaggio dell'architettura/The Anthropocene Style. The Space of Participation and the Language of Architecture*, in "Techne. Journal of Technology for Architecture and Environment", n. 14, 2017, pp. 46-50 | Olsberg N., *Préface/Preface*, in *Potential architecture: construction toys from the CCA collection/Architecture potentielle: jeux de construction de la collection du CCA*, catalogo della mostra a cura di Brosterman N., Canadian Centre for Architecture, Montréal 1991, pp. 5-6 | Olsberg N., *Préface/Preface*, in *Maison de rêve, maison jouets/Dream Houses, Toy Homes*, catalogo della mostra a cura di Friedman A.T., Canadian Centre for Architecture, Montréal 1995, p. 5 | Perec G., *La Vie mode d'emploi*, Hachette, Paris 1978 | Portoghesi P., *La fine del proibizionismo*, in Pirovano C. (a cura di), *La Presenza del Passato. Prima mostra internazionale di architettura. Corderia dell'Arsenale*, catalogo della mostra, La Biennale di Venezia, Venezia 1980, pp. 9-14 | Sutton-Smith B., *Does Play Prepare the Future?*, in Goldstein J. (ed.), *Toys, Play, and Child Development*, Cambridge University Press, Cambridge 1994, pp. 130-146.

Laura Andreini

Complessità I

La progettazione come esercizio di complessità

Il concetto di complessità rimanda a pensieri contrastanti: da un lato percepiamo il fascino di un'ampiezza di situazioni e problemi che conduce a risultati speciali, dall'altro temiamo le difficoltà intrinseche della complessità stessa. Il termine "complesso" deriva dal latino *complexus* e significa "con nodi", intrecciato, ed è ben diverso dal significato e dall'etimologia del termine "complicato", ovvero *complicatum*, "con pieghe". Se le pieghe possono essere "spiegate" e quindi scomposte una ad una per avere una visione completa ed analitica, i nodi hanno bisogno di essere districati e compiendo questo gesto è possibile perdere la forma iniziale.

Nell'ambito della storia dell'architettura e della critica, la parola "complessità" ci fa pensare a Robert Venturi il quale afferma che "un'analisi dell'architettura ne implica la scomposizione in elementi [...] tale disintegrazione è presente in ogni processo creativo, ed è essenziale per la sua comprensione" (Venturi 2002, p. 12). La complessità, però, per essere compresa non può soltanto essere disintegrata, ma va osservata nelle sue contraddizioni: c'è un contesto, ci sono delle influenze, dei materiali, delle personalità. La lettura dell'architettura, come d'altronde il fare architettura, necessita dunque di un approccio al tempo stesso sistemico e complesso.

Anche se la figura dell'architetto ha subìto nei secoli eccessive semplificazioni fino a giungere all'identificazione con un tecnico professionista, continuo a pensare che il lavoro dell'architetto sia tra i più complessi delle occupazioni esistenti. Non mi riferisco al grado di difficoltà del lavoro, ma alla compresenza di saperi che si intrecciano tra loro. Già durante la sua formazione l'architetto passa dallo studio delle materie scientifiche a quelle umanistiche, dall'apprendimento della tecnologia alla sociologia, dalla concretezza manuale dei laboratori alle rappresentazioni digitali. Si auspica pertanto un passare senza soluzioni di continuità da un sapere all'altro al fine di dar luogo ad un sistema complesso costituito sia dal progetto sia da tutte le figure specializzate che ad esso lavorano. Non in secondo piano è inoltre la conseguenza sociale dell'operare del progettista il cui destino civile è connesso agli interventi architettonici che inevitabilmente trasformano il mondo in cui l'uomo vive (Biraghi 2019, p. 209).

Negli ultimi anni la complessità della progettazione è stata supportata da mezzi informatici che consentono di gestire le eventuali geometrie complesse del progetto e soprattutto l'interazione di molteplici professionisti. Il Bim è un metodo di progettazione collaborativo che consente di integrare in un unico modello le informazioni utili in ogni fase della progettazione: quella architettonica, strutturale, impiantistica, energetica e gestionale. La tecnologia Bim offre una maggiore efficienza e produttività, meno errori, meno tempi morti, meno costi, maggiore interoperabilità, massima condivisione delle informazioni, un controllo più puntuale e coerente del progetto.

Lo studio Archea ha deciso di adottare la tecnologia Bim a partire dalla progettazione dello stadio di Tirana e la scelta si è rivelata opportuna. In progetti così complessi, si produce quotidianamente una tale mole di dati difficilmente trasferibile a tutti gli operatori senza incorrere in errori. Questa tecnologia permette di ottimizzare il passaggio di informazioni, le tempistiche e la diminuzione di errori. Parlando di complessità, si può citare gli oltre 20.000 metri quadrati di facciate esterne, rivestite da circa 3.000 colonne con formelle di alluminio verniciato. L'andamento del rivestimento è solo apparentemente casuale, tutto è frutto di precisi algoritmi che tengono sotto controllo lo sviluppo del *concept* progettuale, il budget, la realizzabilità, la manutenzione ed il sistema di trasmissione di informazioni dettagliate in cantiere.

L'aver intrapreso una nuova tecnica di gestione della progettazione non indica però che lo studio non si sia occupato anche in passato di progetti così complessi, la cantina Antinori ne costituisce un significativo esempio. Anche in questo caso si è reso necessario confrontarsi con molteplici professionisti, trasferire continuamente informazioni e soprattutto tenere costantemente sotto controllo il risultato che man mano poteva essere leggermente modificato dallo stesso sistema che lo stava creando. La gestione della complessità è quindi parte integrante del lavoro dell'architetto, lo è sempre stata ed è per questo motivo che la tecnologia Bim si è rivelata così preziosa. Essa va ad implementare un settore essenziale della professione ed oltre tutto aggiunge un inestimabile sapere, quello della gestione futura del progetto e dunque la sua sostenibilità manutentiva. Quando esiste una rappresentazione così dettagliata di un edificio, sarà semplice intervenire in futuro per la cura e la custodia della struttura stessa.

Ed ecco che va a rafforzarsi la tesi secondo la quale il ruolo dell'architetto si integra alla figura dell'intellettuale contemporaneo: oltre alla conoscenza e alla gestione di più saperi si va ad aggiungere quell'idea di "intellettuale organico" (Gramsci 1975, p. 1550), un intellettuale non separato per mestiere e appartenenza di classe dal resto della società, un intellettuale che non presenta soluzioni di continuità con il mondo a cui appartiene ed anzi opera per esso e per il suo futuro.

Bibliografia

Biraghi M., *L'architetto come intellettuale*, Einaudi, Torino 2019 | Gramsci A., *Quaderni del carcere* (1948), Einaudi, Torino 1975 | Venturi R., *Complessità a contraddizioni nell'architettura* (1966), Dedalo, Bari 2002.

Patricia Viel (Antonio Citterio Patricia Viel, ACPV)

Complessità II

Sulla gestione della complessità del processo progettuale

Sono passati circa settanta anni da quando Ernesto Nathan Rogers cercò di racchiudere in un aforisma la vastità del territorio progettuale che un architetto si trovava ad affrontare nella pratica della professione: "dal cucchiaio alla città" esprime, in maniera così sintetica ma efficace, tutta la complessità che all'epoca si era chiamati ad affrontare. Sul mercato internazionale, oggi, il progetto di architettura è invece estremamente frammentato e specialistico: un urbanista non progetta edifici, un architetto non fa *interior design*, chi disegna gli interni non si occupa della città. Saper governare il processo di progettazione su tutte le scale, dalla pianificazione territoriale al disegno del dettaglio, è invece una particolarità della scuola di architettura italiana che ancora oggi viene riconosciuta come un valore unico, nonostante i parametri che determinano la complessità del progetto siano molto cambiati negli ultimi anni. Credo infatti che parte della fortuna che abbiamo avuto sul mercato estero sia dovuto al fatto che ci venga riconosciuta questa nostra cultura del progetto in una visione interscalare dei problemi nella quale, ad ognuno di essi, viene attribuito un valore strategico verso un fine stabilito.

La generazione a cui appartengo ha imparato a fare architettura disegnando, lavorando per sommatorie di problemi e di soluzioni, in un paradigma concettuale basato sul rapporto di causa-effetto; mentre il mondo digitale nel quale lavoriamo oggi non è affatto analitico, come era invece quello analogico. La compresenza e la sovrapposizione di problemi e dei loro perimetri di influenza sono ormai la regola e bisogna essere capaci di interpretarli e manipolarli contemporaneamente attraverso diverse scale. Si arriva a questo principalmente orientando il metodo di lavoro da un'analisi concettuale del progetto – alla quale siamo sempre stati abituati – a un'analisi dei dati di partenza: oggi è impossibile cominciare a ragionare su un progetto di architettura senza avere un corpo di informazioni che consenta di procedere

Interni di Galleria Passerella (sopra), Galleria San Carlo (sotto), parte del progetto di riqualificazione San Babila Redevelopment, Milano, 2020. Foto di Giulio Boem.

per decisioni informate. È, di fatto, un problema di densità dei dati più che di scala dimensionale ormai. Siamo passati da un processo lineare di incremento risolutivo dei problemi ad un processo multi-dimensionale di densità di informazioni. La metodica è poliedrica fin dall'origine; proprio perché si basa sulla correlazione dei dati e la computazione digitale non può più agire partendo solo da codici e norme, ma deve necessariamente partire dalla raccolta di informazioni, dalla loro selezione e dalle loro relazioni. Attraverso un rilevamento tridimensionale del sito di progetto e del suo contesto si ottiene, a latere, anche un bagaglio di informazioni di carattere ambientale: il clima acustico, la qualità dell'aria, i livelli di umidità, la resistenza sismica dell'edificio ecc. L'aspetto virtuoso di questa metodica è che, in una prima fase progettuale, la massa dei contenuti proviene dallo stato di fatto, dal sito, dal contesto sociale e culturale e soprattutto dalla committenza e dal suo meta-progetto. Il programma di progetto definisce poi la soglia strategica, che indica la direzione da percorrere. Questa massa di informazioni passa al *team* di progettazione che inizia a collaborare in modo sistematico per iterazione continua. Vi è uno spostamento di conoscenze, dal luogo e dal committente al *team* di progetto, dall'interazione di tutti i portatori di interesse, contesto territoriale compreso così da generare una proposta condivisa, destinata ad evolvere in tempo reale. Si lavora su una piattaforma di collaborazione assolutamente permeabile perché si è completamente, e aggiungerei finalmente, persa la preoccupazione e la reticenza verso la condivisione di conoscenze e informazioni: è ormai chiaro che nella progettazione, la condivisione di tutto ciò che si conosce in quel momento è la chiave per un progetto di successo, è la materia di un processo virtuoso del quale il progetto e la realizzazione del costruito è solo l'inizio.

L'intervento del progettista, che è il fulcro sul quale il fenomeno generativo agisce, è oggi qualcosa di molto diverso dall'idea di autorialità che abbiamo alimentato fino ad ora. Abbiamo, nella nostra azione trasformativa, una consapevolezza e quindi delle responsabilità molto più rilevanti di un tempo. Ne consegue che anche il processo di progettazione deve cambiare: la vera sfida è la tenuta del concetto ideativo lungo tutto il processo di sviluppo. Fino dalla fase del *concept*, quindi anche solo a livello diagrammatico, tutta la complessità delle informazioni richiede un oggetto di sintesi, un modello digitale che riesca a reggere fino al cantiere. Stiamo parlando di un fenomeno che riguarda molte discipline, che necessita di una conoscenza approfondita della materia che si vuole trasformare e del processo stesso di trasformazione, garantendo un monitoraggio del manufatto anche dopo la sua realizzazione e durante tutta la sua vita. Non si tratta più di gestire strumenti di rappresentazione che controllano aspetti morfologici sommati ad aspetti meccanici e strutturali nell'ambito di un controllo di tempi e costi, si tratta di un metodo di lavoro che costruisce un

gemello digitale che cresce, si sviluppa e poi consente il monitoraggio dei comportamenti reali del manufatto che, finisce quindi con alimentare, con nuovi dati estratti dall'ambiente trasformato, un insieme di conoscenze sempre più esteso e profondo. Questo, per un architetto, è diventato un dovere: garantire la possibilità di monitoraggio lungo il ciclo di vita dell'ambiente costruito è una responsabilità alla quale non ci si può più sottrarre, così come, per la committenza, la creazione di un *database* verificato e *future proof* del contesto nel quale siamo chiamati ad agire.

Credo dunque che agli istituti di formazione spetti l'onere di insegnare alle future generazioni di architetti a progettare bene, seguendo delle sequenze logiche che dipendano da assunti. La struttura di pensiero non si basa più solo su rapporti di volumi e di scale, ma su quali sono le informazioni di partenza e i princìpi generatori che si intendono attivare. In una fase storica come quella che stiamo vivendo nella quale gli aspetti di carattere ambientale, energetico, sociale, economico e culturale sono diventati elementi caratterizzanti e fondativi per la qualità di un progetto, questa nuova metodologia fa sì che ci sia un controllo circolare e costante dei problemi e dei princìpi guida del progetto che alimentano le decisioni in un processo a costante retroazione positiva, adattivo e auto generativo. È solo attraverso un lavoro di gestione di tale complessità che si riesce ad avere effettivamente il controllo della trasformazione della materia architettonica. Il talento di un architetto non può più esaurirsi solo in un gesto morfogenetico; stiamo ritornando ad una pratica profondamente politica dell'architetto dove non si è più chiamati a fare solo delle cose belle ma si è chiamati a saper gestire la loro trasformazione partendo dal comprenderne la complessità, essere cioè parte di un processo di cui si ha controllo.

D

Luca Capuano, Delta del Po, 2009.

61-67 *Disegnare I*
Esther Giani

67-77 *Disegnare II*
I disegni di Aimaro
Giovanni Durbiano

77-85 *Disegnare III*
Disegnare. Mouse Matita Coltello
Aimaro Isola

Esther Giani

Disegnare I

Un verbo parasintetico. Si forma a partire da un sostantivo o da un aggettivo (nel nostro caso da un sostantivo: *segno*), combinando il prefisso di- e il suffisso verbale -are.

Il prefisso di- non sembra avere valore sottrattivo o negativo (tipo di-s-amorare, di-s-togliere) né può essere confuso con l'analogo prefisso di derivazione greca di- (due volte), che genera parole come *dittero* o *dilemma*. Il nostro di- sembra invece indicare un'azione: un verso, dall'alto in basso (di-gradare, di-lagare, di-pendere).

Disegnare, dunque, descrive un gesto antico, quello di segnare, cioè tracciare: due materiali che, esercitando una pressione dell'uno sull'altro, si modificano, per addizione o per sottrazione.

Un gesto quasi "violento", dalle incisioni di Altamira alle attuali micromine, fino ai graphos, alle stilografiche (stilo-grafiche). Un materiale si sacrifica per *fissare* una intenzione, una idea figurata, una sorta di "preghiera laica". Una forma astratta, virtuale, di un sacrificio, di una "trasfusione".

Questo per quanto possiamo dirci sul gesto, del disegnare, sulla sua origine.

In questo testo e con i contributi di Durbiano e Isola che seguono, ci piacerebbe però riflettere sulle *intenzioni* che si accompagnano al gesto del disegnare. Si apre un ventaglio ampio, forse troppo variegato. Il disegno è un linguaggio e, come tutti i linguaggi, trova innumerevoli applicazioni: fornisce descrizioni, istruzioni, narrazioni, emozioni ecc. Per ridurre i margini di ambiguità proviamo a distinguere: in questa occasione si fa riferimento al disegno architettonico, al disegno dell'architetto. Per essere ancora più precisi, ci interessa il disegno autografo, quello che l'architetto fa per sé stesso, e non il disegno allografo, descrittivo, destinato agli altri. Pertanto escludiamo da questa riflessione le rappresentazioni, cioè i disegni che rappresentano, che raccontano qualcosa che già è: un progetto, un rilievo, un territorio (si disegna prima, si rappresenta dopo). Escludiamo da questa riflessione anche le istruzioni per le esecuzioni, ovvero i disegni che descrivono le operazioni costruttive necessarie (ormai tanto diffusi da accompagnare la quotidianità di ognuno, dai mobili Ikea agli ovetti Kinder). Ci teniamo anche alla larga dalle tecnicità del disegnare, dal mondo affascinante, e in evoluzione continua, delle geometrie, da quelle forze che imbrigliano e governano i segni. Infine, resistiamo alla attrazione che l'episteme digitale esercita: questo tumultuoso universo in formazione che tanto influenza non solo l'architettura, ma le arti, la cultura, la quotidianità.

Con questo contributo, dunque, cerchiamo di avvicinarci a un territorio che resta poco esplorato dalla saggistica: stiamo riferendoci allo "stato nascente", ai disegni che il progettista fa prima ancora che il progetto possa configurarsi.

Quei momenti in cui i disegni si affollano sul foglio, quando si cerca di intercettare un'idea, una figura che *potrebbe* generare il progetto. Vorremmo soffermarci su quelle fasi iniziali di elaborazione del pensiero progettuale, non ancora ascrivibili a percorsi razionali, metodici. Uno stato aurorale, quasi inconscio, di attesa, quando si ingolfano diverse opportunità, percorsi formali, pretesti, impressioni; quando la mano insegue dei morfemi cercando di precisarli, di catturarli almeno sul foglio per poterli poi adattare, modificare, addomesticare. Una forma di pensiero "pretestuoso", che anticipa la scrittura ordinata, ma vaga ancora (*vagheggia*) in territori bradi, liberi dai regimi di *utilitas* e *firmitas*. Siffatti disegni conservano i pensieri architettonici; "la creatività si manifesta nella sua forma più pura; le visioni, non svilite da compromessi, si dispiegano più libere" (Magnago Lampugnani 1982, p. 6). Sono i disegni di questa fase aurorale che rivelano la genesi del progetto: è il pensiero che avanza per successive approssimazioni. Sono in queste sinopie ove le elaborazioni successive rimangono visibili stratificazioni sovrapposte ove "il processo creativo vi si decifra come nelle formazioni geologiche" (Magnago Lampugnani 1982, p. 6).

Sappiamo bene che le ambiguità del lavoro di chi progetta appartengono proprio a questo territorio. Laddove gli elementi di obiettività, ricavati dalla "domanda" che sempre precede ogni progetto, e dalle analisi che *dovrebbero* fissare le condizioni al contorno, si confrontano con le forme in attesa di significato (Valery 1985), con l'arsenale figurativo che, in modo più o meno consapevole, ogni progettista custodisce.

Il condizionale sottolineato in riferimento alle analisi deriva dal principio di indeterminazione di Heisenberg: l'osservatore (che svolge l'analisi) sta di certo influenzando il fenomeno indagato (Heisenberg 2002).

Sappiamo che la fragilità delle scelte iniziali rappresenta, per la nostra disciplina, un *vulnus* storico. Da Ictino ad Alberti, da Boullée a Rossi, ricordiamo le tante diatribe che segnano la storia stessa dell'architettura, in nome della ragione, del metodo razionale, della affermazione orgogliosa delle regole, in ultima, in nome della rinuncia dolorosa alla figurazione. Un territorio cosparso di sconfitte e ricco di straordinari successi, nel quale si intrecciano le due anime che contrappongono da sempre Ragione e Forma.

In questo scritto non prenderemo partito, il nostro interesse è rivolto al *disegnare* il pensiero progettuale. Il progetto-bambino, che non ha ancora rinunciato, che ha molti futuri possibili, che inizia a

fare i conti con le realtà della *firmitas* e della *utilitas*, che "prende corpo" e che nasce da quei disegni segreti, quei *griffonages*, quegli schizzi fatti a mano libera (*mano libera*, che bella espressione).

Ci siamo chiesti perché musicisti, scrittori, pittori, abbiano provato a descrivere questa condizione ideale, cercando anche di registrare i conflitti che insorgono tra il proprio vissuto e le regole dell'arte, tra *Il caso e la necessità* (Monod 2017).

In estrema sintesi, ci interroghiamo sulla influenza che gli elementi autobiografici (e con essi il caso che li determina) possano avere nella "fase di avvio" del progetto. Sappiano che l'aspirazione di ogni architetto è sempre stata quella di rispondere nel modo più obiettivo possibile alla domanda che per ogni occasione di progetto sussiste, evitando di incorrere in forzature gratuite, in formalismi autogratificanti. Naturalmente questo ci vien detto nelle enunciazioni teoriche e nelle dichiarazioni poetiche. Di fatto, l'autore, rifugiandosi dietro l'inconsapevolezza iniziale, è nella propria autobiografia, nelle empatie formali e figurative che lo rappresentano, che attingerà il primo pensiero. È nelle radici della nostra cultura, in un latente patrimonio genetico originario, che nasce l'idea.

Si è già molto dibattuto sul rapporto tra Luogo e Forma, o tra Tempo e Forma: Carnevale spesso ricorda De Fusco il quale, parafrasando Pagano, scriveva di *storicità della fantasia* per spiegarsi l'approdo simultaneo a medesimi universi figurativi tra personaggi distanti geograficamente (De Fusco 2003).

(pratiche propiziatorie)

Ci interessa tornare al punto di inizio, al conflitto originario tra il "pretesto irrazionale" e la sua addomesticazione. Ci riferiamo allo sforzo di esorcizzare l'azzardo che ogni scelta contiene sin dall'inizio: il progettista si affida a un apparato di norme, individua vincoli contestuali, delimita con varie analisi il campo delle opportunità, quantizza le funzioni, valuta le risorse, definisce le tecniche. In ogni segmento storico sono rintracciabili, da Vitruvio a oggi, riflessioni teoriche che possano ridurre i margini di aleatorietà nelle scelte formali, sostenendo, al contempo, il rigore metodologico e scientifico che determinano l'esito progettuale.

Fra i più recenti, ma parliamo di oltre cinquanta anni addietro, va segnalato il grande rilievo, anche internazionale, del generoso contributo teorico offerto dalla Tendenza. La ricerca, che ha dato luogo a una letteratura amplissima e a studi esemplari per rigore e chiarezza, ha però subìto severi contraccolpi, proprio nei riscontri progettuali. Se è vero che sono numerosi gli esempi di eccellenti realizzazioni architettoniche legate a quei princìpi teorici, è altrettanto accertato che i risvolti accademici furono improntati a un irrigidimento formale e un appiattimento del linguaggio che deluse anche i più sinceri fautori. Il

Tempo, che da sempre produce crudeli ridimensionamenti prospettici, ha confermato che le pratiche compositive in architettura non sono evolutive, e che le conoscenze progettuali di Michelangelo non sono inferiori a quelle di Le Corbusier. Al contrario di altre conoscenze disciplinari in tanti diversi settori, che rendono incomparabili le competenze attuali rispetto a quelle anche solo della precedente generazione (si pensi alle scienze mediche o alla Fisica, ad esempio).

Ci siamo avvalsi di questo inciso solo per affermare che esiste una condizione ineliminabile di solitudine, di soggettività autobiografica, insita nell'atto progettuale, permanente nel tempo, non eludibile. Questo momento accomuna l'architetto al poeta, al musicista, al pittore, allo scrittore. Il passaggio successivo è stato già ben argomentato in *La filosofia della composizione* (Poe 2012). Per potenti che siano i "riti propiziatori" da ognuno di noi messi in pratica per limitare al massimo gli elementi di arbitrio e di rischio, è proprio nel gesto iniziale – non evitabile, semmai rimandabile – che si manifesta il *duende*, lo spirito creativo che si cercava di tener incatenato (Garcìa Lorca 2007).

Il pensiero progettuale è sempre ambivalente, si sostiene con una serie di automatismi, quasi inconsci, che tendono a escludere, a censurare, ipotesi insostenibili sulla base di protocolli parametrici, oppure per impraticabilità funzionali, per incongruenze statiche (*utilitas* e *firmitas* che vigilano). Il pensiero progettuale, però, si alimenta anche di una propensione alla figurazione, di una propria empatia verso ambiti formali congeniali. Risulta molto difficile per un progettista definire tali propensioni in modo esplicito, in genere si tende a riferirsi a una propria genealogia, in modo quasi sempre "costruito". La difficoltà risiede nel fatto che tali influenze non sono sempre coscienti, spesso sonnecchiano al di sotto del piano razionale (Valery 1985; Poe 2012) e affiorano sotto lo stimolo di un accidente, di una associazione casuale, di un improvviso ricordo, di un *retentissement* (Bachelard 2006), una eco che si incatena ad altri segni. Naturalmente vi sono alcune eccezioni, fra le quali ricordiamo Aldo Rossi e la sua *Autobiografia scientifica*, quando descrive i propri *archè* figurativi (Rossi 2009).

Va anche registrata una comprensibile reticenza, da parte degli autori, a svelare questi elementi di fragilità, forse perché non difendibili con argomentazioni logiche, mettendo a nudo un aspetto "debole" del progetto: l'appartenenza a un ambito figurativo, riconoscersi portatori di un linguaggio, di modalità espressive che prescindono dalla opportunità progettuale.

La reticenza cui facciamo riferimento ci sembra derivi proprio dalla difficoltà di esercitare affermazioni che comporterebbero una connotazione quantomeno cinica dell'approccio progettuale. Connotazione da molti tollerata con difficoltà nei maestri dell'architettura, ma inaccettabile nella pratica professionale. Così risulta perfettamente spiegabile quella reticenza e, in contrappunto, l'indulgere degli autori

nella illustrazione delle motivazioni (tecniche, funzionali, costruttive, strutturali, urbanistiche, storiche, antropologiche, politiche, economiche, sociali, partecipative ecc.) che hanno portato all'elaborazione di quel dato progetto. Progetto che così ci apparirà forse ancor più convincente perché razionalmente rispondente a tutti i quesiti. Forse, perché quel progetto già ci aveva convinto, da uno schizzo iniziale mostrato con pudore, e che esprime quel "potere misterioso che tutti sentono e nessun filosofo spiega" (Garcìa Lorca 2007, p. 13).

(stato nascente)

Il *disegnare* cui ci riferiamo è dunque proprio quello iniziale: il primo contatto fra il pensiero e la mano, fra il pensiero e la sua cattura, la sua trasformazione in segno (Focillon 2019, pp. 103 e sgg.). Il morfema, ancora indefinito, si annuncia come possibile destino dell'occasione progettuale; affiora e, al tempo stesso, viene evocato, diventa traccia, si materializza sul foglio. Ritorna l'accezione del gesto, dell'atto del *disegnare* segnalata all'inizio di questa riflessione. La *matericità* di un disegno ha due aspetti: uno virtuale, indiretto, perché *allude* a ciò che potrebbe diventare, e uno concreto perché è grafite, inchiostro, colore che si deposita su carta, si "fissa", lascia una traccia trasmissibile, tangibile. È il pensiero della mano (Carnevale 1980, pp. 5-16; Carnevale 2017, pp. 319-324).

Questa fase, gestatoria, evocativa, è strettamente soggettiva, personale – diremmo intima – e riguarda il progettista, la sua attitudine medianica (di mediatore tra elementi ancora irrazionali e la loro domesticazione in indicazioni progettuali).

Questa fase, che pur si svolge per ognuno di noi con diverse modalità (rituali), ha anche alcuni elementi comuni e permanenti, che ci avvicinano, ci accomunano sia a progettisti remoti sia ai contemporanei. Ci riferiamo all'uso, di privati repertori, alla ricorrenza di alcune famiglie di forme persistenti che vengono ad adattarsi e si "scalano" a seconda delle opportunità compositive. Pensiamo anche, per questa fase gestatoria, a come ci si avvalga di elementi "mondani" legati a pretesti occasionali, a suggestioni intellettuali o emotive temporanee. Segnaliamo anche la comune necessità di rappresentarsi, quasi simultaneamente, situazioni dimensionali diverse: molto frequente è l'utilizzo del foglio a guisa di sinopia, con verifiche di dettagli, di rapporti strutturali, di variazioni formali.

Non meno importanti sono le digressioni, le divagazioni che spesso sono presenti in questi disegni che sviluppano le fasi di avvicinamento. A volte capita anche che intervengano elementi estranei i quali, per affinità o similitudini, dialogano con gli spunti iniziali; altre volte si determinano sequenze di variazioni combinatorie che esplorano varie opzioni. Quindi si apre la fase di successive approssimazioni, e il disegno diventa più regolare, più preciso: ha trovato una propria

conferma, vi sono elementi gerarchici che si stabilizzano, intorno ai quali si addensano alcune parti. È il momento delle necessarie verifiche geometriche: iniziano ad annotarsi numeri, cioè quantità metriche, dimensioni, prendono corpo nuclei strutturali, telai. Le Corbusier parlava di "tracciati generatori" (Le Corbusier 2008, p. XXXVIII e pp. 49-64).

Questa fase, sommariamente descritta, potrebbe definire un campo di ricerca, andrebbe ulteriormente approfondita, e può dar luogo a distinguo e differenze. Ci sembra di qualche interesse continuare a ragionare sul valore, sulla influenza che questo stato nascente ha sul progetto finale.

Ci si interroga però sulla sopraggiunta inattualità di tali riflessioni. Non sfugge, infatti, che è in atto una interruzione di queste modalità poietiche, interruzione non ancora evidente e non diffusa in modo uniforme. Siamo propensi a credere che una delle cause di questa inattualità sia l'irruzione del digitale nelle pratiche del disegno. Inizialmente il disegno digitale è apparso come un formidabile supporto alla rappresentazione, cioè un potente strumento di descrizione e narrazione, in grado di costruire elaborati rigorosi e arricchiti (aumentati) con restituzioni prospettiche sempre più raffinate, fino alla renderizzazione attuale. Sullo straordinario supporto delle tecniche digitali alla *rappresentazione* non vi è nulla da eccepire. Sulla rappresentazione, però.

Non sappiamo come il disegno digitale possa infatti accompagnare la fase nascente del pensiero progettale. Si plaude alle varie sperimentazioni in corso, ai programmi dedicati, alle tecnologie innovative (le penne con memoria, la terza generazione delle tavolette grafiche, le Moleskine con i fogli "sensibilizzati" ecc.). Notiamo anche che, nelle nuove generazioni di studenti, il primo momento che avevamo definito gestatorio (l'idea nascente, il progetto-bambino) sembra ridursi o scomparire. Facciamo riferimento all'offuscamento di una abilità che veniva educata preliminarmente, essendo considerata uno *strumento* irrinunciabile per la pratica professionale. Stiamo assistendo alla perdita di confidenza, di fiducia, nel disegnare a mano (libera). l'analfabetismo grafico di molti studenti (e ormai di laureati) contrasta crudelmente con le capacità grafiche, anche di mediocri professionisti, di solo due generazioni addietro. Lo schizzo "stenografia del pensiero progettuale" è ormai un ricordo del passato.

Respingiamo l'idea che si tratti di un accantonamento di una strumentazione inutile, superata, divenuta irrilevante, prescindibile. Il nodo problematico è proprio nella confusione che può avvenire tra fine e mezzo. Il disegno digitale ha un grandissimo avvenire, ci sembra sia solo in fase iniziale: qui sì, siamo in presenza di un ambito evolutivo. Ci attendiamo infatti un aiuto formidabile al progetto, con la possibilità di analizzare a fondo tutte le fasi di costruzione, le molteplici

verifiche delle condizioni di uso, dei sistemi impiantistici, dei dispendi energetici, delle manutenzioni, dei cronoprogrammi ecc. È quasi inutile insistere sulle semplificazioni e sui potenziamenti che sono già stati raggiunti, grazie al digitale. Ma è l'abolizione del *disegnare* a mano libera che appare un vero pericolo, ed è invece da registrare come una conseguenza che sembra diretta.

Potremmo affermare che rischia di oscurarsi, o di modificarsi radicalmente, un *modo di pensare al progetto*, una modalità di riflessione attraverso una pratica evocativa che sono sempre in meno a frequentare.

Bibliografia

Bachelard G., *La poetica dello spazio* (1957), Dedalo, Bari 2006 | Carnevale G., *Il pensiero della mano*, in "Op.cit. Selezione della critica d'arte contemporanea", n. 80, 1991, pp. 5-16 | Carnevale G., *Il pensiero della mano*, in Manicone M. (a cura di), *Architettura. Sostanza di cose sperate. Scritti in onore di Franco Purini*, Iiriti, Reggio Calabria 2017, pp. 319-324 | De Fusco R., *L'idea di architettura. Storia della critica da Viollet-le-Duc a Persico* (1964), FrancoAngeli, Milano 2003 | Focillon H., *Vita delle forme seguito da Elogio della mano* (1934), Einaudi, Torino 2019 | Garcìa Lorca F., *Gioco e teoria del Duende* (1933), Adelphi, Milano 2007 | Heisenberg W.K., *Indeterminazione e realtà* (1927), Guida, Napoli 2002 | Le Corbusier, *Verso un'architettura* (1923), Longanesi, Milano 2008 | Magnago Lampugnani V., *La realtà dell'immagine. Disegni di architettura del ventesimo secolo*, Edizioni di Comunità, Roma-Ivrea 1982 | Monod J., *Il caso e la necessità. Saggio sulla filosofia naturale della biologia contemporanea* (1970), Mondadori, Milano 2017 | Poe E.A., *la filosofia della composizione* (1846), a cura di Lunari L., La Vita Felice, Milano 2012 | Rossi A., *Autobiografia scientifica* (1981), il Saggiatore, Milano 2009 | Valéry P., *La caccia magica* (1937), a cura di Giaveri M.T., Guida, Napoli 1985.

Giovanni Durbiano

Disegnare II

I disegni di Aimaro

Interpreto questa occasione come una discussione sul lavoro di Aimaro Isola, sui modi con cui ha disegnato, progettato e vissuto. Dentro il suo modo di disegnare c'è infatti anche la sua vita. Io, che tanto ho imparato dalla esperienza con lui, proverò quindi a commentare alcuni suoi disegni e fare emergere qualche questione generale sul disegno.

Parto dal presupposto che, per una interpretazione materialista che vorrei fare mia, l'atto di disegnare coincide con quello di progettare. Senza dubbio infatti, tra le diverse azioni che compie un progettista al lavoro, c'è quella del disegnare.

Il disegno può essere interpretato almeno in due modi. Può essere considerato quale espressione di un supposto vero sé: la traduzione tecnica di qualcosa che prima è nella testa. In base a questa interpretazione, si possono avere delle idee meravigliose e non essere capaci di disegnarle; oppure il contrario, si possono avere delle idee pessime ed essere bravi a disegnarle.

In questa accezione, pertanto, il disegno è visto come espressione di qualcosa che è precedente, e che risiede nella testa dell'autore.

D

Unità residenziale ovest Olivetti, Ivrea, 1968-1971. Gabetti e Isola, con Luciano Re.

D

Unità residenziale ovest Olivetti, Ivrea, 1968-1971. Gabetti e Isola, con Luciano Re.

Oppure il disegno può essere inteso come produzione e azione delle mani: una attività strettamente correlata a una tecnica incorporata nell'umano. In questo caso la riflessione che cerco di argomentare non sarebbe più sull'umanesimo dell'architetto, bensì sul "manesimo" di Aimaro Isola, ossia sulla sua tecnica "incorporata". Cosa sarebbe Aimaro senza mani? Non riesco a immaginarlo, perché Aimaro – come tutti noi – disegna nei vincoli e nei limiti di quanto gli permettono di fare le sue mani.

Allora, riprendiamo qualche disegno tra quelli che Aimaro ha presentato a marzo per il ciclo *Teorie dell'Architettura. Affresco Italiano.*

Scelgo il disegno del residenziale ovest di Ivrea (Talponia) come esempio di disegno di una sintesi narrativa utile per mettersi d'accordo (cfr. Unità residenziale ovest Olivetti, Ivrea 1968-1971). L'architettura come rappresentazione di una sintesi: questo disegno tende a trasformare la complessità insita in ogni architettura con una sintesi narrativa funzionale alla condivisione. Un pensiero che serve per mettersi d'accordo, appunto. Nel caso specifico, a essere messi d'accordo con questo disegno sono stati i committenti dell'Olivetti.

Ancora Ivrea, ma in una strana foto ritoccata (cfr. Unità residenziale ovest Olivetti, Ivrea 1968-1971). Il disegno è anche espressione di una volontà di potenza. Molte delle immagini mostrate nel seminario di marzo sono fotografie in bianco e nero che Aimaro ha stampato su un cartoncino, e che ha poi ricolorato con matite e gocce di colore. Sono disegni fatti sopra immagini di realtà già esistenti. Sono ridisegni di mondi già esistenti. Questa azione di ridisegno è emblematica, non tanto del modo di lavorare di Aimaro, ma del lavoro di tutti gli architetti. Dietro l'atto del disegno c'è, infatti, una volontà di potenza. Disegnare il mondo è un modo per appropriarsene; ha a che fare con la sua conquista. E questo vale anche per un architetto apparentemente gentile, delicato come Aimaro. Quando un architetto disegna, sta prendendo possesso della città, del paesaggio, della strada che disegna.

Questo "disegno del mondo" in Aimaro non è funzionale solamente a una appropriazione, ossia a vedere il mondo a guisa del proprio volto, cosa che gli architetti solitamente sono portati a fare. Gli architetti quando disegnano la città, specchiano nel disegno le proprie rappresentazioni. Un esempio di questa pulsione si coglie in Carlo Aymonino il quale, nel suo testo più noto, *Origini e sviluppo della città moderna* (1965), tratteggia con pochi segni lo sviluppo di alcune grandi capitali europee indicandone le linee di orientamento e sviluppo, in barba a qualsiasi contingenza. Con questo atto, Aymonino vorrebbe dimostrare di conoscere e possedere i segreti della forma urbana, e quindi la possibilità di prendere possesso della forma di quella città. E lo stesso fa Vittorio Gregotti, quando negli stessi anni disegna l'Università della Calabria come un regolo misuratore che attraversa la valle del Crati. L'atto del disegno è una presa di possesso della Valle del Crati.

Ristrutturazione case a Poggio Fortino, Rio nell'Elba (Li), 1989-1992. Gabetti e Isola, con Guido Drocco.

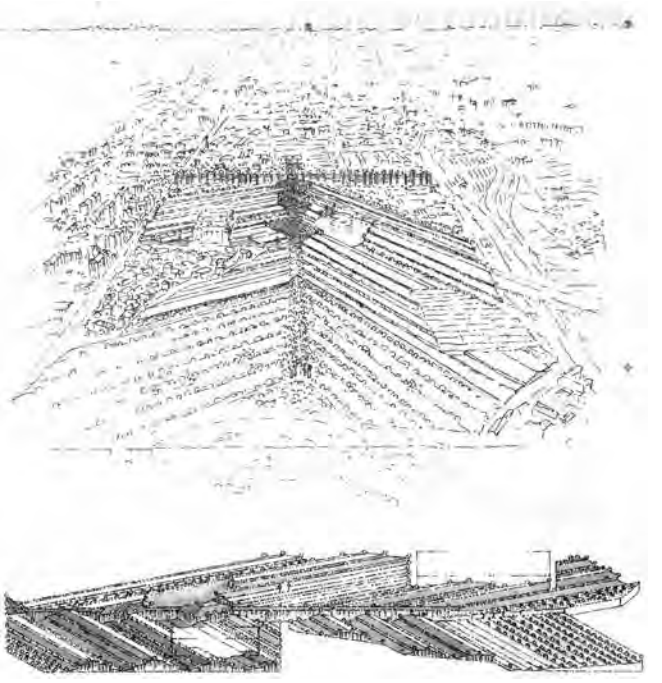
Aimaro, invece, ogni tanto si distrae a guardare il mondo, senza guardare sé stesso nel mondo. Nel disegno delle case di Poggio Fortino, ad esempio, c'è il mare, la spiaggia, ci sono delle barche e una battaglia (cfr. Ristrutturazione case a Poggio Fortino, 1989-1992). La parte di disegno esplicitamente di progetto, cioè legato all'auto proiezione di sé, è quantitativamente limitata: ci sono quasi solo i tetti delle casette che emergono dalla verzura.

La Bicocca disegnata da Gabetti e Isola era un progetto di paesaggio, contrariamente a quello urbano di Gregotti, che poi vinse il concorso (cfr. Progetto per la ristrutturazione dell'area della Bicocca, Milano 1985-1988). Questo progetto nasceva da una impronta della *centuriatio* romana, ripetuta ossessivamente. Di questa traccia non vi è alcuna essenzialità né fondatezza. Era la traccia che piaceva a Roberto e ad Aimaro. Era la traccia che era presente, ma questa non possiede alcun valore essenziale. Non esiste una essenza della traccia; esistono delle tracce che possono essere usate. Tutta l'opera di Aimaro è costruita a partire da tracce precedenti. Il disegno parte sempre da ciò che c'era prima.

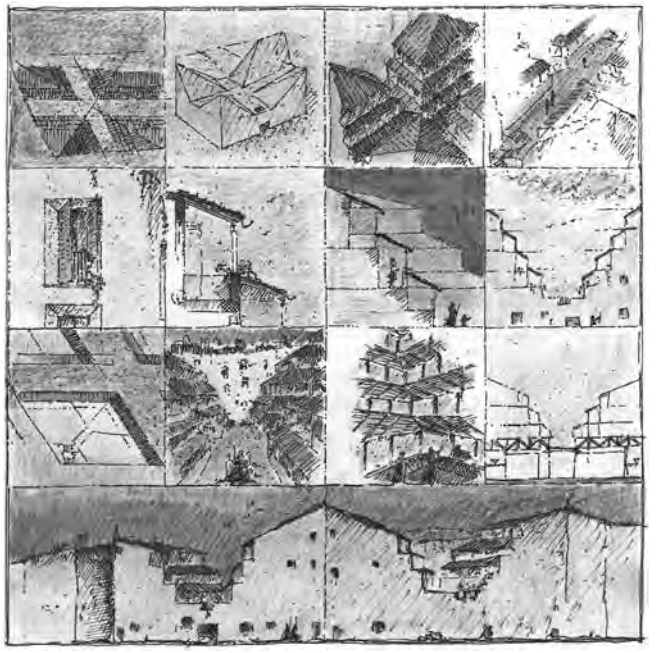
Nell'opera di Aimaro non viene messo in scena un inizio, ma un *continuum* tra passato, presente e futuro, mediato da una traccia. La scelta di una traccia è frutto di un arbitrio liberale, che acquista senso e forza narrativa solo se costruisce la sua legittimazione nell'efficacia dello scambio con le altre condizioni e istanze di progetto.

Nel disegno delle case di via sant'Agostino a Torino, Aimaro disegna un fumetto che mette in scena un processo (cfr. Case e negozi in via Sant'Agostino, Torino 1978-1984). Questo progetto è in primo luogo una strategia d'azione. Sembra un disegno gentile e delicato, in realtà è un piano di battaglia. Sul disegno ci sono le *mosse* che servono a questa architettura per essere realizzata. Le finestre, ad esempio, sono collocate in una posizione indeterminata: è importante che ci siano, ma non che siano collocate secondo un certo disegno. Le finestre possono, cioè, essere collocate in funzione di variabili esogene: la presenza dei pilastri, la logistica di cantiere ecc. In questo caso, al centro della scelta non è la composizione dei pieni e dei vuoti, bensì il disegno di una strategia d'azione.

Mettere al centro del disegno una strategia d'azione comporta che i disegni possano essere rielaborazioni di disegni di impiantisti o di strutturisti, funzionali all'interazione e allo scambio. Esiste certamente una idea autoriale ma spesso si tratta di un autore collettivo: può essere il socio di studio, oppure uno dei tanti operatori con cui nel corso del progetto lo studio si confronta. Il soggetto autore si disarticola, diventando quasi non umano. Il collettivo di progetto, infatti, non è composto solo di umani coscienti e animati da buone intenzioni, ma anche dagli strumenti tecnici che fanno parte del collettivo, come la carta a quadretti per il disegno della Snam (cfr. Quinto palazzo per uffici Snam, San Donato Milanese 1985-1992).

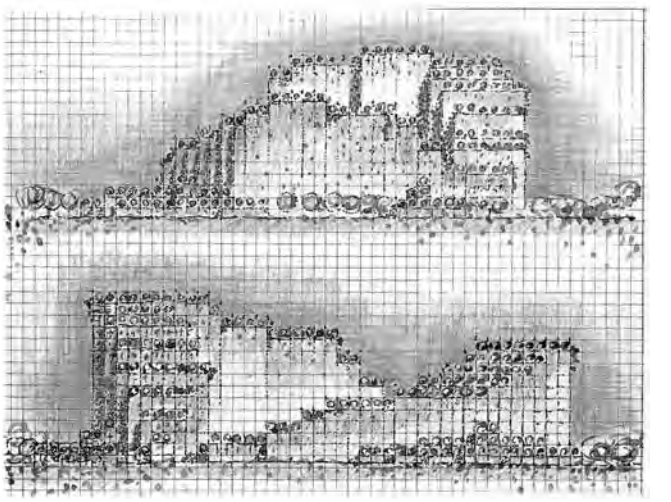


Progetto per la ristrutturazione dell'area della Bicocca, Milano, 1985-1988. Gabetti e Isola (Guido Drocco, Mario Carrara, Luigi Falco, Piero Gastaldo; con Armando Baietto, Sebastiano Battiato, Beppe Bianco, Mario Breglia, Umberto Cattaneo, Mario Deaglio, Luciano Luciani).



D

Case e negozi in via Sant'Agostino, Torino, 1978-1984. Gabetti e Isola, con Guido Drocco.



D

Quinto Palazzo per uffici Snam, San Donato Milanese, 1985-1992. Gabetti e Isola, con Guido Drocco.

Aimaro Isola, Costellazione di architetti.

Aimaro in questo ultimo disegno mostra una costellazione di architetti: gli fa fare delle azioni costruttive come salire su scale, tenere dei timpani, scavare, dipingere (cfr. Costellazione di architetti). Non credo che sia una costellazione di architetti, ma di uomini, geometri, muratori, ingegneri. L'architetto, secondo me, fa una cosa più limitata, ossia scrive, disegna, telefona: fa, insomma, attività socio-tecniche. Questi laboriosi architetti disegnati da Aimaro non sono architetti, sono archetipi di uomini, sono tutti soggetti. Per permettersi una architettura da soggetti, e quindi d'autore, bisogna anche avere una biografia d'autore: bisogna aver vissuto. Ed è per questo che ho introdotto la questione del disegno partendo dalla vita. Non tanto perché le vite in sé siano interessanti, ma perché esse possono (o non possono) costruire la forza del soggetto e dunque anche la sua auto-rappresentazione. Oggi ci sono condizioni diverse per la sopravvivenza di questa auto-rappresentazione. L'attività dell'architetto è una competenza specifica, ha a che vedere con il disegno e con l'autorialità, ma è anche una tecnica che l'uomo-progettista incorpora e utilizza, come tante altre tecniche.

Aimaro Isola

Disegnare III

Disegnare. Mouse Matita Coltello

Ho disegnato molto nella mia vita, e ancora oggi continuo – dovrei smettere perché son vecchio – a progettar disegnando, a disegnar progettando. Ma confesso: in questi ultimi tempi ho tradito i miei amati pennelli di martora per gli elettroni. Il disegno "a mano libera" sembra ormai rottamato oppure obsoleto. Mi aggiorno, ora disegno, anch'io, con l'*Apple pencil* sulla superficie infida e scivolosa dell'i-Pad.

È, forse, che il disegno, come molti altri umani prodotti, si è, nel tempo, sempre più *secolarizzato*? Si potrebbe dire: "Se Dio è morto anche i disegni degli architetti non stanno molto bene". Forse il disegno è stato, anch'esso, travolto nella storia dell'evoluzione umana e come i *virus*, recentemente, inaspettatamente, sta compiendo un "salto di specie". La specie benigna del disegno, così come la conoscevamo, si è indebolita e quasi sta scomparendo: una frantumazione, diffusione, naufragio nelle tecniche, nei *computer*, nella burocrazia, nel mercato, nella complessità. Permangono tracce del "bel disegno" in qualche *cluster* accademico, mentre la forma *design*, veicolata dalla pubblicità, si è così uniformemente diffusa da essere oggi quasi insignificante.

Ma c'è da domandarsi se ciò che si disegna è soltanto una immagine, memoria, arresto nel tempo, frammento di un mondo in continuo mutamento. Oppure disegnare non sia piuttosto, nelle sue varie declinazioni, segno teso a render presente ciò che ancora non c'è, ma che potrebbe esserci, azzardo, apertura, commento del futuro. Profezia. Così dovrebbe essere, almeno, il disegno di progetto, il *disegno progettante* degli architetti: esprimere, contenere in sé, incorporata, una visione e una tensione al mutamento nel mondo della vita.

Se la linea che tracciamo con una matita può esser segno che "apre", che libera al futuro, può, potrebbe essere, al contrario, linea che traccia "confini", che pone limiti che chiudono invece di aprire? Immagini che fermano il futuro in un presente eterno, o che lo aprono alla speranza? Etiche del segno?

Tracciar confini con la matita?

Strumenti nel tempo: il disegno è incarnato nella nostra storia. È curioso: gli strumenti che tracciano linee si succedono, nel tempo, sempre meno violenti. Il segno, a poco a poco, quasi sembra volatilizzarsi.

A ogni atto di fondazione dello spazio corrisponde un atto sacrificale. Dal *coltello* di Apollo/Dioniso che presiede al rito di fondazione delle *polis* – Apollo fa l'urbanista incidendo la vittima sacrificale e spartendone gli organi tra i presenti – poi l'aratro di Romolo, lo scalpello, il bulino, il tiralinee e la punta del compasso, la matita, il *mouse*, l'elettrone, i quanti ecc. gli strumenti sempre si addolciscono.

Oppure il disegno è scrittura, letteratura per immagini *(ekfrasis* al rovescio), narrazione, fumetto, sorriso?

Tracce non solo sulla carta, ma anche impronte sulla sabbia, sul paesaggio, nello spazio, labirinti, tatuaggi sui corpi, fuoco, maschere, arabeschi, gesti nell'aria, sul terreno, *land-art*, aiuola e sentiero nel parco, segnaletica stradale: ibridazioni, pervasività del disegno. Ma pur sempre *disegnare* per lasciar tracce, impronte, per lasciare indizi, indovinelli, profezie, vaticini. Inganni e finzioni: per Platone, curiosità, Idea; Conoscenza, saperi, per Aristotele.

Le immagini, i disegni, esondano, dunque, dai confini deputati per invadere diversi territori e si rivelano indizi per osservare il nesso tra noi e mondo.

Perdita, oggi, di quella sacralità che accompagnava l'*epifania* di un nuovo segno sulla pietra o sulla pagina bianca. Attesa di un messaggio, nuovo. Nostalgia di un gesto antico? Di certezze metafisiche? Melanconia?

Ma anche oggi, dicono, il disegno può scendere quaggiù: l'*Idea*. "Ho qui creato!". Il dio – l'Apollo/Dioniso – si è manifestato, è atterrato su un foglio di carta! Tutti i bravi architetti lo gridano – e anche io, alle volte, lo dico sommessamente, ma subito me ne vergogno. Ecco l'*Idea*! Mirate ciò che ho qui "creato!".

Divino! È la "mano" che, nel gesto liturgico del disegnare, scomoda e fa scendere quaggiù, in basso, il nostro metafisico *daimon*.

Aimaro Isola, Idea/Conoscenza.

Aimaro Isola, Apollo con il coltello in mano.

Ho avuto, mentre guardavo le nuvole, disteso sulla spiaggia, l'Idea. Farò una nuvola tutta di acciaio. Scorre un brivido elettrico tra la mano, il braccio, lungo i circuiti neurali, su su fino all'amigdala, che è la Caverna platonica nascosta nel nostro cranio. E ritorno del flusso energetico alla mano, alla punta del matitone; "messa a terra" sul foglio di carta. Mah?

Certamente l'Idea serve per porsi, prudentemente, al riparo, all'ombra dell'Arte, per fingersi sacerdoti di liturgie incontrovertibili che ci liberano da molte delle responsabilità che il mestiere e i nostri disegni comportano. Sacralità e secolarizzazione di un lavoro non facile, e che forse, infine, consiste nel disegnare con saggezza e molta fatica, spazi dove vivere decentemente.

Abitare la terra è problema etico: l'albero della conoscenza del bene e del male è impiantato nel bel mezzo di quel giardino in cui siamo venuti al mondo. Siamo usciti di lì, come Adamo, sotto la pioggia, alla ricerca di un tetto, con nelle orecchie ancora il monito (il *logos*) che ci dice di aver cura, cioè di, responsabilmente, coltivare, di disegnare, bene e non male, bello e non brutto, quel giardino-capanna-mondo del quale siamo parte.

Forse, da qualche secolo, abbiamo separato la nozione del bello da quella del bene, interrotto il nesso che unisce l'albero e il disegno che lo racconta, tra botanica e arte, tra modelli e immagini. Differenze, certamente, ma anche affinità, somiglianze.

Abbiamo, virtuosamente, messo in sicurezza l'Arte, le Storie, le testimonianze delle passate Civiltà conservandole e rinchiudendole, esorcizzandole nei musei e nelle biblioteche; abbiamo affidato la certificazione ontologica dell'Arte a critici, collezionisti e a mercanti.

Così il disegno si è emancipato dal suo oggetto, deresponsabilizzato dalla costruzione; o, al contrario, il disegno si è schiacciato sugli esecutivi fino a scomparire in questi, senza lasciar più traccia di sé.

L'arte si incontra e ci sorprende fuori dai suoi recinti deputati: nella natura, in un albero come in un quadro, nei nostri paesaggi, nelle atmosfere quotidiane.

Cogliere e ridisegnare il nostro spazio e il tempo quotidiano non solo come problema ecologico e sostenibile, metterlo a norma secondo parametri fissati è un impegno certamente saggio e virtuosissimo, ma dobbiamo "in uno" rendere, non soltanto i luoghi dell'eccezione, ma quelli del quotidiano, più attraenti, più vivibili e se mi permettete l'ambigua parola: più belli.

Bellezza come amicizia, non arroganza. *Philia* non solo con le persone ma con ciò che ci circonda, con le cose. Con la nostra comune casa: la terra.

Scontiamo la colpa dell'incapacità di ospitare, nei nostri disegni, l'alterità, la diversità che si affaccia inattesa: incapacità di cogliere i mutamenti nella traiettoria del tempo, cioè di leggere la crisi.

E forse questo ci ha resi *iconoclasti*, abbiamo paura del potere sconvolgente delle immagini e, contemporaneamente, siamo

D Aimaro Isola, Case che ci guardano.

D Aimaro Isola, Paesaggio.

iconobulici: tutto è immagine, siamo insaziabili, riproduciamo, interpretiamo, creiamo e ricreiamo lo stesso nulla? Velocità e destrezza di "mano" come nello sport; un applauso, ecco fatto, siamo "creativi".

O, infine, le tracce che lasciamo sulla *tabula*, sulla carta, sul monitor, non sono solo lì, segno, graffio (grafite) di una matita che ha disegnato l'*analogon* di quel muro e di quella trave. I segni, anche se non ce ne accorgiamo, continuano, nello spazio e nel tempo, attraversano in qualche modo il paesaggio che sempre è presente, e quella natura-mondo che non è solo il "contesto", come piaceva dire a noi architetti, ma è il tempo e il *grande spazio-mondo della vita*.

I segni della matita sono fili che vengono da lontano, nel tempo e nello spazio, attraversano, legano, connettono carta, monitor, albero, mattone, tetto: fili che si dipanano, formano *intrecci*, nodi, grovigli, generano tessuti, volumi, architetture, paesaggi, atmosfere, racconti, per disperdersi poi in echi che si affievoliscono e si distendono, come le onde gravitazionali di un buco nero.

Morfogenesi? Il "metodo sperimentale" – la ripetitività dei fenomeni, la verifica per prova ed errore – il determinismo che aveva spiegato il Novecento a sé stesso, non può più, da solo, spiegarci l'oggi. Non è più sufficiente per guardare alla complessità, all'intreccio degli eventi, al "processo" incompiuto, segnato dalla contingenza storica, dal probabilismo, dalla "incompletezza".

Le forme mutano, sono segnate dal tempo e il tempo dalle forme. Riprendendo il pensiero di Goethe, nella natura non vediamo nessuna forma isolata, ma ognuna legata all'altra che gli sta dinnanzi, accanto, sotto e al di sopra.

Fin da bambino, come tutti i bambini, ho giocato disegnando. Mi piacerebbe che anche oggi i miei disegni fossero ancora guardati come "gioco".

Da Schiller abbiamo appreso che, soltanto quando gioca, l'uomo è veramente "uomo", libero, e disegnare può essere questo gioco.

E che altro possiamo sperare se non nel potere del progetto per entrare nel gioco del mutamento, e disegnare come vorremmo essere/abitare la terra, come sistemarci nel mondo? Nel destino del disegno è, dunque, il nostro possibile destino?

Gli strumenti del disegno mutano con il mutare dei mezzi produttivi, dei rapporti sociali e di produzione (così li chiamavamo un tempo). Con lo "spirito del tempo" variano gli attrezzi del mestiere, ma il "campo di gioco", però, è sempre lo stesso, è la nostra abitazione sulla terra.

Quando e come finirà il gioco? Sta già finendo? Quale la fine, l'*eschaton*? Apocatastasi, o apocalissi? I segni della matita saranno inghiottiti dagli algoritmi, e dall'A.I.?

O forse, invece, tra effimere emozioni e molte banalità, la secolarizzazione ci porterà piccole apocalissi a misura d'uomo, a grandi

apocatastasi, al chiarimento, a epifanie, a purificazioni dalle attuali sbronze urbanistiche e architettoniche?

Occorrono, certamente, nuovi saperi e una nuova *paideia* (ma di chi a chi?): quale didattica, oggi, nel mutamento dei paradigmi? Quale ontologia del disegno? Quale è, dove si nasconderà quella "bellezza" sempre cercata e mai raggiunta? E dove si è prostituito il Sublime, tanto caro a classici e romantici?

Forse per rispondere è sufficiente affacciarsi alla finestra. I nostri edifici hanno finestre, ma anche occhi che ci guardano, che ci giudicano: ecco il "gioco degli occhi".

Nel momento in cui algoritmi e l'A.I., le tecniche, le pratiche burocratiche, la mondializzazione dei mercati e della finanza sembrano rendere patetici e obsoleti i nostri valorosi disegni, credo sia possibile andar oltre la crisi dei vecchi paradigmi, per accogliere nelle pratiche del progetto sempre nuovi valori e nuove aperture, lavorare e sviluppare nuovi ruoli diffusi, nuovi territori, quindi nuove forme di progetto tese a disegnare più autentici modi di abitare la terra. Ed è proprio là dove i determinismi della tecnica sembrerebbero esaurire la libera invenzione, dove la *tèchne* e il numero sembrano imbalsamare il presente, lì, proprio in virtù dello sviluppo delle scienze delle tecniche, è necessario e possibile affermare con il progetto gli antichi, ma sempre nuovi, valori e saperi umanistici: dove è più forte il pericolo, si apre uno spazio reso più potente perché liberato nella secolarizzazione dai molti miti che hanno segnato il nostro mestiere.

I nostri disegni, quali che siano e quali che siano gli strumenti, possono dare spazio alla *philia*, amicizia verso le persone che dimoreranno dentro i nostri disegni, ma amicizia anche verso le cose, gli oggetti, le case, gli alberi, la natura, verso il mondo. Individuare continuità e fratture, differenze e soprattutto, somiglianze.

Il *disegno progettante* può, deve, infine, ricomporre *logos*, *eikon*, *to on*, la parola, l'immagine e "ciò che c'è": perché il disegno progettante è e non può essere che *collettivo*, plurale, coraggioso, non arrogante, responsabile, attento nell'ascoltare e nel disegnare i luoghi della vita. Così farete voi. Così, anche io a lungo, in vari modi, ho tentato di fare, giocando, disegnando.

E

Luca Capuano, Necropoli etrusca di Cerveteri, 2009.

Luca Capuano, Necropoli etrusca di Cerveteri, 2009.

Luca Capuano, Necropoli etrusca di Cerveteri, 2009.

F

Luca Capuano, Castello Doria, Porto Venere, 2009.

95-102 *Forma I*
Davide Tommaso Ferrando

102-106 *Forma II*
Giovanni Corbellini

106-111 *Forma III*
La forma salvata
Nina Bassoli

112-117 *Frugalità*
Da Giotto, più ipotesi per l'architettura
Valerio Paolo Mosco

Davide Tommaso Ferrando

Forma I

È il 1972 quando lo storico dell'arte statunitense George Kubler pubblica *La forma del tempo*: un libro seminale che mette in crisi il tradizionale tipo di narrazione storica basato – secondo il canone vasariano – sulle biografie degli artisti. Estendendo il concetto di arte a tutti i generi di manufatti, Kubler ne descrive la storia come un lungo e ininterrotto processo evolutivo di sequenze formali, la cui traiettoria è legata a dinamiche interne alle forme stesse, piuttosto che alle vicende personali o al genio creativo dei loro autori. Una volta assunta quest'ottica, per Kubler, gli artisti sono da considerarsi alla stregua di "minatori che lavorano al buio", procedendo lungo pozzi e gallerie scavati da altri minatori prima di loro, alla ricerca di vene da sfruttare il cui esaurimento, però, non sono in grado di prevedere. "Le biografie degli artisti – scrive Kubler – potranno dirci soltanto quando e perché una certa vena è stata sfruttata in un certo modo, ma non spiegheranno mai cosa è la vena né come si sia formata" (Kubler 2002, pp. 147-148).

L'idea secondo cui le forme evolvono nel tempo si fonda su una concezione lineare della storia, senza la quale l'idea stessa di evoluzione risulta ovviamente inconcepibile. In un articolo pubblicato nel 1939 su "Architectural Record" (Kiesler 1939), Frederick Kiesler articola tale idea per mezzo di un diagramma che divide i prodotti tecnologici in tre categorie – *standards*, *variations* e *simulations* – a seconda del ruolo da essi svolto all'interno della loro stessa evoluzione formale. Usando il coltello come caso studio, la mappa morfologica di Kiesler mostra come ogni tipo standard produca una serie di variazioni legate a funzioni specifiche (il coltello da frutta, il coltello da pane) che a loro volta, in un processo di *feedback*, portano allo sviluppo di un tipo standard più evoluto. Ci sono poi le variazioni delle variazioni, ovvero le simulazioni (diverse forme di coltello da frutta), che secondo Kiesler non contribuiscono però all'evoluzione dello standard: al contrario, la rallentano in misura proporzionale all'energia "sprecata" nella loro messa a punto. La produzione di nuovi standard, è importante sottolinearlo, corrisponde per Kiesler alla produzione di nuova conoscenza: la produzione di nuove simulazioni ne esprime invece la mancanza.

Dieci anni prima della pubblicazione del diagramma di Kiesler, lo storico dell'arte tedesco Aby Warburg presenta l'ultima versione dell'*Atlas Mnemosyne*: un atlante figurativo (rimasto incompleto) composto da sessantatré pannelli su cui sono montate circa un migliaio di riproduzioni fotografiche di diversi tipi di manufatti (opere d'arte, pagine di manoscritti, carte da gioco, reperti archeologici,

etichette pubblicitarie ecc.) risalenti a una macro-periodizzazione che va dall'antichità al ventesimo secolo (sebbene la maggior parte delle opere risalgano al Rinascimento). Raggruppate su ciascun pannello secondo associazioni analogiche che ne fanno emergere le reciproche affinità, le immagini dell'*Atlas Mnemosyne* mettono in crisi il principio (cui fanno invece riferimento sia Kubler sia Kiesler) dell'evoluzione diacronica delle forme, sostituendolo con una visione sincronica della produzione umana caratterizzata dal continuo ritorno di temi e figure che, in ogni momento storico, si materializzano in diverse sfere culturali e attraverso *media* differenti. Come sostengono Fosco Lucarelli e Mariabruna Fabrizi a proposito di Socks Studio, archivio digitale da loro curato e considerabile una versione contemporanea dell'*Atlas Mnemosyne*: "Quando cominciamo a vedere molte [...] immagini insieme, la possibilità di metterle in relazione con un periodo comincia a venir meno. [...] Così, un'immagine di qualsiasi periodo può essere connessa a un'altra immagine di un altro periodo. E ciò che si vede è ciò che esiste tra le immagini, al di là della loro storicità" (Tavares, Lopes 2016, p. 51). In altre parole: una volta messe a reagire sulla superficie bidimensionale di un archivio visuale, analogico o digitale che sia, tutte le forme diventano contemporanee all'osservatore.

In effetti, il tipo di visione sincronica configurata dall'*Atlas Mnemosyne* è facilmente ritrovabile nel regime percettivo instaurato dalle tecnologie di comunicazione contemporanee. In campo architettonico, la moltiplicazione e compresenza sugli schermi digitali di immagini di progetti appartenenti a qualsiasi periodo, nonché provenienti da qualsiasi luogo, produce una condizione che lo storico dell'architettura statunitense Kazys Varnelis, facendo riferimento ai collage di piante di edifici immaginari realizzati da Andrew Kovacs, riassume con il concetto di "atemporalità" (Varnelis 2012). Secondo Varnelis, i montaggi di Kovacs non vanno letti come il ritorno di una tecnica progettuale postmoderna (il collage appunto), bensì come l'espressione architettonica di una nuova categoria estetica. A supporto di tale ipotesi, Varnelis osserva come negli edifici postmoderni la violenza della collisione dei frammenti sia sempre dichiarata, così come la loro impossibilità di produrre un tutt'uno, mentre nei montaggi di Kovacs l'incontro tra frammenti diversi riesce sempre a preservare – in maniera apparentemente contraddittoria – sia l'identità dei singoli frammenti, sia la leggibilità della forma finale. La possibilità di riportare a un *unicum* coerente forme tra loro incompatibili, per Varnelis, non definisce un operare postmoderno, ma è piuttosto indice di "atemporalità al lavoro".

Coniato da Bruce Sterling nel 2010, il concetto di "atemporalità" fa riferimento al modo in cui le nuove forme di comunicazione della *network culture* hanno minato alle fondamenta l'autorevolezza della narrazione storica. In una conferenza tenuta durante la Transmediale

del 2010, poi trascritta su "Wired" (Sterling 2010), lo scrittore statunitense sottolinea come il passaggio dal libro alla rete abbia comportato anche il passaggio dalla linearità della narrazione storica a "nuove forme di comunicazione asincrone, globalizzate e delocalizzate", a partire dalle quali diventa definitivamente impossibile stabilire canoni e compilare registri (ovvero mettere ordine). "Invece di un'unica e autorevole voce storica", dichiara Sterling, "ci troviamo oggi con pazzi scatenati, lunatici e ogni genere di coda lunga del mercato intellettuale". Tale condizione, a suo parere, "modifica profondamente la narrazione e le presentazioni organizzate della storia", introducendoci in "un'era di decadenza e riproposizione di strutture rotte, di nuove invenzioni sociali all'interno di reti, un mondo di 'Gothic High-Tech' e 'Favela Chic' [...], uno sgangherato e interconnesso bazar di storia e futuro, piuttosto che una cattedrale di storia e un'utopia di futuro".

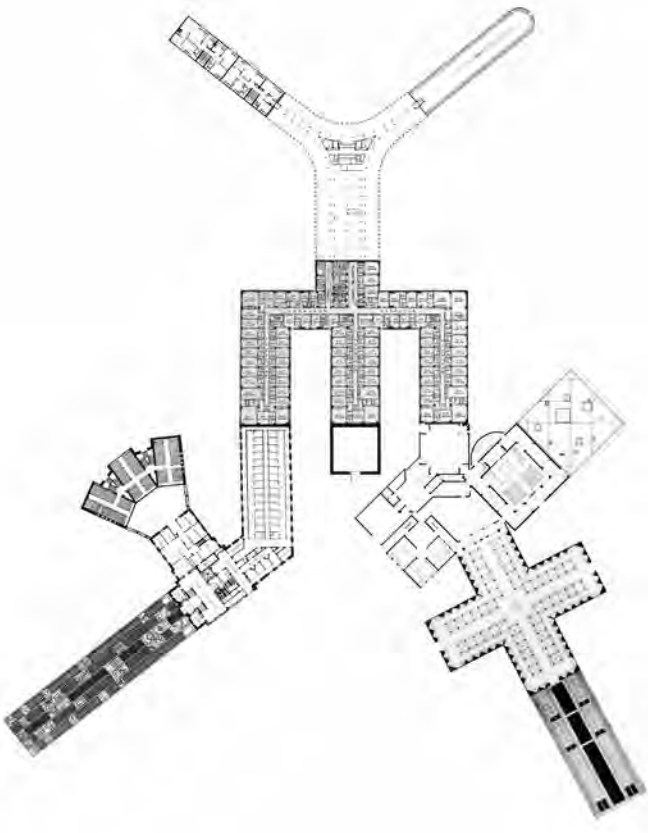
L'opposizione tra bazar e cattedrale fa riferimento a un saggio pubblicato nel 1999 dall'informatico statunitense Eric Raymond (Raymond 1999), nel quale vengono messi a confronto due modelli alternativi per lo sviluppo di software, che finiscono per definire due modelli alternativi di produzione in senso lato. Il modello a cattedrale (quello di Windows) è gerarchico ed esclusivo: basato sull'autorità di pochi esperti, cui è affidato il processo di produzione, tende all'omogeneità e infine all'ortodossia, avendo come obiettivo principale quello di "riprodursi e di riprodurre la propria immagine", come scrive Milad Doueihi (Doueihi 2011, p. 94). Il modello a bazar (quello di Linux), si fonda invece sulla de-centralizzazione, de-gerarchizzazione e de-autorializzazione dei centri di produzione in una rete collaborativa che, per sua propria natura, porta alla moltiplicazione e coesistenza di linguaggi diversi. Scrive a tal proposito lo storico siriano-libanese: "In effetti, sembrerebbe che il Bazar sia abitato da opinioni e scuole tra loro in conflitto, da una pluralità qualificabile come una Babele [...], e più in generale da una serie di metafore e immagini che trasmettono, a prima vista, una confusione, una mancanza di ordine, e l'assenza di una guida e di un obiettivo chiari". Nonostante ciò, conclude Doueihi, anche "questi tratti, con il passare del tempo, finiscono per condurre a nuovi modelli di produzione" (Doueihi 2011, p. 95).

La metafora del bazar sembra quanto mai indicata a descrivere lo stato caotico della produzione architettonica contemporanea, così come la moltiplicazione e diversificazione di approcci alla questione della forma. In un libro intitolato *El manierismo y su ahora*, il critico di architettura spagnolo Francisco González de Canales adotta la lente del manierismo per descrivere la compresenza, nell'architettura contemporanea, di una pluralità di modi di fare – *maniere*, appunto – similmente riscontrabile in precedenti periodi caratterizzati da una crisi diffusa e sistematica di categorie e valori consolidati. Liberato da connotati storici, il manierismo diventa dunque una "attitudine mentale"

ricorrente, nella quale "le operazioni formali o materiali che si sviluppano corrispondono a un'interrogazione cosciente e continua dei sistemi formali e materiali a partire dai quali si decide di operare" (Gonzáles de Canales 2020, p. 36). Così come il *Don Chisciotte* di Cervantes è un libro che mette in crisi la cultura letteraria del suo tempo senza per questo negarla, per Gonzáles l'architetto manierista è colui che ricorre alla forma per "mettere in tensione fino al limite delle proprie possibilità e contraddizioni" il sistema in cui opera, rimanendone tuttavia all'interno. Il manierista, in altre parole, è un ottimista che accetta la crisi come condizione permanente e le dà forma nei propri progetti, ed è questo un *modus operandi* che Gonzáles riscontra in una serie di studi contemporanei tra cui Office Kgdvs, 6a Architects e Ted'A.

Una posizione analoga a quella di Gonzáles si ritrova in *Architettura Non-Referenziale*, il libro ideato da Valerio Olgiati e scritto dal teorico dell'architettura svizzero-americano Markus Breitschmid. Il testo parte dall'osservazione (ormai famigliare) secondo cui oggi viviamo in un mondo "totalmente eterogeneo, polivalente, pluralistico e decentralizzato, dove tutto è possibile ovunque e in qualsiasi momento" (Olgiati, Breitschmid 2019, p. 35). Diversamente dal mondo postmoderno, nel quale era ancora possibile condividere un programma o progetto comuni, il mondo contemporaneo sarebbe caratterizzato dall'assenza di verità assolute, ideali condivisi e linee guida cui fare riferimento. Non esistendo più significati prestabiliti cui rivolgersi, ogni edificio "richiede oggi la propria idea", e agli architetti non rimane altro da fare che dedicarsi a ciò che possono ancora controllare, ovvero la forma. Per farlo, sostengono i due autori, conviene che partano dallo studio delle proprietà formali degli edifici esistenti, laddove studiare un edificio dal punto di vista formale significa studiarlo "al di fuori del tempo", ovvero considerarlo come un "oggetto che non appartiene a nessuna epoca". Il tempio zapoteco di Mitla, da questo punto di vista, costituisce una fonte di conoscenza sui princìpi dell'architettura alla pari di un edificio contemporaneo – e questo indipendentemente da dati storici quali la sua origine, le ragioni della sua costruzione, le intenzioni di chi l'ha commissionato e costruito, e così via. La conoscenza così prodotta, sostengono gli autori, andrà poi usata per la progettazione di architetture concepite come "totalità" capaci di offrire "infinite possibilità", ovvero come sistemi assoluti di forme e spazi che, pur contrastando il caos della società contemporanea, ne accolgono la molteplicità.

Sia *El manierismo y su ahora* sia *Architettura Non-Referenziale* affrontano la questione dell'autonomia della forma, e di conseguenza, della dimensione sociale dell'architettura. Nell'introduzione al catalogo della Triennale di Architettura di Lisbona del 2016, intitolata *The Form of Form*, il co-curatore André Tavares definisce l'architettura come un tipo di conoscenza che, per poter instaurare relazioni con i diversi



Andrew Kovacs, Plan for a Hotel, 2012.

contesti in cui viene applicata, deve potersi sviluppare all'interno di un quadro di riferimento da essi indipendente. È vero che l'architettura può essere strumentale all'articolazione di processi partecipativi, scrive Tavares, ma non ha senso parlare di architettura partecipativa (così come di architettura digitale, della moda ecc.), dato che "l'architettura non può permettersi di essere tematica" (Tavares, Lopes 2016, p. 9). Da questo punto di vista, ciò che è in grado di sintetizzare la natura molteplice dell'architettura risulta essere proprio la forma: "Attraverso la forma – continua Tavares – è possibile discutere di processi e significati, di linguaggi e tecniche, del fare e dei risultati delle diverse pratiche. La forma stabilisce un terreno comune per riunire discorsi che sono spesso separati" (Tavares, Lopes 2016, p. 10). Le forme, però, sono sempre il risultato opaco di processi decisionali invisibili che finiscono per incidere sulla realtà: scegliere il mattone come materiale da costruzione per un edificio, ad esempio, genererà un'economia legata all'industria del laterizio che porterà lavoro a muratori ma non a carpentieri. Per Tavares, dunque, "le decisioni formali non sono mai gratuite, ma hanno costi ed effetti propri" (Tavares, Lopes 2016, p. 11).

Uno dei contributi più interessanti della Triennale di Lisbona del 2016 è senz'altro *The Form of Form*: mostra curata da Diogo Seixas Lopes (il secondo co-curatore della Triennale, tristemente mancato poco prima della sua inaugurazione) i cui contenuti, selezionati da Fosco Lucarelli e Mariabruna Fabrizi, erano ospitati all'interno di una struttura temporanea progettata da un gruppo composto da Mark Lee, Nuno Brandão Costa e Kersten Geers. Tema della mostra, come si può immaginare, era la permanenza delle forme architettoniche nel tempo, qui articolato per mezzo di una selezione di immagini appartenenti all'archivio di Socks Studio, stampate su cartoncini di piccolo formato ed esposte sulle pareti del padiglione. Osservato in pianta, il padiglione ricorda i già menzionati collage di Andrew Kovacs: si compone infatti di dodici stanze di diversa geometria, accostate tra loro in modo tale da produrre una rete di spazi espositivi privi di una chiara gerarchia e direzione. Elemento cardine del progetto, la forma di ciascuno dei frammenti di cui si compone il padiglione è il risultato di un processo di selezione e riproduzione in scala 1:1, operato da un membro del trio progettuale, degli spazi di un edificio progettato da uno degli altri due studi di architettura. A proposito di questo esperimento di autorialità condivisa, in un dialogo pubblicato nel catalogo della Triennale, Brandão Costa osserva: "Stiamo costruendo sia spazi che non sono mai stati costruiti sia spazi che sono già stati costruiti. Ma il nostro progetto li ricostruisce in modo diverso, perché i materiali sono diversi, il contesto è diverso e le relazioni tra gli spazi sono diverse" (Tavares, Lopes 2016, p. 54). Poco più avanti, nella stessa conversazione, Kersten Geers aggiunge: "Amiamo Koolhaas, ma anche Siza. E questo è permesso perché è possibile combinare le

cose. [...] Questa costellazione di cose che abbiamo messo insieme nel nostro progetto riesce a essere esattamente questo: una combinazione" (Tavares, Lopes 2016, p. 9). Ancora una volta, tre princìpi di fondo emergono: la migrazione delle forme nello spazio e nel tempo; la loro disponibilità a essere appropriate come materiale di progetto; e la possibilità di associarle liberamente, indipendentemente dalla loro provenienza. Difficile non tornare alle parole di Bruce Sterling, che nella già citata conferenza del 2010 così descrive il "mashup alla Frankenstein", ovvero quella che a suo parere costituisce l'espressione nativa della *network culture*: "Si prendono elementi del passato, del presente e del futuro e li si fanno collidere in una sorta di collage, in maniera più o meno casuale, come un *cadavre exquis* Surrealista" (Sterling 2010).

Credo che si possa sostenere, con un certo grado di precisione, che un diffuso errore della critica di architettura recente sia stato quello di ricondurre la nozione di architettura digitale, se non in via esclusiva, prevalentemente a edifici progettati al computer che hanno la forma di edifici progettati al computer. Tale riduzione di senso ha portato, in diverse sedi, ad archiviare la questione del rapporto tra architettura e cultura digitale come un fenomeno perlopiù marginale e comunque legato a un preciso periodo storico, nonché a un gruppo limitato di architetti. In realtà, gli effetti della digitalizzazione sulla cultura architettonica sono più ampi e non si limitano all'applicazione di *tool* per la fluidificazione, parametricizzazione o discretizzazione delle forme, ma ne investono alla radice le pratiche discorsive e progettuali, generando interferenze capaci di mettere in crisi categorie e valori consolidati, come ad esempio il rapporto tra forma, storia e autore. Tali interferenze, del resto, non sono del tutto nuove: gli esempi di Kubler, Kiesler e Warburg dimostrano come certe nozioni siano oggetto di negoziazione da ben prima della rivoluzione digitale. A tal proposito, conviene ricordare quanto scritto nell'introduzione di *The Digital Condition* dal teorico dei media svizzero Felix Stalder, secondo il quale l'effetto delle nuove tecnologie non è stato quello di stabilire nuove pratiche culturali, bensì di creare i presupposti affinché sviluppi preesistenti ma indipendenti si unissero, si rafforzassero a vicenda e si diffondessero al di là dei loro contesti di origine, spostandosi così dai margini al centro della cultura contemporanea. Per Stalder, in questo senso, "è l'ibridazione e solidificazione del digitale – la sua presenza al di là dei *digital media* – ciò che rende dominante la condizione digitale" (Stalder 2018, p. 10). Le conseguenze del digitale sull'architettura non vanno dunque cercate soltanto nelle pratiche culturali tecnologicamente più all'avanguardia, ma anche in quelle fondate su strumenti e processi spiccatamente *low tech*: "Nella condizione digitale – specifica Stalder – l'analogico non è sparito. Anzi, è stato rivalutato e anche parzialmente aggiornato" (Stalder 2018, p. 9).

Le corrispondenze rilevate in questo testo tra alcune pratiche discorsive afferenti al campo delle *digital humanities*, e altre afferenti a un'ala tendenzialmente conservatrice della teoria d'architettura – corrispondenze che emergono non appena tali pratiche sono interrogate dal punto di vista della forma – offrono, a parere di chi scrive, un interessante punto di partenza per un'ipotesi di ricerca che adotti la lente della cultura digitale come strumento in grado di offrire nuove (e perché no dissacranti) chiavi interpretative dell'architettura contemporanea. Una volta eliminate le sterili distinzioni tra architettura digitale e non, diventa infatti possibile investigare il rapporto tra architettura e tecnologia non più dal punto di vista dell'innovazione o della performance, bensì nella dimensione diffusa, quotidiana e banale di tale rapporto – che è poi la dimensione in cui la maggior parte degli architetti si trova oggi a operare. Citando il teorico dei media statunitense Clay Shirky: "Gli strumenti di comunicazione non diventano socialmente interessanti finché non diventano tecnologicamente noiosi" (Shirky 2008, p. 105).

Bibliografia

Doueihi M., *Digital Cultures*, Harvard University Press, Cambridge Mass.-London 2011 | Gonzáles de Canales F., *El manierismo y su ahora. Una aproximación optimista para un presente incierto*, Vibok Works, Sevilla 2020 | Kiesler F., *On Correalism and Biotechnique. A Definition and Test of a New Approach to Building Design*, in "Architectural Record", settembre 1939, pp. 60-75 | Kubler G., *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose* (1962), Einaudi, Torino 2002 | Olgiati V., Breitschmid M., *Architettura Non-Referenziale*, Park Books, Zurich 2019 | Raymond E.S., *The Cathedral and the Bazaar: Musing on Linux and Open Source by an Accidental Revolutionary* (1999), O'Reilly, Sebastopol 2001 | Shirky C., *Here Comes Everybody. The Power of Organizing without Organizations*, Penguin Books, New York 2008 | Stalder F., *The Digital Condition* (2016), Polity Press, Cambridge-Medford 2018 | Sterling B., *Atemporality for the Creative Artist*, in "Wired", 25 febbraio 2010, www.wired.com/2010/02/atemporality-for-the-creative-artist/, consultato il 1/05/2021 | Tavares A., Lopes D.S. (eds.), *The Form of Form*, catalogo della mostra alla Triennale di Architettura di Lisbona, Lars Müller Publishers, Zurich 2016 | Varnelis K., *Atemporality at Work?*, in "Quondam", 29 settembre 2012, www.quondam.com/33/3330e.htm, consultato il 1/05/2021.

Giovanni Corbellini

Forma II

Due delle diciotto voci incluse in *Words and Buildings. A Vocabulary of Modern Architecture* puntano esplicitamente alla questione della forma, tema tanto centrale quanto controverso della disciplina (Forty 2000). *Form* legge nella ricerca morfologica nell'architettura novecentesca una serie di esclusioni e contrapposizioni ideologiche che, secondo lo storico britannico, avrebbero finito per consumare l'"utilità concettuale" del termine, rendendo l'aggettivo *Formal* meno preciso in confronto al più che ampio "architettonico". Anche sotto questo punto di vista, dunque, il moderno sembra trovare il proprio senso nella sottrazione (Soriano 2004) e Forty ci accompagna nell'identificare attitudini

negative sia negli esordi antidecorativi di *Ornament und Verbrechen* (Loos 1908) che nel simmetrico formalismo antifunzionalista della Tendenza (che pure da Loos aveva tratto ispirazione), così come nelle diverse manifestazioni del *formless*, paradossalmente sondate dalle ricerche più radicali in questo campo (Bois, Krauss 1997). La vasta prospettiva culturale presa in considerazione in *Form* – a cui si rimanda per una sintetica disamina delle sue principali basi filosofiche insieme alla loro influenza sul dibattito architettonico – evidenzia tuttavia il carattere sfaccettato di un termine che include significati variabili a seconda del contesto linguistico e storico, sfidandoci implicitamente a indagare il presente per capire se e quanto, a più di vent'anni dall'uscita del *Vocabulary*, esso mostri di nuovo uno "sviluppo attivo".

Da un lato, lo scetticismo di Forty sembra trovare conferma, anche se non per le stesse ragioni. Il nuovo millennio, iniziato con lo schianto delle torri gemelle, sta assistendo al sovrapporsi accelerato di crisi politiche, umanitarie, economiche, ecologiche e sanitarie che hanno trascinato il campo allargato delle arti dal terreno dell'estetica a quello dell'etica. Sensibilità sociale e ambientale, riscatto delle minoranze, azioni "dal basso" e altre istanze decisamente politiche stanno rimuovendo la ricerca formale dall'orizzonte esplicito dello scambio comunicativo tra autori e fruitori e dalle pratiche discorsive che lo interpretano e lo sostengono. Per l'architettura – che fa dell'ambizione di agire positivamente sulla realtà oltre alla mera rappresentazione una delle sue ragioni fondamentali – queste domande si presentano con una particolare urgenza. Ne deriva un'intensificazione del pragmatismo alla Deng Xiaoping – al quale non importava che un gatto fosse bianco o nero finché catturava i topi – e, insieme, un impulso all'espressione identitaria di soggettività individuali e di gruppo. La radicalizzazione di queste sollecitazioni contraddittorie, insieme alla carica persuasiva delle argomentazioni "sostenibili", mette in crisi il ruolo di mediazione del progetto moderno. Posta oggi, l'alternativa "Architecture ou Révolution" non può che risolversi in maniera contraria a quanto auspicava Le Corbusier: "L'architettura può essere evitata", scrive oggi Ole Bouman (Bouman 2020), e una medesima sfiducia emerge anche tra chi affronta più direttamente le relazioni tra spazio e potere con l'obiettivo di rafforzare pratiche condivise e tali da dissolvere il ruolo dell'architetto in processi comunitari virtualmente svincolati dalla produzione di valore di scambio (Stoner 2012).

Dall'altro lato, principalmente tra chi l'architettura continua a realizzarla all'interno dei consueti rapporti economici, le stesse, pressanti questioni contemporanee stanno alimentando una sorta di funzionalismo di ritorno che oscilla tra l'estremizzazione del *problem-solving* ambientale – ad esempio attraverso le strategie "dalla culla alla culla" (McDonough, Braungart 2002) – e operazioni al limite del marketing, veicolate attraverso rivestimenti vegetali e altre

tecniche di mitigazione. Il meccanismo della giustificazione delle scelte come conseguenza della necessità continua infatti a spingere, ora come allora, le retoriche progettuali, tuttavia, se la "buona forma" del moderno univa astrazione geometrica, semplificazione visiva ed economia di materiale e lavoro in una coerente ideologia riduzionista, la "forma buona" del dibattito recente affronta un panorama che si è fatto progressivamente più complicato ed eterogeneo. L'efficacia comunicativa dello slogan "form follows function" (Sullivan 1896) ha dato il via a una frammentazione di relazioni lineari in cui la forma è esito di punti di vista divergenti. Non si contano infatti i titoli di libri e articoli che (im)piegano questa fortunata formula in direzioni inaspettate, ad esempio nel seguire l'affermarsi delle interfacce ludiche (Dahmen-Ingenhoven, Feireiss 2004) o la centralità del corpo nell'opera di Richard Neutra (Lavin 2005), e persino rivolgendo polemicamente lo stesso meccanismo contro chi ne aveva fatto un dogma (Blake 1977).

Per quanto sempre vivo, ampio e popolato da contributi anche di straordinaria penetrazione analitica e persuasiva, questo approccio non esaurisce di certo la ricerca sul tema. Una lettura meno teleologica della produzione di forma in architettura ci viene fornita, tra gli altri, da Bernard Tschumi che, mettendo sullo stesso piano *function* e *fiction*, rivela la debolezza della sequenza causa-effetto del dispositivo sullivaniano e dei suoi molti derivati (Tschumi 1988). Il passo di lato dell'architetto franco-svizzero getta luce su un passaggio fondamentale della seconda metà del secolo scorso in cui aspetti letterari, linguistici e semiotici s'intrecciano alla pratica progettuale e alla teoria. Questo spostamento sul piano narrativo segna in quel momento sia il postmoderno storicista che le esplorazioni decostruttiviste cui partecipa Tschumi (Johnson, Wigley 1988). La superficie visibile dei rispettivi esiti, così differenti e riconoscibili, rende espliciti processi di formalizzazione altrettanto diversi che possono essere messi utilmente a confronto. In entrambi "form follows form", ma in un caso la derivazione è diretta e coinvolge aspetti prettamente disciplinari (archetipi, tipologie, linguaggi, regole compositive, figure consolidate...) e uso di metafore (nella direzione di una nuova *architecture parlante*), mentre nell'altro si applicano metodi "strutturali" in cui è il modo in cui si organizzano le forme – tratte peraltro da un panorama vasto che include lettere, arti e scienze – a fornire ampio materiale sperimentale. In termini testuali, intravediamo lo stesso salto metanarrativo che intercorre tra fabula (la storia raccontata o contenuto) e intreccio (modalità del narrare) o, su altri piani, tra attitudine descrittiva e operativa, retinica e concettuale, oggetto e processo, deformazione e informazione... (Eco 1968).

Se è possibile riconoscere attitudini maggiormente orientate in un senso (ad esempio in Rowe, Venturi, Jencks, Rossi...) o nell'altro (accanto a Tschumi possiamo inserire Libeskind, Koolhaas e la sua progenie,

o, in termini più teorici, Stan Allen e Mark Wigley), la realtà delle cose si presenta tuttavia più sfumata, sia nelle opere di questi autori che nelle ricerche di chi, come Peter Eisenman, indaga grammatiche morfogenetiche nell'"interiorità" della disciplina (Eisenman 1963). Non sorprende quindi che da un dibattito così centrato sulla forma e tra i suoi maggiori protagonisti emerga a fine millennio il fenomeno dello *star system* architettonico, spinto dal successo dell'inusitata potenza plastica del Guggenheim di Bilbao (Rybczynski 2002): un esito spettacolare – nel senso che non vi sono altre ragioni per la sua soluzione se non la possibilità di realizzarla – in cui Gehry mischia abilmente le pratiche della manipolazione oggettuale e della metafora (organicista) con quelle dell'astrazione e dell'empatia (Worringer 1907). Un medesimo percorso verso l'integrazione delle forme visibili con le forme della loro organizzazione metaprogettuale segna le attitudini apparentemente polarizzate di altri *starchitect*: di Herzog & De Meuron, che reinterpretano l'insegnamento di Rossi attraverso la lente dell'arte contemporanea, e persino di Rem Koolhaas. Nel passaggio dai fallimenti degli anni Novanta (Koolhaas 1995) alle importanti realizzazioni del nuovo millennio, i contenitori generici sui quali affioravano le operazioni diagrammatiche di Oma acquistano contorni caratteristici, nei quali Koolhaas, nelle pagine finali di *Content*, si diverte a riconoscere personaggi vagamente mostruosi (Koolhaas 2004). Robert Somol, nello stesso volume, identifica nello spostamento tra la nozione di *form* e quella di *shape* un dispositivo capace di operare analoghi slittamenti verso un esito architettonico facile, grafico, adattabile, arbitrario, allegro, figo... (Somol 2004). Così, mentre Norman Foster e Renzo Piano erigono "cetrioli" e "schegge" nel cielo della City, sostenendone le ragioni con le ovvie ragioni sostenibili, l'architetto olandese è insieme più esplicito e laterale nel mostrare, oltre la superficie della metafora, la funzione della forma.

Quest'ultimo rovesciamento del paradigma funzionalista diventa il titolo di un volume di Farshid Moussavi, parte di una fortunata trilogia in cui vengono sondate anche le funzioni dell'ornamento e dello stile (Moussavi 2009). L'autrice anglo-persiana coinvolge i suoi studenti di Harvard nell'organizzare una sorta di tavola periodica delle forme strutturali, le cui caselle sono riempite, accanto a opere reali, con esperimenti didattici. L'apparato tassonomico parabiologico che già aveva organizzato l'*œuvre complète* dei Foa (Foreign Office Architects 2003) viene qui invertito in un dispositivo proliferativo, intensificato dagli strumenti digitali che ne rendono possibile l'esplorazione. (E sul ruolo controverso e pervasivo delle tecnologie dell'informazione, anche da questo punto di vista, varrebbe la pena aprire un capitolo a parte).

Anche il più giovane *starchitect* in circolazione – formatosi in Oma, come Moussavi – si è recentemente raccontato in una trilogia, il cui ultimo volume, *Formgiving*, prende il titolo dal termine danese per architettura, mostrando le radici profonde dell'intercambiabilità

di senso rilevata da Forty e, insieme, prospettive future (Bjarke Ingels Group 2020). Per quanto discutibili possano essere le argomentazioni di Ingels – che di certo ha superato il maestro in spregiudicatezza – il suo fiuto per il contemporaneo si è rivelato finora affidabile. Sarà allora quella degli anni Venti in cui entriamo una stagione di rinnovata attenzione alla forma? In ogni caso, il compito di dare senso fisico alle cose è inevitabile per l'architettura: un approccio più consapevole e un dibattito che ne tenga conto non possono che essere auspicabili.

Bibliografia

Bjarke Ingels Group, *Formgiving. An Architectural Future History*, Taschen, Köln 2020 | Blake P., *Form Follows Fiasco. Why Modern Architecture Hasn't Worked*, Little Brown & Co., Boston 1977 | Bois Y.-A., Krauss R., *Formless. A User's Guide*, Zone Books, New York 1997 | Bouman O., *The solipsism of architecture*, in "Volume", n. 57, 2020 | Dahmen-Ingenhoven R., Feireiss K., *Animation. Form Follows Fun*, Birkhäuser, Basel 2004 | Eco U., *La struttura assente*, Bompiani, Milano 1968 | Eisenman P., *The Formal Basis of Modern Architecture* (1963), Lars Müller, Zurich 2006 | Foreign Office Architects, *Phylogenesis. Foa's Ark*, a cura di Kubo M., Ferré A., Actar, Barcelona 2003 | Forty A., *Form, Formal*, in Idem, *Words and Buildings. A Vocabulary of Modern Architecture*, Thames & Hudson, London 2000, pp. 149-173 | Johnson P., Wigley M. (eds.), *Deconstructivist architecture*, MoMA, New York 1988 | Koolhaas R., Oma, Mau B., *S, m, l, xl*, a cura di Sigler J., Monacelli Press, New York 1995 | Koolhaas R., Oma/Amo, *Content*, a cura di McGetrick B., art directors &&& Brown S., Link J., Taschen, Köln 2004 | Lavin S., *Form follows libido. Architecture and Richard Neutra in a Psychoanalytic Culture*, The MIT Press, Cambridge Mass. 2005 | Loos A., *Ornement et crime* (1908), in "Les cahiers d'aujourd'hui", n. 5, Juin 1913, pp. 247-256 | McDonough W., Braungart M., *Cradle to Cradle. Remaking the Way We Make Things*, Farrar, Straus & Giroux, New York 2002 | Moussavi F., *The Function of Form*, Actar, Barcelona 2009 | Rybczynski W., *The Bilbao Effect*, in "The Atlantic Monthly", settembre 2002, consultato il 14/04/2021 | Somol R., *12 Reasons to go back into shape*, in Koolhaas R., Oma/Amo, *Content*, a cura di McGetrick B., art directors &&& Brown S., Link J., Taschen, Köln 2004 | Soriano F., *Sin_tesis*, Gustavo Gili, Barcelona 2004 | Stoner J., *Toward a Minor Architecture*, The MIT Press, Cambridge Mass. 2012 | Sullivan L.H., *The Tall Office Building Artistically Considered*, in "Lippincott's Monthly Magazine", marzo 1896 | Tschumi B., *Six Concepts* (1988), in Idem, *Architecture and Disjunction*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1994, pp. 227-259 | Worringer W., *Abstraktion und Einfühlung* (1907), Piper, München 1908.

Nina Bassoli

Forma III

La forma salvata

"Poiché le civiltà sono qualcosa di 'finito', nella vita di ognuna viene un momento in cui il centro non tiene più. Ciò che allora le salva dalla disintegrazione non è la forza delle legioni ma quella della lingua." (Iosif Brodskij, *Il suono della marea*).

Per chi progetta è facile parlare di forma, o, quantomeno, inevitabile. L'architettura, essendo un linguaggio, al contrario dell'edilizia o dell'ingegneria, parla continuamente di forma attraverso le forme che di volta in volta assume. Ma dovendo affrontare il problema attraverso un linguaggio diverso, come in questo caso quello della parola, ecco che la materia inizia a sfuggire da tutte le parti.

Del resto, la parola latina "forma" trae origine dalla radice sanscrita *dhar-*, "tenere", "sostenere", "fornire una base", da cui deriverebbero anche la parola "dharma", concetto chiave delle principali filosofie e religioni orientali, "legge religiosa e morale", "fondamento della realtà", "fenomeno", e il termine *firmus*, "fermo", "solido", "stabile", "resistente". Non stupisce dunque che la materia *sfugga*, dal momento che il suo significato la vincolerebbe da un lato a un'idea di tenuta, di certezza irremovibile e di fissità, mentre il suo manifestarsi ha inevitabilmente a che fare con la percezione, la relazione, l'evoluzione e la trasformazione.

Non è facile far collimare queste istanze e per questo, anche, credo, la storia dell'architettura ha cercato di indicare alla forma diverse possibili strutture stabili da rincorrere, o referenti concettuali in cui trovare riparo per potersi forgiare. *Form follows function* ne è un buon esempio: rincorrendo qualcosa che muta nel tempo la forma può trovare di volta in volta la stabilità in nuovi calchi. Sullivan è così convinto che la forma segua *sempre* la funzione da sostenere, seppur in uno slancio non del tutto privo di un certo grado di romanticismo, che "dove la funzione non cambia, la forma non cambia. [...] *Questa è la legge*" (Sullivan 1896), o il dharma... Ma, purtroppo, così come *dharma* e *forma*, anche *tradurre* e *tradire* hanno la stessa radice e se la vediamo in questo senso non stupisce che dopo la funzione, la forma possa essere disposta a seguire anche tante altre cose, come dimostrano i numerosi derivati più o meno sarcastici dell'originale sullivaniano, identificandosi di volta in volta con i valori più caratteristici di ogni tempo. Ad esempio, nell'ordine: *Form Follows... Fiasco* (Blake 1977), *Form Follows Finance* (Willis 1995), *Form Follows Fiction* (Tschumi 1988), *Form Follows Libido* (Lavin 2005), *Form Follows Fun* (Peter 2007), fino ai più recenti *Form Follows Energy* (Cody 2017) o *Form Follows Climate* (Rahm 2017).

Continuando di questo passo, e con l'avvento del nuovo millennio e la diffusione dei nuovi media, non facciamo fatica a giungere al momento in cui un "apocalittico Gregotti" (Eco 2007) annuncia feralmente la "fine del design": nell'intercambiabilità infinita degli oggetti si sta perdendo ormai la forma "come forma del processo costruttivo", in favore di "un fatale ritorno ai caratteri decorativi delle arti applicate. La forma non segue più la funzione ma il mercato" (Gregotti 2002, pp. 51-52).

Ora, per voler interpretare la storia in chiave escatologica anziché apocalittica, propongo, a partire da questa "fine", tre possibili ulteriori sviluppi.

1. Immagine. Dalla forma all'icona

Innanzitutto, dobbiamo considerare anche quella branca della storia delle forme che segue la questione da un punto di vista più strettamente "morfologico", secondo la quale tutto questo non avrebbe alcun

Toyo Ito, Kumiko Inui, Sou Fujimoto, Akihisa Hirata, Naoya Hatekeyama, progetto collettivo per la *Home for All* di Rikuzentakata: ricerche formali. Padiglione del Giappone, La Biennale di Venezia 2012.

senso, dal momento che la forma non seguirebbe questa o quell'altra idea, ma piuttosto un suo precedente formale (Goethe 1776-1832; Focillon 1934; Kubler 1962; Alexander 1964). In questo caso, se il corrispettivo della forma, dunque, non è più da ricercare per deduzione, ma piuttosto per analogia, allora la sua figura, svincolata da ogni eventuale contesto, acquista potere proprio nella sua possibilità di essere infinitamente riprodotta. Possiamo comprendere più chiaramente quanto affermato se pensiamo a come le architetture contemporanee, diffuse pervasivamente attraverso i media sotto forma di immagini, finiscano per entrare a far parte di possibili catene evolutive formali, che si sviluppano indipendentemente in ogni parte del mondo. W.J.T. Mitchell parla a questo proposito di un *pictorial turn* che starebbe avvenendo in questi anni con la diffusione esponenziale di contenuti attraverso il web e i social media, così come sempre avviene nella storia "nel momento in cui compaiono sulla scena nuove tecnologie di riproduzione o una serie di immagini connesse a nuovi movimenti sociali, politici o estetici" e la forma degli oggetti è sottoposta a un incremento di attenzione legato alla sua riproducibilità (Mitchell 2009, p. 7).

Tra gli esiti di quest'ultimo *pictorial turn*, sarebbe da annoverare la diffusione nel mondo non solo delle immagini relative ad architetture sempre più spettacolari, ma anche un aumento dell'iconicità dell'architettura stessa che, dal canto suo, proprio in nome di questo alto profilo figurale, può essere esportata nelle città e nei Paesi di tutto il mondo che gareggiano per occupare l'immaginario con nuove icone (Nastasi 2011). Gli architetti, anzi, più propriamente le *archistar*, possono dal canto loro, giustificare tranquillamente la distribuzione di architetture simili in contesti del tutto diversi grazie alla definitiva rottura della relazione tra forma e significato, dal momento in cui essa è liberata dalle sue implicazioni storiche e locali. Possiamo comprendere chiaramente questo meccanismo se pensiamo ad esempio allo slittamento di significati introdotto da alcuni spregiudicati studenti dell'AA alla fine degli anni Settanta nel rielaborare l'iconografia delle avanguardie russe con l'unico fine di generare un nuovo linguaggio. Le forme che architetti come Rem Koolhaas o Zaha Hadid mutuano da quel tipo di riferimento non hanno nulla a che fare con l'ideologia a cui esso appartiene, ma con l'idea, del tutto cinica quanto efficace, che il referente dell'architettura non sia tanto il contesto nel suo apparire fisico, quanto un mondo smaterializzato, per quanto del tutto concreto, fatto di relazioni politiche ed economiche.

Se Zaha Hadid ha tratto da questa esperienza tutto ciò che poteva servirle a esportare le proprie icone nel mondo globalizzato alla stregua di un vero e proprio prodotto commerciale riconoscibile grazie ad un *brand* (Sklair 2006), Koolhaas ha costruito a partire da queste premesse un impalcato culturale più ambivalente che è stato in grado di affrancarsi da ogni possibile accusa di formalismo. Nella sua teoria

programmatica, infatti, Koolhaas riabilita alcune posizioni funzionaliste sebbene sappiamo che, appunto, le sue forme non originano in vero dal solo programma, ma anche da specifici apparati figurativi, come le immagini delle avanguardie che lo entusiasmano fin dall'inizio della sua carriera.

2. Reticenza. L'informe: istruzioni per il riuso

Un'altra via di uscita dal determinismo modernista può essere riscontrata nelle tesi sviluppate da Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois in occasione della mostra *L'informe. Istruzioni per l'uso* (Parigi, 1996). Partendo da un'idea di Bataille (Bataille 1929), Krauss individua nell'informe una strategia di resistenza rispetto al totalitarismo del moderno e all'assertività delle sue forme. Anche considerando di superare l'idealismo su cui è impostata tutta la dialettica del Novecento, nei primi decenni del nuovo millennio, l'informe permane come figura in numerose manifestazioni architettoniche per così dire antagoniste rispetto al sistema dominante dell'icona, con un ruolo sempre più rilevante nel dibattito contemporaneo sull'architettura. Per fare un esempio lampante, le teorie di Gilles Clément sono entrate a far parte dell'immaginario comune e ormai siamo in grado di riconoscere nell'apparente disordine degli ecosistemi che ci circondano altrettante manifestazioni del "terzo paesaggio" e, una volta attribuito loro lo statuto di figura, di accettare le loro riproduzioni nei progetti di architettura e paesaggio. Dopo i successi di immagine ottenuti dalla High Line e dai protagonisti dell'Ecological Urbanism, oggi anche la più ordinaria tra le aiuole spartitraffico può essere disegnata da un ufficio tecnico comunale con erbacce spettinate e indomabili piante pioniere.

Allo stesso modo, il revival di certi princìpi incrementali alla Team X come quello operato da Alejandro Aravena in numerosi progetti, ma anche negli *shelter* sperimentali di architetti giapponesi come Kengo Kuma, Toyo Ito o Atelier Bow-Wow, possono essere letti in questo senso come la volontà di generare forme programmaticamente incomplete, in modo da sottrarsi a un determinismo in cui non è più possibile rispecchiarsi. Forse, in quest'ottica, potremmo interpretare anche le aniconiche architetture del duo francese Lacaton & Vassal, insignito recentemente dell'ultimo Pritzker Prize, non tanto come un epigono modernista di rinuncia alla forma in favore di un principio, ma piuttosto come una nuova proposta linguistica post-minimalista che muove dalle ricerche dell'arte ambientale.

3. La lingua salvata (Dekoolhaasizing Architectural Culture)

Eccoci all'ultimo capitolo di questa breve trilogia. A uno sguardo attento, di fronte al disorientamento prodotto da tale moltiplicazione di immagini, il bisogno di un corrispettivo oggettivo per l'architettura sembra oggi tornare al centro delle preoccupazioni di molti architetti.

In Giappone come in Europa, negli Stati Uniti come in Australia, sono sempre più frequenti gli studi di progettazione che migrano in luoghi altri, esotici o lontani, per mettere alla prova il proprio operato, spinti dalla necessità di recuperare un rapporto profondo con il contesto, con le esigenze e con i *pattern* comportamentali dei destinatari ultimi delle loro architetture. In questo atteggiamento risuonano le parole di un collega di Rem Koolhaas all'Università di Delft, forse troppo "frettolosamente liquidato" dai suoi seguaci (Nicolin 2011).

Scrive Aldo van Eyck di ritorno dal suo viaggio nel Mali dei villaggi Dogon: "Non esagero quando dico che tutti gli oggetti materiali, dal più piccolo al più grande, che sostengono la vita quotidiana si caricano di un significato supplementare e si identificano per gradi con la totalità della creazione. Un modello sequenziale di identificazione che si espande e, infine, corrisponde all'ordine universale" (van Eyck 1967, p. 389). Ricordate quanto dicevamo sulla radice *dhar-* comune a *firmus* e *dharma*? Ma vorrei lasciar continuare van Eyck: "Quando dico 'andate a costruire la controforma dell'associazione umana per ciascuno e per tutti', so che questo apre la porta a un paradosso terrificante, perché coloro che devono viverci non la costruiscono più da soli e noi che dobbiamo farlo invece non ne siamo ancora capaci... Se la società non ha forma, può l'architettura costruirne la controforma?" (van Eyck 1962, p. 324-325).

Oggi, la condizione operativa di questi architetti, appartenenti a una sorta di smaliziata "postmodernità etnografica" (Clifford 1988), sembrerebbe aprire la strada per l'architettura non solo ai processi di *de-colonizing*, già ampiamente in atto in diversi ambiti culturali, ma anche a una possibile critica al pensiero dominante della cultura architettonica contemporanea, saturata dal cinismo della fine delle ideologie, a cui potremmo attribuire scherzosamente il compito di *de-koolhaasizing*.

Bibliografia

Alexander C., *Notes on the Synthesis of Form*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1964 | Canetti E., *La lingua salvata. Storia di una giovinezza* (1977), Adelphi, Milano 1980 | Clément G., *Manifeste du Tiers-paysage*, Éditions Sujet/Objet, Paris 2004 | Eco U., *Sulla Fine del Design*, in Morpurgo G. (a cura di), *Festschrift per gli ottant'anni di Vittorio Gregotti*, Skira, Milano 2009 | Gregotti V., *Architettura, tecnica, finalità*, Laterza, Roma-Bari 2002 | Focillon H., *Vie des formes. L'Éloge de la mail*, Ernest Leroux, Paris 1934 | Krauss R., Bois Y.-A., *L'Informe: Mode d'emploi*, catalogo della mostra, Centre Pompidou, Paris 1996 | Kubler G., *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, Yale University Press, New Haven 1962 | Mitchell W.J.T., *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale* (1995), a cura di Cometa M., Duepunti edizioni, Palermo 2009 | Nastasi M., Ponzini D., *Starchitecture. Scenes, Actors, and Spectacles in Contemporary Cities*, Allemandi, Torino 2011 | Nicolin P., *Architecture Meets People*, in "Lotus", n. 145, 2011, pp. 12-15 | Sklair L., *Iconic Architecture and Capitalist Globalization*, in "City", vol. 10, n. 1, 2006, pp. 21-47 | Sullivan L.H., *The Tall Office Building Artistically Considered*, in "Lippincott's Monthly Magazine", marzo 1896, pp. 403-409 | van Eyck A., Parin P., Morgenthaler F., *A Miracle of Moderation*, in "Forum", n. 4, 1967, pp. 29-50 | van Eyck A., *The fake client and the great word "no"*, in "Forum", n. 3, 1962, pp. 79-80; ora in Ligtelijn V., Strauven F. (eds.), *Aldo van Eyck, Collected Articles and Other Writings 1947-1998*, SUN Publisher, Amsterdam 2008, vol. 1, p. 389; pp. 324-325.

Valerio Paolo Mosco

Frugalità

Da Giotto, più ipotesi per l'architettura

Prendiamo un noto affresco della Cappella degli Scrovegni di Giotto: *Il Ritiro di Gioacchino tra i pastori*. La storia raccontata è quella di Gioacchino penitente a capo chino che dopo essere stato cacciato dal tempio si ritira fuori dalle mura dove incontra dei pastori, probabilmente disponibili a dargli accoglienza (Benelli 2012). Sapientemente, Giotto fissa la scena nell'attimo in cui i due pastori hanno appena visto Gioacchino; lo dimostra il fatto che uno dei due guarda l'altro in attesa di una risposta alla domanda se sia giusto dare ospitalità a quel personaggio misterioso. Tutti e tre gli uomini vestono con toghe senza tempo, dai tenui colori terra-pastello che delicatamente trascolorano dal rosa al verde (Brandi 1983). Solo dall'aureola e dalle decorazioni poste alla conclusione della tunica e del bavero, comprendiamo la distanza sociale e intellettuale che separa Gioacchino dai due pastori; ciò che prevale infatti è l'unitarietà statuaria della rappresentazione, unitarietà che, almeno parzialmente, ritroviamo fra i tre personaggi e lo sfondo roccioso su cui essi insistono. È la consonanza coloristica, tono su tono, a produrre questo amalgama che viene evidenziato dalla simile fattura delle ombre sulle rocce e sui panneggi. Attenzione, ombre simili ma non eguali: angolose e scalettate sulle rocce, ammorbidite e più chiaroscurali sulle vesti. Si ha allora l'impressione che l'intento di Giotto fosse stato quello di cogliere quel preciso attimo figurativo in cui i personaggi si stagliano dallo sfondo ma allo stesso tempo appartengono ancora ad esso. Così facendo Giotto, adeguatamente nota Cesare Brandi, è come se ancora guardasse l'iconicità bizantina per condurla al suo superamento (Zeri 2014; Brandi 1939, pp. 118-119). Quello messo in scena è, come già detto, un attimo figurativo, ovvero un passaggio intermedio di una metamorfosi: da qui probabilmente il fascino di Giotto, del suo primitivismo per così dire sofisticato, che quasi per miracolo si ferma sulle soglie del naturalismo, senza scivolarci dentro (Venturi 1972). Secoli dopo ritroveremo questo primitivismo sofisticato, ieratico e morbido al tempo stesso, nelle sospese nature morte di Giorgio Morandi il quale, non a caso, utilizzerà una *palette* di colori non dissimile da quella di Giotto. La ritroveremo anche in quelle primarie e volutamente rozze architetture fatte per così dire di paesaggio di Ottone Rosai. Ritroveremo quest'arte di sfondo che si fa figura in alcune notevoli architetture italiane, specialmente nelle ville di Palladio e in quelle medicee. In esse è come se il color terra della campagna circostante si fosse trasmutato nel color crema chiaro dei

loro intonaci: un colore diverso, certamente, ma che possiede la magia di appartenere ancora alla terra, quasi fosse un'astrazione alchemica della stessa. Anche alcune opere contemporanee possiedono quell'alchimia di trasmutare ciò che circonda in figura; spesso sono, queste, opere appartate, concentrate non sui grandi slogan, sui manifesti e le frasi a effetto, ma sulle metamorfosi alchemiche date dalle sfumature. D'altronde l'alchimia non si fa in fretta, con proclami apodittici, ma nel lento *solve et coagula*, nel tessere continuamente il contrarsi e il fondersi, l'appartenenza e il distacco. In ciò, non solo in pittura, la cultura figurativa italiana ha ancora molto da dire. Si potrebbe persino affermare che dove prevalgono gli slogan e i manifesti essa si rattrappisce scadendo nel corrivo. A quanto detto, si potrebbe obiettare che sono stati proprio i futuristi italiani a nutrirsi di slogan dando vita così alla prima avanguardia internazionale. Vero, ma se consideriamo il più talentuoso tra i suoi pittori, Umberto Boccioni (da un punto di vista qualitativo forse l'unico considerabile tale), ritroviamo in forme del tutto diverse la stessa abilità di amalgamare per distinzione le figure con gli sfondi. In Boccioni, la statuaria giottesca ha ceduto il passo al dinamismo vorticoso, ma il tema iconografico è il medesimo e tale, auspichiamo, possa rimanere in futuro.

Torniamo all'affresco di Gioacchino, concentrandoci sulla parte destra, dove scorgiamo la piccola stalla da cui escono alla spicciolata delle pecore capeggiate da un cane che fa festa al santo. A questi animali il pittore affida il ruolo di tenere insieme, secondo regole del tutto libere e sciolte, le figure della rappresentazione (Benelli 2012, p. 210). Concentriamoci su questa piccola architettura stilizzata, di un'elementarità disarmante ma non priva di sofisticatezza (Bellosi 1985). Più che a una stalla, siamo di fronte a un contenuto padiglione la cui presenza è enfatizzata ad arte dal pittore che sembra estrudere dal tetto lo sperone di roccia che la sovrasta. Anche in questo caso Giotto, come aveva fatto con i panneggi delle figure e la roccia retrostante, si muove in quel ristretto spazio espressivo in cui le figure si stagliano da uno sfondo a cui ancora appartengono e lo fa fino a giungere all'illusione ottica. Il piccolo padiglione infatti a prima vista sembrerebbe un oggetto *freestanding*, ovvero del tutto isolato nella sua presenza, ma a ben vedere così non è. Le pareti che sorreggono la copertura sono in vero diverse: quella di destra è in legno ad assi sovrapposte in ciò del tutto simile al tetto mentre quella di sinistra corrisponde alla roccia. Giotto, dunque, mette in scena un'illusione ottica architettonica, e il risultato è un ibrido tra un padiglione e una pensilina o un qualcosa ad essa assimilabile. Proprio a questo oggetto architettonico, anche se a prima vista non sembrerebbe, il pittore affida il ruolo principale della rappresentazione. Proviamo infatti a eliminare il padiglione-stalla dall'affresco: ciò che otterremmo sarebbe il decadimento di tutto l'impianto pittorico a una didascalica scena da codice miniato. È dunque

Giotto di Bondone, *Scene dalla vita di Gioacchino, La cacciata di Gioacchino dal tempio*, 1303-1305. Cappella degli Scrovegni, Padova.

l'architettura, anche se non posta al centro, anche se non contiene le figure inquadrandole come negli impianti pittorici rinascimentali, a essere la protagonista di una scena che appare non per essa stessa, ma attraverso essa. Una differenza questa sostanziale, su cui è necessario soffermarsi. Il tema, anche in questo caso, è quello dell'edificio iconico. Esso, di sua natura, tende a stare al centro della rappresentazione, assoggettando con la sua presenza i margini. È questa la prima e forse più grossolana maniera di dimostrare la propria iconicità. Poi ce n'è un'altra, più raffinata, ed è quella indicata da Giotto e poi seguita dai pittori manieristi che decentrano il soggetto per stemperarne l'assertività. Ed è proprio questo sapiente decentramento a permettere il controllo equipotenziale della rappresentazione in tutte le sue parti: permette loro di spalmare, per così dire, il potenziale espressivo e plastico in tutto lo sfondo su cui la figura insiste. È chiaro che stiamo parlando di pittura, ma le analogie con l'architettura sono evidenti e ognuno può scegliere a riguardo gli esempi più convincenti; ed è consigliabile sceglierli in buona parte nell'architettura contemporanea, in quanto sembra riscoprire un rapporto con l'iconicità meno urlato e grossolano rispetto a un passato che spesso ha prodotto una prestazionalità pari solo alla sua stessa pochezza.

Soffermiamoci ancora sulla stalla più elegante mai dipinta. Essa appare non tanto come un oggetto di architettura, quanto un'idea di architettura reificata in un oggetto. Le sue forme sono essenziali, stilizzate; il suo aspetto generale, la sua *facies*, parte da una convenzionalità quasi archetipica per essere trasfigurata in una dimensione che potremmo definire verosimile, nel senso che sebbene appartenga al reale, da esso se ne distanzia fino al punto di evocarne la sua stessa idealizzazione. Le assi in legno della parete e del tetto, ad esempio, sono ridotte a uno spessore grafico e il loro ritmo, regolare e iterato, fa sì che un oggetto che avrebbe dovuto essere ruvido e vernacolare, subisca una vera e propria essiccazione astratta. Un'astrazione particolare, che non parte da schemi o figure geometriche ma da una figura reale, persino banale nella sua convenzionalità, su cui a posteriori il pittore innesca il principio trasfigurante dell'astrazione. In altre parole, l'astrazione come mezzo, non come fine. Per comprendere meglio quanto detto pensiamo a due essenziali opere dell'architettura italiana dello scorso secolo: le case Borsalino di Ignazio Gardella e la palazzina Girasole di Luigi Moretti. Gardella opera come Giotto nella copertura delle sue palazzine. La sua intenzione è infatti quella di alleggerire verso il cielo la massa muraria, e allora si inventa una banale doppia copertura in maniera tale da rendere la seconda, quella verso il cielo, un leggero strato aggettante sorretto da smilze travi che nel fronte opposto diventano il telaio che sostiene le logge. Meno giottesco è Moretti, ma il principio non è poi diverso. Egli lavora con una massa muraria che intende mostrare la sua *gravitas* per frammenti quasi archeologici, poi

Giotto di Bondone, *Scene dalla vita di Gioacchino, Ritiro di Gioacchino tra i pastori*, 1303-1305. Cappella degli Scrovegni, Padova.

però in facciata la contesta appendendo un piano neoplastico che fa ancora parte della *gravitas*, ma ad essa già non appartiene più. Ancora una volta, come in Giotto, la figurazione è ritratta nel bel mezzo di una metamorfosi: non capiamo infatti se è il piano che sta diventando massa oppure il contrario, così come nell'affresco giottesco non capivamo se l'origine figurativa dei tre personaggi fosse la roccia retrostante o il contrario.

Ciò che tiene insieme tutto ciò è la scioltezza con cui gli autori citati si muovono in quelli che possiamo definire i punti di rottura dei linguaggi: la naturalezza con cui una figura accoglie l'altro da sé amalgamandolo senza modificarne del tutto la sua natura originale. Si aggiunge a ciò la capacità di trasmutare il noto, l'ordinario e il corrivo, in qualcos'altro, il tutto pur sempre rimanendo nei confini dell'architettura, senza particolari effetti speciali e senza scivolare nella corta assertività del design. La stalla stilizzata di Giotto, che si staglia sullo fondo pur appartenendogli, il cui sfondo enfatizza e trasmuta la sua ridotta scala; questa stalla la cui costruzione ha subìto una trasfigurazione astratta, che però non inficia la sua figuratività, anzi la rafforza, che non ha nulla di inventivo ma pur sempre un qualcosa di straordinario, che ci appare teneramente fragile quasi a voler compensare la sua forza archetipica; questa stalla decentrata ma centro dell'impianto figurativo, ci ricorda il dovere che abbiamo di sperimentare i linguaggi passando per la porta stretta delle sfumature.

Bibliografia

Bellosi L., *La pecora di Giotto*, Einaudi, Torino 1985 | Benelli F., *The Architecture in Giotto's Paintings*, Cambridge University Press, Cambridge 2012 | Brandi C., *Giotto*, in "Le Arti. Rassegna bimestrale dell'arte antica e moderna", n. 1, ottobre-novembre 1939, pp. 118-119 | Brandi C., *Giotto*, Mondadori, Milano 1983 | Venturi L., *Il gusto dei primitivi* (1926), Einaudi, Torino 1972 | Zeri F., *Giotto raccontato da Federico Zeri*, in www.youtube.com/watch?v=b149_6Qp0qo, settembre 2014, consultato il 7/06/2021.

G

Luca Capuano, Palazzo Te, Mantova, 2009.

Luca Capuano, Teatro olimpico di Sabbioneta, 2009.

H

Luca Capuano, Battistero di San Giovanni, Siena, 2009.

125-129 *Identità I*
Adriano Marangon, Michela De Poli (MADE associati)

130-133 *Identità II*
Identità e standard
Elisa Monaci

133-137 *Identità III*
Luca Zilio

137-141 *Ingegneria*
I grandi architetti che ho incontrato: ricordi di un ingegnere
Paolo Spinelli

141-147 *Innovazione I*
Innovazione nel settore delle strutture
Paolo Foraboschi

147-151 *Innovazione II*
Il viadotto Polcevera. L'innovazione dei tiranti presollecitati
Massimo Viviani

151-159 *Istante*
Alberto Bertagna

Adriano Marangon, Michela De Poli (MADE associati)

Identità I

L'identità è oggetto di una preoccupazione che si concentra specificatamente nel contemporaneo. L'attenzione riversata su di essa costituisce un'esigenza recentissima venutasi a formare come reazione ad una crisi di appartenenza.

Nel passato l'esigenza di riflettere sulla propria identità non era oggetto di interesse né tantomeno di preoccupazione. Sommariamente si potrebbe dire che le persone rivestivano dei "ruoli" e seguivano una sorta di "percorso prestabilito" che non le faceva dubitare del loro essere, le frequentazioni erano sostanzialmente all'interno dello stesso ambiente in una sorta di habitat chiuso. Ogni azione, ogni movimento avveniva dentro condizioni di famigliarità e identicità che alimentavano e sottolineavano il far parte di (comunità, società, famiglia...). Nel momento in cui i parametri di riferimento cambiano, e si allentano legami e vincoli, si produce un senso di necessità irrisolvibile dominato dallo sforzo prodotto per cercare di colmare il divario tra ciò che dovrebbe essere e ciò che è, nel tentativo di rifare la realtà a somiglianza di un'idea. Zygmunt Bauman (Bauman 2005) afferma che l'identità è qualcosa che va inventato piuttosto che scoperto: per l'identità non vi sono certezze e non si può pensare di operare cercando di comporre un'immagine come se si trattasse di un puzzle: dell'identità non si conosce l'immagine finale e pertanto la sua conformazione è in larga misura negoziabile e revocabile essendo frutto di decisioni continue in una continua evoluzione. Comunque imprendibile, l'identità è forse il termine che maggiormente si confronta con il tema del paesaggio e di conseguenza con la condizione progettuale.

All'interno del progetto ci si imbatte sempre nelle diverse interrelazioni che si associano alla "identità": sia essa culturale (solo in questo termine il contrasto è evidente, perché il termine cultura porta con sé un senso di "apertura" e di molteplicità di influenze), aziendale, paesaggistica, stilistica, o molto altro ancora... a cui si chiede fissità e compiutezza, a cui si chiede chiarezza sia nella definizione che nell'interpretazione progettuale. Una distorsione quindi tra quanto sembra inafferrabile e quanto si cerca di bloccare in una forma e in un contenuto.

Le vie nell'identificare un collegamento tra questi due termini, possono essere diverse e si potrebbero esplicitare diverse relazioni tra progetto e identità: si può pensare ad una progettazione circolare nel caso per esempio di un parco e di un giardino storico in cui, facendo riferimento al progetto originario in sé concluso e che ha raggiunto

la maturità, tutti gli interventi progettuali successivi agiscono nella volontà di mantenere il progetto nella sua situazione di partenza, nella sua identità iniziale e conclusa. La progettazione può essere interpretata come lineare, finita e circolare per esempio nel caso del parco pubblico all'interno del quale la fase iniziale è propedeutica al raggiungimento di una fase successiva compiuta, qui il progetto considera un'evoluzione che arriva ad un punto di *climax* che coincide con la maturità del progetto e tutti gli interventi successivi hanno lo scopo di mantenere una condizione. La progettazione può intendersi anche come lineare infinita come possono essere le operazioni "libere" di Eric Lenoir (Lenoir 2018), in cui il ruolo del progettista è l'atto creativo iniziale, gli stati progettuali successivi saranno frutto della reazione alle mutazioni del contesto e quindi di identità multiple in trasformazione, molte identità libere di palesarsi con fasi e tempi diversi che hanno l'avallo della decisione iniziale. Un momento, quindi, in cui l'atto progettuale è il riconoscimento di una condizione di valore e il progetto stesso si fa promotore di significazione e quindi di una quota, di un livello, di un'identità in divenire. Perché quello che vediamo ha bisogno di esplicitazione, di un *medium* che è il dispositivo progettuale, per essere compreso, letto e interpretato. In questa fase la progettazione, tradotta nell'azione di significazione, opera per la conformazione di un'identità.

Identità 1. Riqualificazione dell'ambito della frana del Vajont (Pn)
Nelle modalità di Suzanne Lafont nella sua opera *Nouvelles espéces de compagnie. Roman* una speciale *mixitè* unisce nello stesso tempo "sciences sociales et sciences de la nature, pour indiquer la négotiation à l'oeuvre des mondes partagés, langagier et non langagier, humain et non humain" (Dubly, Jacquet 2019, p. 96), a Bordeaux raccoglie, in undici comuni della metropoli francese, tra l'asfalto e il calcestruzzo, delle "erbe matte" per portarle in laboratorio: le fotografa su un piano luminoso senza ombre portate e ingrandite e le nomina con la denominazione della via in cui sono state ritrovate per la costruzione di un erbario contemporaneo e di una natura verbalizzata. Dare un nome come nuovo riconoscimento per cambiare la scala delle decodificazioni.

Un progetto nell'ambito della frana del Vajont come reinterpretazione di un paesaggio che da "bello" diventa nel suo farsi terra e massa di detriti dovuti alla catastrofe (frana 1964) diventa sacro e intoccabile. Il progetto si rivolge con rispetto attuando una narrazione degli eventi attraverso singoli dispositivi, appoggiati, amovibili di percezione che raccontano la storia, la dislocazione, lo spaesamento e la sacralità e il suo ricordo.

Identità 2. Piazza Roma e via dei Mulini a Quinto di Treviso (Tv)
Interpretazione che è lettura di un luogo osservandone le parti meno conosciute e quindi assegnando un'identità sconosciuta ad un luogo

Progetti MADE associati, Piazza Roma e via dei Mulini a Quinto di Treviso, Parco Giacomini a Motta di Livenza; Cantina Pizzolato a Villorba.

conosciuto: quando ci guardiamo allo specchio pensiamo di riconoscere tutte le parti del nostro essere, in realtà c'è un punto che noi non riusciamo a vedere. René Magritte dipinge *La reproduction interdite* (Magritte 2003) l'immagine riflessa di una giovane figura, non è frontale ma ripropone la schiena del soggetto esplicitando un punto di vista inusuale che costituisce tutto ciò che gli altri sanno di noi e che noi non conosciamo e non vediamo. Il ridisegno di una piazza e la sua connessione con ambiti prossimi di una naturalità elevata, tocca sensibilità non dichiarate. È un punto centrale nell'intimità ideale, ricordata, pensata e un po' dimenticata, di una comunità insediatasi sulle rive di un fiume. Anche se la piazza è stata luogo per eccellenza di un ideale di identità di una comunità, sempre più chi ci abita, chi la vive dall'interno è fruitore meno abituato all'osservazione, e più predisposto alla riproposizione di rigide abitudini.

Il progetto si fa strumento di avvicinamento tematico ai suoi lati nascosti perché diventino parte integrante della nuova quotidianità delle diverse comunità che la frequentano. Decidere di attraversare i luoghi dimenticati costituisce una via di riappropriazione di una storia sbiadita che diventa nuovamente centrale e vissuta. Il progetto spinge all'attraversamento di luoghi prima non visibili e inaspettatamente da ri-conoscere.

Identità 3. Parco Giacomini a Motta di Livenza (Tv)

Allenare lo sguardo e ampliare il vocabolario attraverso il quale usiamo descrivere quanto ci appare costituisce una necessità che lavora attraverso un rinnovamento e rafforzamento del senso estetico delle cose. Michel de Certeau (de Certeau 2001) rifletteva sull'invenzione del quotidiano per alimentare una sorta di libertà del linguaggio rispetto ad una rigida grammatica "imposta". Questo esercizio guarda al quotidiano in senso critico proponendo uno sguardo obliquo e creativo accettando mutazioni e polimorfismi che aiutano a liberarsi da quanto inconsapevolmente standardizzato negli occhi e nella mente. Baudelaire diceva che il bello è una forma di resistenza al tempo e quindi alla natura (Baudelaire 1992) non per allontanarci dal bello ma per capirne le diverse modalità: le sue forme imprecise diventano simbolo di qualità. Esercizi di pensiero e di osservazione che vengono approfonditi per costituire nuove *palette* di riferimento che si aprano a nuovi modi di vedere e interpretare: il progetto che ricava una nuova opportunità da un'area abbandonata (Card) per il conferimento rifiuti urbani in un piccolo centro abitato spinge a cambiare il punto di vista sulle potenzialità delle opere di trasformazione *low cost*. Questo processo risulta utile per insediarvi un parco giochi, con il minimo di interventi possibile, un parco attuato attraverso poche e semplici mosse di taglio e scavo, a bassa manutenzione e in cui l'estensione di un bosco abbandonato e rivitalizzato genera nuove condizioni ecologico-ambientali e di paesaggio.

Identità 4. Cantina Pizzolato a Villorba (Tv)

Nel periodo in cui siamo immersi abbiamo imparato ad avere un contatto virtuale con le persone e abbiamo tentato nella distanza che caratterizza il mezzo telematico di avanzare diversi approcci per istituire una sorta di conoscenza con chi ci stava davanti allo schermo. Sono stati i diversi fondali occasionali e/o costruiti per l'occasione, l'interfaccia tra noi e gli altri una sorta di contesto in cui rilevare il carattere delle persone, da cui prelevare per cercare di formare un'immagine o di costruire una storia delle persone con cui ci interfacciamo. Una composizione per parti, una pratica che nel paesaggio giapponese è definita l'arte di catturare il paesaggio dell'intorno. Praticare lo *shakkei* cioè prendere a prestito parti del paesaggio circostante per coinvolgerlo e incorporarlo all'interno della nostra dimensione è una strategia, che può essere interpretata anche matericamente, nelle tessiture e nelle composizioni una parte del tutto.

Il progetto di una cantina che richiede di comunicare attraverso il costruito la propria filosofia e la propria identità pensa al paesaggio in modo allargato, non necessariamente nell'immediato contorno ma per associazione in lontananza. Questa operazione del "rimandare a..." costituisce l'operazione di trasposizione di un contesto, di reintroduzione di un materiale, in questo caso il legno proveniente da un bosco non di prossimità. Un bosco che si vive grazie al taglio guidato e costante, riproposto come cura selvicolturale per la sua rinnovazione naturale da centinaia d'anni. Il procedimento del suo ricavo, attraverso un programma guidato da Veneto Agricoltura per il controllo e la gestione del bosco del Cansiglio (il *bosco da reme* che forniva legno all'Arsenale della Serenissima), diviene materia, sostanza e pensiero di una faccia/facciata che parla dell'azienda che rappresenta.

Per risvegliare l'attenzione verso ciò che ci appare, perché non sempre ha un unico significato ma è sempre un prodotto intelligibile e il progetto si promuove come strumento di comprensione.

Bibliografia

Baudelaire C., *Scritti sull'arte* (1845), Einaudi, Torino 1992 | Bauman Z., *Intervista sull'identità*, a cura di Vecchi B., Laterza, Roma-Bari 2005 | de Certeau M., *L'invenzione del quotidiano* (1980), Edizioni Lavoro, Roma 2001 | Clément G., *Breve trattato sull'arte involontaria. Testi, disegni e fotografie* (2014), Quodlibet, Macerata 2019 | Dubly S., Jacquet C. (a cura di), *Narcisse ou la floraison des mondes*, catalogo della mostra, Frac Nouvelle Aquitaine Méca-Actes Sud, Arles-Bordeaux 2019 | Lenoir E., *Petit traité du jardin punk. Apprendre à désapprendre*, Terre Vivante, Mens 2018 | Lévi-Strauss C. (a cura di), *L'identità* (1977), atti del seminario, Sellerio, Palermo 1980 | Magritte R., *Scritti* (1992), a cura di Blavier A., Abscondita, Milano 2003.

Elisa Monaci

Identità II

Identità e standard

Si assiste nel contemporaneo alla presenza di una doppia anima dell'identità che coniuga lo standard da un lato e lo specifico dall'altro. Alcune identità preconfezionate acquistabili in supermercati di mobili o in rete, come Ikea, Le Roi Merlin, Muji, facileristrutturare.it, sono gli attori che appaiono sulla scena come maggiormente in grado di riprogettare i luoghi a fronte delle domande spaziali che l'oggi impone e che riescono a proporsi in molte latitudini e contesti differenti. Questi attori secondariamente, al momento dell'ingresso in casa, si mescolano con l'eredità famigliare, con il progetto dello spazio in cui si inseriscono, con l'immaginario dell'utente, andando spesso a definire una nuova identità ibrida.

Nel momento in cui la pandemia globale ha costretto a ridurre il proprio spettro di azione alla casa, molte funzioni quotidiane si sono affacciate ai bisogni di tutti e soprattutto si è imposto con sempre maggiore urgenza un fenomeno di ibridazione e collisione degli usi fino ad ora rimasti almeno apparentemente certi e costanti (Molinari 2020). Lavorare dove si dorme e mangiare dove si lavora sono tra i più immediati mescolamenti che si sono messi in atto realizzando infine le utopie di alcuni architetti giapponesi metabolisti oppure portando alle estreme conseguenze le Unité d'Habitation. L'azione che ha subìto lo spazio è stata però di tipo opposto: nel caso dell'abitare del Moderno, si trattava di progettare uno spazio minimo entro il quale si potessero svolgere il maggior numero di funzioni possibili, purché nello spettro di quelle indispensabili (mangiare, dormire, lavarsi); oggi invece le funzioni si moltiplicano e si autogenerano in una catena di mitosi per cui da una ne nascono molte altre (sport, agricoltura, biblioteca, sala conferenze, bar, salone estetico). Questa catena è assecondata anche dallo spettro di agevolazioni e di soluzioni rapide di cui disponiamo oggi e tramite le quali l'utente può svolgere in quasi totale autonomia il suo concatenamento di desideri. Si pone quindi oggi l'interrogativo sulle modalità di progettazione di uno spazio in modo tale che risponda alla collisione di usi in atto, necessitando di strumenti, di norme e di confronto tra attori e sguardi progettuali differenti, tra diversi gradi di professionalità e di coinvolgimento nel progetto. La casa è sempre di più il luogo che rappresenta il proprio immaginario, ci si chiede quindi di con quali tecniche e mediazioni il progettista possa entrarvi, con la consapevolezza dell'impossibilità di uno sguardo totale ma invece con il bisogno di integrare e contaminare questioni dimensionali

e distributive con questioni di desiderio e di vita dell'abitante (Ábalos 2009). A questo proposito è utile citare Alessandro Mendini: "La tradizione tipologica moderna propone una semplificazione estrema delle sue funzioni. [...] Invece di soggiorno, cucina, gabinetto e camera da letto, occorrono a tutti noi nuovi tipi di stanze e abitacoli: forse stanze per nuotare, per tenere i fiori, per telecomunicare, per leggere libri. Le funzioni elementari possono essere assorbite, come sottoproblemi, dentro alle funzioni sofisticate, si può mangiare nella stanza per nuotare, cucinare nella serra, lavarsi nella stanza delle telecomunicazioni" (Mendini 1983, p. 3).

L'identità del progetto si ottiene quindi tramite una sovrapposizione del super-standard, ottenuto dall'attingere ai cataloghi di luoghi perfettibili e *conformi* del mondo Ikea, con l'iper-specifico dei propri desideri personali e del proprio immaginario di casa. Questa forma di progetto standard-specifico si è accentuato più rapidamente a fronte della reclusione domestica e della necessità di costruire paesaggi dentro il proprio confine di proprietà. Si va in questo modo sempre più nella direzione degli spazi privati giapponesi: le usanze del paese non prevedono l'ingresso di estranei dentro la propria dimora privata, nella quale quindi si scatena ogni sorta di bisogno e di uso dello spazio. Il domestico non deve rispondere a convenzioni di entrata e di accoglienza, di rappresentanza e di ospitalità: colui che entra nella casa è solo colui che ne plasma lo spazio, il resto del mondo rimane fuori o vi entra tramite i dispositivi tecnologici. Nel lavoro fotografico *Tokyo Style*, Tsukuki Kyoichi accede alle viscere degli appartamenti di Tokyo mostrando, nell'anonimato, la risemantizzazione per mano dell'abitante di alcuni spazi standard dati inizialmente in maniera indifferente e uguale a ciascuno (Kyoichi 1993). Questo cortocircuito tra lo spazio dato e il riprogetto singolo che vi avviene sopra è il terreno di scontro e di ripensamento su cui il progetto contemporaneo si trova oggi a interrogarsi.

L'identità è quindi una forma di copia di un format preimpostato e del suo tradimento dovuto all'uso, questo è ciò che viene progettato a monte dalle grandi catene di mobili e di arredamento della casa – comprendendo dentro la casa anche e soprattutto gli spazi esterni che probabilmente oggi sono il luogo da cui si originano le maggiori risemantizzazioni e appropriazioni dello spazio. Il desiderio personale sta dentro e contro lo standard, ne ha bisogno per potersi conformare alle tradizioni e al contesto circostante e ne ha bisogno per tradirlo e per poter affermare la propria personale *identità*. Esempio costruito in vasta scala di questa configurazione identitaria si riscontra nella città diffusa del territorio veneto la quale sembra dar forma all'undicesima delle dodici città ideali di Superstudio (Mastrigli 2016). La *città delle case splendide* è pensata proprio in questa dualità di opposti, l'iper-standard e il super-individuale. La città si compone di isolati unifamigliari

di uguale estensione che definiscono una rete che si estende indifferente e imperscrutabile, dentro ogni lotto gli abitanti sono pervasi da un unico obiettivo, quello di possedere la casa più bella, in continua competizione con i vicini. Le pareti delle case sono composte di pannelli serigrafati che riproducono immagini a colori che rispecchiano il gusto del proprietario. Tra gli immaginari più comuni riprodotti vi sono gli edifici dei centri storici o gli alberi e gli animali, anticipando in qualche modo due grandi temi dell'abitare contemporaneo: la dialettica tra periferia e centro storico e la costruzione di foreste urbane che vorrebbero invadere le città.

Le dimensioni limitate di ogni isolato hanno lo scopo di costringere gli abitanti a concentrare la propria lotta sull'arricchimento estetico dell'esterno. Oggi quell'esterno potrebbe essere associabile al giardino privato, luogo in cui si scatenano più di tutti gli immaginari e i desideri delle persone, perché sospeso tra un effettivo uso e un'inutilità che definisce un terreno di oscillazione tra la messa in spazio di una necessità e la messa in spazio di un capriccio. È il giardino quindi che prende sempre più il ruolo di tenutario dell'identità della casa, mostrando i vezzi e la materializzazione del proprio lavoro e della propria condizione sociale, mostrando così anche il bisogno di rispecchiarsi finalmente in un luogo, il proprio paradiso, nel quale trascorrere i momenti di riposo.

Il giardino diviene a tal punto il paradigma dell'identità contemporanea che, dove non attuabile, si arrampica in verticale sugli edifici urbani, rovescia le sue coordinate per invadere i piccoli balconi o le terrazze della città. Invade gli spazi tanto da prendersi oggi anche gli interni: si registra il fenomeno dell'aumento di foreste domestiche dentro gli appartamenti. L'ammucchiamento e la sovrabbondanza di piante in casa ha lo scopo in parte di approvvigionare alcuni bisogni culinari, quelli che possano essere espletati con la poca terra a disposizione, ma soprattutto di potersi *perdere* in casa. L'avventura non sta più nella conquista di luoghi sconosciuti ma nel riprogettare il proprio domestico e poterlo poi attraversare in maniera inedita, con comportamenti differenti, rivedendo la relazione tra il corpo e lo spazio a disposizione.

Tra i progetti di spazio domestico candidati al premio europeo Mies van der Rohe del 2021 vi è una grande percentuale di interventi che introducono giardini che fuoriescono dalla pavimentazione della casa, che inglobano una porzione del paesaggio circostante copiandolo e traslandolo all'interno dello spazio privato o che reinterpretano il patio come elemento invadente e penetrante gli usi della casa. Questa tendenza è ancora più intensa adesso, in linea con i movimenti ecologisti, in cui all'identità personale si somma il desiderio di concorrere in minima parte al bene del pianeta, materializzando tramite il bosco domestico un'ambizione di comunità e di partecipazione (Marrone 2011).

La progettazione dello spazio si confronta quindi oggi con questo *standard identitario* che mescola continuamente un metodo, un oggetto o uno spazio conforme e regolato, ordinato in pronta consegna, con le personali mescolanze vitali, con le proprie eredità e le proprie esigenze. Questo standard identitario ripensa, in maniera a volte informale e a volte fortemente progettata, molti luoghi e molte modalità di concepirli, definendo per il progetto l'interrogativo della messa in spazio di copie di altre soluzioni che non intendono corrispondere completamente a ciò che è copiato. Ma soprattutto definendo l'interrogativo su come e dove poter riprogettare lo spazio trovato in modo tale che quest'ultimo sia in grado di dare *di più* (Druot, Lacaton&Vassal 2007): più resistente, più grande, più comodo, più economico, più mantenibile, più desiderabile.

Bibliografia

Ábalos I., *Il buon abitare. Pensare le case della modernità* (2000), Christian Marinotti, Milano 2009 | Druot F., Lacaton A., Vassal J.-P., *Plus. La vivienda colectiva. Territorio de excepcion/ Les grands ensembles de logements. Territoire d'exception/Large-scale housing developments. An exceptional case*, Gustavo Gili, Barcelona 2007 | Kyoichi T., *Tokyo Style*, Kyoto Shoin, Kyoto 1993 | Marrone G., *Addio alla natura*, Einaudi, Torino 2011 | Molinari L., *Le case che siamo. Nuova edizione ampliata*, Nottetempo, Milano 2020 | Mendini A., *Progetto infelice*, a cura di Rinaldi R., Rde, Milano 1983 | *Superstudio. Opere 1966-1978*, a cura di Mastrigli G., Quodlibet, Macerata 2016.

Luca Zilio

Identità III

Identità: s. f. [dal lat. tardo *identĭtas-atis*, der. di *idem* "medesimo", calco del gr. ταὐτότης]. – 1. L'essere identico, perfetta uguaglianza [...]. Con accezioni partic.: a. In filosofia, *principio d'i.*, o, più precisamente, *principio d'i. e contraddizione*, principio logico che, nella tradizione scolastica, asserisce l'identità di una cosa con sé stessa ("*A* è *A*") ed esclude l'identità con altro ("*A* non è non *A*") [...]. b. In matematica, uguaglianza valida incondizionatamente, verificata cioè da qualsiasi valore o gruppi di valori delle variabili che in essa compaiono. 3. a. Di persona, l'essere appunto quello e non un altro, [...] verificare che le sue generalità corrispondano veramente a quelle indicate in apposito documento (Dizionario Treccani 2021).

Alla definizione così precisa del dizionario corrisponde una realtà che fatica a rimanere nei limiti della sua determinazione, soprattutto se si parla di identità facendo riferimento alla nostra persona e ponendoci domande come: qual è la mia identità? Qual è la mia appartenenza?

In questi interrogativi, che appaiono ovviamente banali nella loro formulazione, si trova invece la difficoltà di dare una risposta

precisa, intuendo, forse, che il quesito in questione è un po' più complesso del suo semplice enunciato. Si scopre che "l'identità è un grappolo di problemi piuttosto che una questione unica" (Bauman 2003, p. 7); si scopre che l'identità sottende il concetto di comunità come entità che la definisce; e si potrebbe inoltre scoprire che i fattori cruciali per definire l'identità e l'appartenenza sono "le proprie decisioni, i passi che si intraprendono, il modo in cui si agisce" (Bauman 2003, p. 6). Quindi le identità: si moltiplicano – possiamo appartenere a diversi gruppi di idee e princìpi –; sono in larga misura negoziabili – pochi di noi, forse nessuno può passare da una sola comunità di idee e princìpi –; non sono assicurate da una garanzia a vita – possono essere revocate o cambiate da decisioni nostre, ma anche altrui.

L'identità è di conseguenza più avvicinabile a "qualcosa che va inventato piuttosto che scoperto; come il traguardo di uno sforzo, un 'obiettivo', qualcosa che è necessario costruire da zero o selezionare fra offerte alternative, qualcosa per cui è necessario lottare e che va poi protetto attraverso altre lotte ancora" (Bauman 2003, p. 13). Costruire un'identità diventa quindi un lavoro, come direbbe Claude Lévi-Strauss, da *bricoleur*, cioè per colui che è in grado di creare ogni sorta di cose partendo dal materiale a disposizione (Bauman 2003, p. 57). Un percorso di ricerca senza una destinazione nota e senza una quantificazione temporale.

Ora se queste considerazioni venissero applicate ad un luogo, all'identità di un luogo, il percorso sarebbe ugualmente complicato o la definizione iniziale – "essere appunto quello e non un altro" – diventerebbe di più semplice interpretazione?

La Convenzione Europea del Paesaggio (Cep) siglata a Firenze nel maggio del 2000 recita – all'art. 5 – "di riconoscere giuridicamente il paesaggio quale componente essenziale dell'ambiente di vita delle popolazioni, espressione della diversità del loro patrimonio comune culturale e naturale, e fondamento della loro identità". L'enunciato dell'articolo 5 della Cep spiega molto bene come, quando si parla di identità di un paesaggio, non si parla solo dell'identità che quei luoghi possiedono, che li caratterizza esteticamente, ma anche e soprattutto alla funzione identificativa che il paesaggio riveste per chi vive e abita nel paesaggio (D'Angelo 2014, p. 51). Un indirizzo teorico ribadito anche dal nuovo Codice dei beni culturali e paesaggistici del 2004, varato sulla base della delega prevista dall'art. 10 della legge n. 137 del 6 luglio 2002, dove si sottolinea come i beni culturali e il paesaggio siano concepiti come "patrimonio identitario dell'intera collettività nazionale", e ancora – all'art. 131, 2 –, "la tutela e la valorizzazione del paesaggio salvaguardano i valori che esso esprime quali manifestazioni identitarie percepibili". Quindi se tutti i luoghi esprimono un'identità, allora il concetto di paesaggio si amplia toccando non solo l'eccezionalità estetica, ma tutta la realtà territoriale con la sua specificità, un "paesaggio che abbraccia oggi tutto il reale, gli attori che lo abitano e

le azioni che quotidianamente impongono le proprie trasformazioni" (Marini 2010, p. 18). Ma, oltre ad una espressione più ampia della parola paesaggio, è evidente una profonda relazione tra luogo e persona, tra identità del luogo e identità della persona. "Nella sua concretezza il luogo riunisce in una dimensione fisica, un senso e un valore non solo per chi vi abita o vi è nato, ma anche per chi riesce a stabilirvi affettivamente una relazione" (Berque 2019, p. 38). Mutuando un concetto platonico – espresso nel *Timeo* – più che di località dovremmo parlare di *chora,* e cioè di relazione con le cose, di luogo della "crescita-assieme", *cum crescere*, luogo concreto. Abitare un luogo non significa solamente "stare in un posto" ma costruire con esso un legame indispensabile, una partecipazione che "coinvolge lo spirito del luogo – la sua *chora* – e il suo 'corpo' – il suo *topos*" (Berque 2019, p. 41). Diventa importante, come spiega Berque, il "ci" del "c'è", dell'essere umano che cerca una relazione con "ciò che rappresenta l'oggetto della geografia: la disposizione delle cose e del genere umano sulla terra e sotto il cielo" (Berque 2019, p. 49). Ma la relazione che si viene a creare tra luogo e persona non è una corrispondenza distaccata e impersonale, è possibile invece recuperare parte del concetto heideggeriano di "Terra", mutuando – senza far riferimento all'idea di avvio sacro e grembo protettore – il suo pensiero sull'abitare come "aver cura", in cui abita veramente un luogo solo colui il quale non lo sente come qualcosa di cui disporre, ma come "qualcosa di essenziale alla definizione della propria stessa identità, qualcosa che va salvaguardato come strumento di sopravvivenza, ma come parte di noi stessi" (D'Angelo 2014, p. 124), paesaggi che "abitiamo, viviamo, e dove prima di noi altri hanno vissuto e dove, si spera, anche dopo altri potranno vivere ed abitare" (Bonesio 2002, p. 80). Questa relazione trasforma, nella concezione di de Certeau, il luogo in spazio, come "la parola quando è parlata, ovvero quando è colta nell'ambiguità di un'esecuzione [...], posta come l'atto di un presente (o di un tempo), e modificata attraverso le trasformazioni derivanti da vicinanze successive, [...] lo spazio è un luogo praticato" (de Certeau 2001, p. 176). Esso diviene così una sfera d'azione passiva e attiva, è il dominio nel quale agiamo e che porta il segno di questa azione, ma, allo stesso tempo, ha un effetto su di noi e al quale apparteniamo, sentendoci in qualche modo legati. È così che l'identità diviene "mouvance" (Berque 2019, p. 143), nel suo doppio significato di appartenenza e mobilità, nella sua relatività in divenire, nell'essere impronta e matrice. Un filo, un legame, che non vive solo nel presente, ma che trova nella tensione verso il passato e nella prospettiva futura la sua stessa ragione d'essere. Ecco perché l'identità non può essere immobile, perché la sua costruzione è fatta di perdite, di acquisizioni, ma soprattutto di lotte, perché il "campo di battaglia è l'*habitat* naturale per l'identità. L'identità nasce solo nel tumulto della battaglia, e cade addormentata e tace non appena il rumore della battaglia si estingue" (Bauman 2003, p. 75).

Identità impresse, 2021. Foto di Luca Zilio.

Quando parliamo quindi di identità di un paesaggio – ma come abbiamo visto potremmo parlare anche di identità della persona – la possiamo definire una "traiezione", dal latino *trajectio* come attraversamento, trasferimento, cercando di cogliere con tale terminologia cara a Berque, una congiunzione dinamica, che tiene assieme trasferimenti materiali e immateriali. Dire che l'identità è concreta, non significa parlare della sua materialità e staticità – cosa vera solo in parte – ma della sua impossibilità di essere slegata "dall'insieme delle qualità e dei processi, della storia e dai fini che concorrono a fare di essa ciò che è" (Berque 2019, p. 149). Tutto è collegato, in una trascendenza che non si circoscrive al solo suo essere, l'identità, come ci ricorda Heidegger nel suo pensiero sulla brocca, fa appello all'ontologia: "Ciò che fa della brocca una brocca, sta nel travaso di ciò che è contenuto al suo interno. [...] La sua stessa fonte è contenuta nell'acqua versata. Alla fonte dimorano le rocce e in esse il sonno pesante della terra, che riceve dal cielo la pioggia e la rugiada. È nell'acqua della fonte che avvengono le nozze tra il cielo e la terra. Sono presenti nel vino che ci è dato attraverso i frutti della vigna, confinati l'un l'altra in quella sostanza nutritiva della terra e nella forza solare del cielo. Nel versare l'acqua, nel versare il vino, il cielo e la terra sono sempre presenti" (Heidegger 1976, pp. 113-114).

Quando parliamo di identità di una persona o di un paesaggio, non parliamo del suo contorno in sé, ma in realtà, in una visione universale, parliamo un po' di tutti noi.

Bibliografia

Bauman Z., *Intervista sull'identità*, a cura di Vecchi B., Laterza, Roma-Bari 2003 | Berque A., *Ecumene. Introduzione allo studio degli ambienti umani* (2000), Mimesis, Milano-Udine 2019 | Bonesio L., *Oltre il paesaggio. I luoghi tra estetica e geofilosofia*, Arianna, Casalecchio 2002 | D'Angelo P., *Filosofia del paesaggio* (2010), Quodlibet, Macerata 2014 | de Certeau M., *L'invenzione del quotidiano* (1980), Edizioni Lavoro, Roma 2001 | Dizionario Treccani, voce *Identità*, www.treccani.it/vocabolario/identita/, consultato il 30/04/2021 | Heidegger M., *Saggi e discorsi* (1957), a cura di Vattimo G., Mursia, Milano 1976 | Marini S., *Nuove terre. Architetture e paesaggi dello scarto*, Quodlibet, Macerata 2010.

Paolo Spinelli

Ingegneria

I grandi architetti che ho incontrato: ricordi di un ingegnere

Nel 1969 La Fiorentina ha vinto il suo secondo (e ultimo, almeno per ora) scudetto e io ho fatto l'esame di maturità. Quel periodo complesso era pieno di fermenti: le rivoluzioni studentesche degli anni attorno al 1968 hanno messo in crisi il mondo portando un nuovo modo di concepire il mondo stesso. Sono stato il primo laureato in ingegneria a Firenze nella neonata Facoltà di Ingegneria sede il vecchio seminario

minore in via Santa Marta e, una volta laureato, ho cominciato a conoscere il mondo degli architetti. Il primo importante incontro è stato con Lorenzo Papi, architetto, fondatore e titolare dello Studio Forte 63. Lo Studio aveva sede all'interno di palazzo Capponi a Firenze, un tempo di proprietà della sua famiglia, in cui Lorenzo si era lasciato la limonaia, una sorta di serra vetrata, nel meraviglioso giardino all'italiana del palazzo, all'interno della quale aveva installato il suo studio.

Le opere di Lorenzo Papi non sono molte. Lorenzo, che aveva qualche problema di depressione, è morto giovane. Era comunque una persona assolutamente geniale: le sue opere più conosciute sono la casa albero e il museo Marino Marini. La casa albero è costituita da una struttura in acciaio a sbalzo dal pilastro ad A centrale, sostenuta da una serie di stralli. La struttura è rivestita da un involucro in pannelli *sandwich* di acciaio e vetro. È pensata come una struttura facile da montare, smontare e replicare anche in molti esemplari.

Lorenzo aveva una simpatia innata, insieme a un cuore d'artista; mi ricordo che nello studio ciondolava fra un tavolo di lavoro e l'altro guardando cosa si disegnava. Una volta mi disse guardando la dimensione di un pilastro in una villa di cui stavo studiando le strutture: "Paolo, così grosso lo sapevo fare anch'io". Aveva un animo gentile e da lui ho imparato ad improntare a gentilezza e rispetto i rapporti con i collaboratori. Alla fine della giornata, quando ci si salutava diceva sempre grazie, ed è un'abitudine che ho preso da lui e che mi è rimasta.

E poi "quelli" del Superstudio. Il primo che ho incontrato è stato Roberto Magris, uno dei due fratelli Magris (l'altro è Alessandro), che con Adolfo Natalini, Cristiano Toraldo di Francia, Gian Piero Frassinelli ha fondato il Superstudio di Firenze. La corrente di architettura da loro fondata è stata in seguito chiamata architettura radicale. Era un movimento di giovani laureati a mezzo fra l'arte e l'architettura: giovani architetti che avevano visioni fantastiche di architettura e urbanistica, idee fra il visionario e l'ironico (Mastrigli 2016). Ideate e rappresentate da Superstudio sono le megastrutture, per esempio quelle delle Cascate del Niagara (*Niagara o l'architettura riflessa*, 1978). In questa visione fantastica si immaginava di costruire una diga rivestita di "acciaio speculare", vetro che contenesse l'acqua delle cascate. Oppure l'immagine di Firenze allagata, in cui si distingue comunque la cupola del Duomo che emerge (*Salvataggi dei centri storici italiani (Italia vostra)*, 1973). In quell'epoca, come per la musica in cui nasce il fenomeno dei complessi musicali che sostituiscono i cantanti solisti, così anche nell'architettura nascono gli studi composti da diversi architetti, come a Firenze Superstudio e Archizoom, che producono idee di architettura intesa come gesto artistico sul territorio, che evoca visioni fantastiche.

Ho conosciuto Roberto Magris solo negli anni Novanta quando è stato consulente architettonico per l'esterno del Palazzo di Giustizia

di Firenze di cui ho progettato le strutture. È una megastruttura di oltre 100.000 metri quadrati progettata da Leonardo Ricci. Mi ricordo quando Roberto si oppose con tutte le sue forze per il rivestimento esterno che era stato proposto in una graniglia bianca e nera (granito ricostruito) mentre Roberto insisteva per un rivestimento del Palazzo di Giustizia in materiali naturali (pietra e mattoni). Alla fine ha vinto lui. Mi ricordo ancora la sua battuta: "No, ci vogliono materiali naturali! Non voglio che all'entrata della città qualcuno dica 'ma cos'*è questo grosso acquaio*?'" riferendosi al tipo di materiale graniglia proposto.

È morto anche lui giovane. L'ultimo lavoro è stato per l'appunto, insieme all'hotel Four Seasons, il mio appartamento di Viareggio. Anche qui un aneddoto personale: c'era un bagno da dividere in due piccoli bagni. Da ingegnere mi immaginavo che questi due rettangoli eguali fossero impiantisticamente trattati egualmente per cui mi immaginavo che gli attacchi del water fossero adiacenti e dalle due parti opposte della parete di divisione dei bagni. In realtà Roberto aveva progettato i bagni in maniera differente l'uno dall'altro per cui i water non si corrispondevano. Tanto che l'idraulico mi chiamò domandandomi come mai doveva fare un attacco più complicato dei water. Chiamai Roberto gli domandai il perché. E lui mi disse: "Scusa Paolo, io soffro molto perché il mio mestiere vengono a farlo tutti: casalinghe, impiegati, tutti. Ma te, Paolo, o non tu facevi l'ingegnere? Allora l'architetto fallo fare a me", disse. Gli chiesi scusa.

E poi Adolfo Natalini, persona con un carattere scontroso ma simpaticissimo, guascone direi. Ho collaborato con lui per l'insediamento a Novoli dell'Università di Firenze con le Facoltà di Economia e Giurisprudenza, e poi per un padiglione vicino al centro commerciale I Gigli da lui progettato. Ho sempre ammirato l'equilibrio formale della sua architettura, il ritmo delle facciate dei suoi edifici in particolare quello realizzato a Novoli.

Lì, proprio a Novoli, ho avuto un'esperienza interessante nella costruzione della nuova sede della Cassa di Risparmio di Firenze, banca storica fiorentina che aveva sede in centro a Firenze, praticamente irraggiungibile a causa del traffico. Il presidente, dottor Aureliano Benedetti ebbe l'idea di trasferire la sede a Novoli in un lotto già predisposto da Immobiliare Novoli, società di cui la Banca era azionista. In realtà il lotto era interno, non visibile dal viale, poco rappresentativo, per cui gli consigliai di cambiare lotto spostandosi in un'area limitrofa di proprietà di Fondiaria. "Paolo, c'è un piccolo problema, quel terreno non *è* nostro", disse Aureliano Benedetti. Ma alla fine lo convinsi e procedette all'acquisto del terreno. Si cambiò anche destinazione urbanistica da residenziale a uffici. Ora il piano urbanistico di Novoli era stato redatto da Lèon Krier negli anni Novanta: era un piano molto rigido con allineamenti ben definiti e pochissima libertà di espressione architettonica.

Si decise di fare un concorso internazionale come Cassa di Risparmio di Firenze, invitando alcuni architetti importanti. Nella commissione di gara oltre a me e Aureliano Benedetti c'era anche Francesco Dal Co che veniva dall'Università Iuav di Venezia. Alcuni architetti risposero e si fece una mostra dei progetti e dei plastici. Furono invitati studi internazionali come gli studi di Norman Foster, KPF (Kohn Pedersen Fox), Steven Holl, e studi italiani come Rossi Prodi, Zermani, Bellini e Grassi ("Casabella" *727*).

Steven Holl in particolare aveva risolto in maniera brillante il tema con la disposizione dell'auditorium previsto al piano primo. Appariva come sospeso, con l'accesso attraverso una grande scalinata all'ingresso della banca. Ma non fu scelto. Steven ha un carattere molto deciso. La dedica che fece a mio figlio, giovane studente di architettura, su un suo libro, dice tutto del suo carattere: "Be arrogant", scrisse infatti Steven donandoglielo. Ma il presidente Benedetti scelse invece l'architettura classica di Giorgio Grassi. Con Giorgio Grassi ho avuto una bella esperienza professionale in quanto siamo riusciti a costruire la nuova sede della Cassa di Risparmio di Firenze in poco più di un anno, con un parco di circa un ettaro, interno pensile e con una notevole complessità di realizzazione delle facciate che Grassi ha voluto con pietra esterna e mattoni faccia vista interni (Grassi 2009).

Io a dir la verità avevo votato per Steven Holl. Mi sembrava l'architettura di Grassi molto monotona e regolare, forse troppo. Non si ricordava. Per cui una volta eravamo a prendere un caffè in piazza della Repubblica a Firenze e gli domandai: "Ma qual è il significato della sua architettura così rigorosa e così diciamo", non dissi monotona, "regolare?". Lui mi rispose: "Guardi ingegnere, Lei pensi ai palazzi attorno a questa piazza realizzati al tempo di Firenze capitale, 1860. Mi dica ora uno di questi palazzi qua che lei si ricorda in particolare?". "Beh – risposi – non me ne ricordo uno in particolare, sono belli tutti, ma non ne ricordo uno in particolare". "Vede" – disse Grassi – "è proprio così. L'architettura è fatta di cose belle da stare e da vedere. Ma non protagoniste. Da cose che si possono dimenticare ma in cui siamo stati bene". Mi sono ricordato in effetti di una sensazione che ho avuto quando ho visto realizzata la Potsdamer Platz a Berlino, piena di edifici bellissimi fatti da architetti bravissimi, ma che non legavano tra loro per costituire un pezzo della città. La Cassa di Risparmio è stata costruita con alcuni difficili passaggi strutturali come la realizzazione di una trave Vierendeel in acciaio calcestruzzo di diciotto metri di luce per sostenere i piani superiori degli uffici rendendo sgombro l'atrio di entrata.

Infine, un altro incontro interessante è stato con Paolo Zermani, anche lui invitato a produrre un'idea per la Cassa di Risparmio di Firenze. La sua proposta era particolarmente interessante in quanto si ricostruiva una sorta di quartiere di Firenze con le sue superfetazioni e sovrapposizioni di volume. Mi ricordo che quando venne a trovarmi

all'Università mi portò un suo libro che aveva in copertina l'immagine di una sua opera. Mi scappò detto: "Bellissima, Paolo, questa chiesa!". "È casa mia", rispose (casa Zermani, Varano dei Marchesi, Parma 1997). Io non dissi più nulla e cominciò così la nostra collaborazione che ci ha portato a realizzare la scuola Europea di Parma (2019) da poco inaugurata. La scuola copre dall'asilo fino ai licei.

Alla fine di questa chiacchierata vorrei riportare una nota del professor Giulio Pizzetti che sintetizza bene il rapporto fra l'ingegnere e l'architetto che è un rapporto quasi sempre di amore e odio. All'inizio della sua carriera (Politecnico di Torino, Facoltà di Architettura) Pizzetti, professore come me di Tecnica delle Costruzioni, parlava del difficile rapporto con gli architetti e terminava con l'esclamazione "Maledetti architetti!" (Pizzetti 1989). Ma dopo un po' di anni, dopo che aveva sperimentato la deriva tecnicistica legata alle elaborazioni automatiche del calcolo strutturale, allora ha apprezzato la libertà di pensiero, l'autonomia e la fantasia degli architetti.

"Per fortuna ci saranno sempre i nostri amici architetti a rompere, a piantare un casino irritante di idee, metodi e attere, a dirci che non siamo arrivati da nessuna parte, che niente 'perfectum est', che bisogna sempre inventare qualcosa e rimettere tutto in discussione perché non ci si può e non ci si deve mai accontentare, non si deve mai cessare di cercare, perché questa *è* l'unica via per progettare, perché questa *è* – in definitiva – l'unica maniera di fare il nostro difficile mestiere di uomini". E conclude il suo testo con l'esclamazione "Benedetti architetti!". Con questa esclamazione anch'io termino questa mia chiacchierata e vi ringrazio per l'attenzione.

Bibliografia

"Casabella", n. 727, novembre 2004 | Grassi G., *La nuova sede della Cassa di Risparmio di Firenze*, Scala, Firenze 2009 | Pizzetti G., *Maledetti architetti, benedetti architetti*, intervento al settantacinquesimo compleanno di Franco Levi, Politecnico di Torino, 1989 | *Superstudio. Opere 1966-1978*, a cura di Mastrigli G., Quodlibet, Macerata 2016.

Paolo Foraboschi

Innovazione I

Innovazione nel settore delle strutture

Una prima categoria di innovazioni riguarda materiali, componenti, tecniche e sistemi – in breve, i prodotti da costruzione.

La definizione di questa categoria è legislativa, non linguistica: è innovazione tutto ciò che non rientra in una norma armonizzata. Una norma è detta "armonizzata" quando i suoi riferimenti sono pubblicati nella Gazzetta Ufficiale della Comunità Europea, in relazione a una Direttiva. Le norme strutturali armonizzate sono emanate dal Comitato Europeo di Normazione (Cen). Le Norme armonizzate descrivono come verificare i requisiti fissati dalle Direttive in materia di sicurezza, salute e tutela dell'ambiente. In Italia, esse sono emanate dalla legislazione nazionale – per le strutture: le Norme Tecniche sulle Costruzioni (Ntc) – oppure sono il recepimento di norme europee – per le strutture: gli Eurocodici e i relativi annessi nazionali – o, anche, di norme extra-europee.

Una seconda categoria di innovazioni verte sulla concezione strutturale, sui criteri di progettazione e di analisi, sui tipi e le forme – in breve, sull'inventiva progettuale.

Per questa categoria, la definizione è quella corrente, che deriva dal latino *invenio*, il cui significato è trovare: scoprire soluzioni strutturali nuove.

Si hanno anche innovazioni sulle modalità costruttive e di varo, sui metodi di controllo e di monitoraggio, sulla manutenzione, sugli strumenti di progettazione e di calcolo. Nel settore strutturale, però, questi sono soltanto avanzamenti, poiché l'innovazione è nel settore da cui provengono.

Infine, le normative. Che l'evoluzione delle norme strutturali dia luogo a cambiamenti nel settore è fuori discussione (Pozzati 1992, pp. 709-715); in particolare, in Italia, l'Opcm 3274 del 2003 lo ha modificato drasticamente, come mai in quasi cento anni di norme strutturali era accaduto. Tanto che le normative da quella in poi possono essere denominate "di nuova generazione". Che questi cambiamenti siano da ascriversi a un progresso è invece discutibile. L'avere riconosciuto l'effettiva pericolosità sismica delle zone italiane è stato sicuramente un avanzamento. Al contrario, i pesanti apparati teorici introdotti dalle normative di nuova generazione non garantiscono un livello di sicurezza maggiore rispetto alle normative precedenti e riducono l'ingegneria alla ragioneria (i due termini non fanno rima, ma solo una cacofonia).

A grandi linee, l'innovazione nel settore delle strutture può sembrare analoga a quella di tutti gli altri settori; a ben vedere, invece, presenta elementi che la differenziano fortemente. In tutti i settori, l'innovazione procede secondo il metodo *try and error*, poiché comporta sempre effetti imprevedibili o comunque non previsti. Nel settore delle strutture, tuttavia, sia la fase *try* sia la fase *error* assumono connotazioni ben diverse rispetto a qualsiasi altro settore.

Una cosa è provare una innovazione in una produzione seriale (industria, manifattura) oppure in applicazioni seriali (medicina, biologia); ben altra cosa è provarla per le strutture, che sono sempre pezzi unici, uno diverso da tutti gli altri, dove l'innovazione si declina in modo differente a seconda della situazione specifica. Una cosa è provare una innovazione dopo averla testata in innumerevoli situazioni; ben altra cosa è provare una struttura, la quale ha dimensioni tali da consentire test solo parziali e limitati. Una cosa è un errore che comporta malfunzionamenti; ben altra cosa è un errore che comporta il crollo di una costruzione. Una cosa è un errore che viene individuato su manufatti la cui vita di servizio è di qualche anno, e quindi dopo poco tempo; ben altra cosa è un errore che viene individuato su manufatti la cui vita di servizio è di qualche decennio, quando l'innovazione è stata largamente applicata.

Fermo restando che il modo di procedere non può che essere *try and error* anche nel settore delle strutture, prima di adottare una innovazione strutturale occorrerebbe valutare quanto sia stata testata preliminarmente e quanto si discosti dalle applicazioni del passato; come pure, quali possano essere le sue conseguenze negative e dopo quanti anni.

Ciò non è stato fatto in passato. Logica conseguenza, tutte le principali innovazioni strutturali hanno dato luogo a collassi, causati da fenomeni non previsti; oppure ci sono andate molto vicino. Cui si aggiungono le sorprese negative che avremo in occasione dei futuri terremoti, a fronte di innovazioni nel settore della sismica immesse nel mercato forse un po' frettolosamente. Esempi di innovazioni che hanno dato luogo a crolli sono: l'acciaio da carpenteria, il telaio strutturale, le travature reticolari, il cemento armato precompresso, le bullonature, le saldature, gli edifici alti, i ponti sospesi, i ponti strallati, le travi miste acciaio-calcestruzzo, gli edifici a pilotis in zona sismica, la prefabbricazione in zona sismica, le costruzioni leggere, le strutture in parete sottile, i materiali compositi, il vetro strutturale.

Emblematico è il caso delle dighe a gravità. Il loro funzionamento sembra semplicissimo. In realtà, una diga comporta un fenomeno di non immediato riconoscimento: le sottopressioni, le quali riducono la resistenza al ribaltamento e allo scorrimento. Agli inizi (primi decenni del Novecento), il fenomeno non era stato previsto e più di qualche diga a gravità collassò. Solo dopo alcuni crolli, quelle che prima erano cause occulte di fenomeni luttuosi – le sottopressioni idrauliche – furono scoperte e diventarono parte delle azioni di progetto.

Una delle poche eccezioni è il cemento armato. Tuttavia, se è vero che il cemento armato non ha fatto morti in modo sistematico e diretto, è però anche vero che ha richiesto e richiede miliardi di euro/dollari all'anno per il ripristino, poiché i fenomeni che dettano la durabilità sono diventati noti solo sul campo, a partire dagli anni Settanta, e la durabilità rientra pienamente tra gli obiettivi della progettazione solo dalla fine degli anni Novanta.

L'innovazione nel settore strutturale è connotata da un altro aspetto: spesso si tratta di un qualcosa che già esisteva molto tempo prima e che, semplicemente, viene riproposto in un diverso contesto. Un esempio è l'edificio alto con struttura a *diagrid*. Quel tipo strutturale è comparso sulla scena urbana nel 2004, per opera di Norman Foster, con l'edificio 30 St Mary Axe a Londra, seguito, nel 2006, dalla Hearst Tower, a New York, sempre di Foster. Questi due edifici hanno fornito un modello che è poi stato adottato in un largo numero di edifici alti, alcuni di questi, opera di Pritzker Architecture Prize. Però l'innovazione è solo nell'uso del *diagrid* nell'edificio alto. Infatti, il *diagrid* in sé era stato proposto nel 1896 dall'ingegnere russo Vladimir Grigor'evič Šuchov, il quale, per l'esposizione di Niznij Novgorod (Gorkij, Russia), progettò e costruì un serbatoio a *diagrid* (tutt'ora esistente, spostato in un altro luogo) e un padiglione, sempre a *diagrid*.

Talvolta l'innovazione nel settore strutturale è la mera riconfigurazione di una tecnica nota da anni. Un esempio è il rinforzo del cemento armato mediante materiali compositi, che altro non è se non il *béton plaqué* con l'acciaio rimpiazzato dai nastri in composito e dall'incollaggio epossidico, ottenendo così una tecnologia assai meno invasiva e molto più facile da mettere in opera rispetto al *béton plaqué*.

Naturalmente le innovazioni che ripropongono qualcosa che già c'era non sono meno rischiose di quelle che propongono qualcosa di completamente nuovo.

Ci si deve allora domandare quanto l'innovazione nel settore delle strutture possa spingersi in avanti. La risposta sarebbe: finché la fase *try* è adeguata e la fase *error* è commisurata. Sennonché tale risposta è qualitativa e generica, se non tautologica. Il giudizio sull'idoneità dell'innovazione può essere dato solo da enti terzi.

Che è appunto ciò che accade. Le innovazioni sui prodotti da costruzione debbono essere valutate da enti appositi e debbono essere corredate di idonee certificazioni che ne legittimino l'uso nel settore strutturale: Certificati di Valutazione Tecnica (Cvt), rilasciati dal Servizio Tecnico Centrale del Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici; European Technical Assessment (Eta), rilasciati da Technical Assessment Bodies (Tabs); marcatura Ce.

Questi enti e queste certificazioni dovrebbero dare le dovute garanzie di sicurezza. In realtà non possono ovviamente garantire nei confronti di effetti perniciosi occulti e imprevedibili. Sennonché, come già osservato, quegli effetti ci sono sempre nelle innovazioni strutturali, e possono essere esiziali. Anziché demandare il controllo alla burocrazia, accorrerebbe invece ponderare il rischio con metodologie probabilistiche, cosa che quelle procedure non considerano. La "verità" è un limite al quale la scienza può avvicinarsi, ma non potrà mai raggiungere: anche ammettendo l'esistenza della causalità naturale, non si può parlare di certezza di un evento, ma soltanto

di una più o meno grande probabilità del suo verificarsi. Anche per questo, bisognerebbe prescrivere progettazioni *fail safe*, cosa che le normative ancora non contemplano (l'unica norma che impone una progettazione *fail safe* è quella sul vetro strutturale). Ma soprattutto, dovrebbero essere arricchiti i rapporti fra la tecnica e la scienza, e di entrambe con la cultura, in particolare con l'etica e le responsabilità (Pozzati 1992, pp. 619-633; Pozzati, Palmeri 2007; Chiarugi 2009).

In più, siccome i processi per ottenere il Cvt, l'Eta o la marcatura Ce sono lunghi e costosi, l'innovazione sui prodotti da costruzione avviene solo da parte delle aziende che hanno la forza per assorbire gli oneri dei processi di certificazione, mentre chi avrebbe spunti di inventiva ma non ha tale forza non può permettersi di impegnarsi nell'innovazione.

Insomma, le certificazioni così come vengono rilasciate, da un lato non danno adeguate garanzie di sicurezza ma sono soltanto ciò che chiamiamo burocrazia; dall'altro lato, inibiscono l'ingegnosità di tanti. Cui si aggiunge che i brevetti sulle innovazioni nei prodotti da costruzione sono poco difendibili, e anche questo frena l'innovazione dei singoli.

Per quanto riguarda l'innovazione sull'inventiva progettuale, la situazione è più netta ma peggiore.

In Italia, un progetto strutturale deve ricevere l'approvazione dei competenti Uffici tecnici, in particolare deve essere rilasciata la Autorizzazione sismica. Purtroppo, questi uffici spesso richiedono numerose e ampie integrazioni e modifiche al progetto e alla relazione di calcolo, e il rilascio della Autorizzazione sismica talvolta richiede anni.

Inoltre, i progetti di opere pubbliche dal 2006 richiedono la Validazione da parte di un soggetto accreditato (Validatore). Quasi sempre il Validatore formula una pletora di richieste di integrazione, il cui soddisfacimento comporta la perdita di tanto tempo ai progettisti.

Logica conseguenza, da anni, il progetto strutturale preferisce adottare soluzioni standard, di prassi, stereotipate, di routine: le soluzioni che più facilmente ricevono l'Autorizzazione sismica e la Validazione.

Si può affermare che tutti i controlli imposti negli ultimi vent'anni ai progettisti hanno avuto tanti effetti negativi, senza però migliorare la qualità del costruito: oltre ad aver inibito l'innovazione, hanno creato un equivoco gioco di responsabilità, e hanno comportato l'incremento dei tempi e dei costi di progettazione e costruzione.

Se il nostro Paese riducesse all'essenziale le certificazioni sui prodotti da costruzione e abolisse quei controlli sulla progettazione, il Prodotto Interno Lordo (Pil) incrementerebbe apprezzabilmente, senza alcuna riduzione né della sicurezza né della qualità del costruito.

Oltre a ciò, tali interferenze hanno limitato l'attività e il raggio d'azione dell'unica figura che dovrebbe avere titolo per controllare e certificare il progetto e la costruzione, innovazioni comprese: il Collaudatore. Dal R.D. 16.11.1939 n. 2229, le norme strutturali italiane prevedono la figura del Collaudatore e richiedono il collaudo statico delle costruzioni. Il termine "collaudo" proviene dal latino *cum* (insieme) e *laudare* (lodare): giudicare un'opera regolarmente eseguita. Certificazioni e controlli ulteriori al collaudo sono più dannosi che inutili.

In sintesi, attualmente l'innovazione nel settore strutturale riguarda essenzialmente i prodotti da costruzione e le normative, ma poco il progetto. Per di più, le innovazioni sui prodotti da costruzione vengono progettate e analizzate con *software* forniti dalle aziende produttrici. Per cui non sempre il progettista ne acquisisce piena consapevolezza.

Ciò nondimeno, pur in un contesto normativo e burocratico che non favorisce l'innovazione, la velocità di avanzamento del settore è comunque assai elevata, poiché il contesto economico è invece favorevole. A titolo di esempio: un professionista che, per qualche motivo, decidesse di non svolgere la professione per cinque anni, al suo rientro scoprirebbe che le sue competenze sono diventate obsolete.

Guardando le cose in controluce si scopre una stortura: l'ambiente in cui le innovazioni nel settore delle strutture vengono ideate e sviluppate non è quello accademico. L'università contribuisce all'innovazione solo in ragione dei suoi laboratori accreditati, i quali hanno titolo per certificare le prestazioni.

Questa aberrazione è la logica conseguenza di come l'università, da qualche anno, valuta l'attività scientifica di ciascun ricercatore: in base al numero di pubblicazioni su rivista e in base al numero di citazioni sia delle pubblicazioni sia delle riviste su cui sono pubblicate. Il risultato è che la ricerca universitaria è deviata verso il mero soddisfacimento di quel criterio di giudizio. Per cui la quasi totalità delle pubblicazioni nel settore delle strutture non aggiunge niente alle conoscenze: prodotti cosiddetti scientifici inutili alla cultura, alla professione o all'industria, consistenti in applicazioni acritiche di *software* o di formulazioni classiche, astrusi artifici matematici avulsi dalla realtà, sperimentazioni senza interpretazioni spesso usate solo per calibrare modelli spacciati per previsionali. Cui si aggiunge che molti ricercatori non praticano la professione.

Il già menzionato rinforzo delle strutture in cemento armato mediante materiali compositi costituisce un esempio, tra i tantissimi: migliaia di articoli sul tema che, salvo eccezioni, non considerano la carbonatazione del copriferro, e quindi altro non sono se non un inutile spreco di lavoro.

Nessun altro settore ha migliorato la qualità della vita più di quanto abbia fatto, da sempre, il settore delle strutture; e le innovazioni

strutturali hanno fatto la storia, non solo del settore, ma dell'umanità. Si pensi alla cupola di Santa Maria del Fiore, a Firenze (Chiarugi 1984; Chiarugi, Quilghini 1984). Il progetto architettonico fu concepito da Arnolfo di Cambio (1294) e sviluppato da Francesco Talenti (1350). Sennonché, nessuno aveva idea di come realizzare quel progetto. Ci riuscì Filippo Brunelleschi, tanti decenni dopo, con una doppia innovazione: la prima fu la separazione e l'anticipazione del progetto rispetto alla costruzione (dunque, Brunelleschi, con il suo progetto della cupola del 1418, fu il primo ingegnere strutturista della storia); la seconda fu una concezione strutturale innovativa (soprattutto l'apparecchiatura *a corda branda* e la struttura *a sandwich*). Brunelleschi fu anche il Direttore dei Lavori, che iniziarono nel 1420 e terminarono nel 1436, a parte la lanterna, realizzata nel 1471, dopo la sua morte. Ebbene, il mondo contemporaneo percepì l'opera come un enorme balzo in avanti. Sia la cupola in sé sia soprattutto l'innovazione che la aveva generata ebbero una grande risonanza, tale da originare uno dei più importanti movimenti culturali della storia, e non solo in Italia e non solo in architettura: il Rinascimento.

Affinché il settore delle strutture rimanga centrale nella nostra società, continuando a migliorare la qualità della vita, occorre favorire l'innovazione: fare sì che l'ingegno del progettista non sia inibito, che il ricercatore universitario torni a lavorare su tematiche centrali alla costruzione, e che il progetto strutturale sia promotore di innovazioni, cessando di essere a rimorchio delle aziende. Così come era in passato.

Bibliografia

Chiarugi A., *L'etica nella professione di ingegnere: il ruolo dell'Ordine*, in "Bollettino Ingegneri", n. 12, Firenze 2009 | Chiarugi A., *La cupola del Brunelleschi. Problemi di tracciamenti e costruzione: il modello dell'ACMAR*, in "Ingegneri Architetti Costruttori", giugno-settembre 1984, pp. 31-37 | Chiarugi A., Quilghini D., *Tracciamento della cupola del Brunelleschi. Muratori e geometria*, in "Critica d'Arte", XLIX, s. IV, n. 3, 1984, pp. 38-47 | Pozzati P., *Raccolta di scritti di Piero Pozzati*, Istituto di Tecnica delle Costruzioni della Facoltà di Ingegneria della Università di Bologna, Labanti&Nanni, Bologna 1992 | Pozzati P., Palmeri F., *Verso la cultura della responsabilità. Ambiente, tecnica, etica*, Edizioni Ambiente, Milano 2007.

Massimo Viviani

Innovazione II

Il viadotto Polcevera. L'innovazione dei tiranti presollecitati

Quando nel 1967 fu inaugurato il viadotto sulla valle del Polcevera, su progetto dell'ing. Riccardo Morandi, le strutture da ponte mostrarono

una fortissima innovazione: il calcestruzzo armato e presollecitato acquisiva la sua completa maturità, consentiva il superamento di grandi luci e con uno schema statico strallato del tutto innovativo per il tempo; troppi erano stati gli insuccessi delle strutture sostenute con cavi che erano state abbandonate, almeno fino ad allora. Il nuovo viadotto era stato studiato con un perfetto equilibrio per il flusso delle forze esterne e per le caratteristiche resistenti delle membrature, nell'ottica di ottimizzarne il comportamento in una visione economico-strutturale all'epoca considerata la linea maestra dell'ingegneria.

Lo sviluppo della tecnologia dei tiranti pretesi, iniziata negli anni Cinquanta, completava le possibilità espressive delle strutture in calcestruzzo senza limitazioni per schemi statici e con possibilità di realizzare strutture di notevole leggerezza ed eleganza. In effetti, i tiranti erano già presenti nelle strutture in calcestruzzo armato ordinario ma l'utilizzo di quest'ultimo era relegato a semplice protezione dell'armatura metallica.

È del tutto naturale che il mondo delle costruzioni sia in continua evoluzione, basti pensare allo sviluppo dei mezzi di calcolo per potenza e velocità, alle tecnologie di costruzione meccanizzata e di precisione, ai nuovi materiali, solo per fare degli esempi più direttamente comprensibili. L'evoluzione tuttavia è un percorso collettivo certamente più lento e condiviso rispetto all'innovazione che rappresenta un salto improvviso; una nuova visione, una possibilità fino ad allora impensabile.

Tante sono state le innovazioni nel mondo delle costruzioni, basti pensare allo sviluppo dei collegamenti tra membrature metalliche ad opera di Eiffel che ha permesso la prefabbricazione in stabilimento e la costruzione di grandissime strutture; oppure la tecnica dello spinning ad opera di Roebling per la costruzione dei cavi di grosso diametro e di lunghezza qualsiasi, che ha permesso, con i ponti sospesi, il superamento delle grandi luci. Certamente lo sviluppo dei tiranti in calcestruzzo, quasi un ossimoro tecnologico se non si ricorresse alla presollecitazione, ad opera di Morandi è da considerare al pari di una grande innovazione ed ha portato allo sviluppo di numerosissime strutture delle più varie in diversi ambiti sia infrastrutturali che edilizi.

Se l'evoluzione è un processo lento e largamente condiviso è vero che l'innovazione si deve, molto spesso, all'ingegno di un singolo o di poche persone e il salto qualitativo è certamente privo di tutte quelle verifiche e conferme che normalmente si hanno in un processo lento con la sua possibilità di comparazioni e modifiche che affinano tutte le novità, orientandole verso le migliori direzioni.

I primi ponti sospesi non avevano alcuna particolare verifica o precauzione verso i fenomeni di instabilità aeroelastica dovuti al vento; l'improvviso scatto ingegneristico nella costruzione di queste strutture grazie allo "spinning" ebbe una battuta d'arresto con il crollo del

Tacoma Bridge. L'innovazione costruttiva per il cavo portante consentiva sì grandi luci ma non era stata verificata e confrontata con gli effetti del vento o, in ultima analisi, con il fattore di scala. Riconosciuto il fenomeno, individuate le modifiche da apportare ciò che era innovazione è diventata l'evoluzione delle strutture da ponte per grandi campate sospese.

Del resto un tema centrale nelle strutture è proprio il fattore di scala: realizzare una struttura dieci volte più grande incrementando della stessa quantità tutte le dimensioni non è affatto invariante dal punto di vista della sicurezza. Esiste un limite per cui l'accrescimento, anche se proporzionale, inevitabilmente porterà al fallimento. Tutto questo è la diretta conseguenza della nostra descrizione della realtà che è basata sulle tre grandezze fondamentali: massa, lunghezza e tempo. Sarà sempre possibile fare una struttura proporzionalmente più grande, con massa minore ma non potremo mai cambiare il tempo. La naturale conseguenza di questo limite è proprio la varietà strutturale, particolarmente evidenziata nelle strutture da ponte che passano dagli archi alle travate semplici per passare alle travate continue, alle strutture combinate arco-trave e infine alle strutture strallate e sospese in un divenire volto a sfruttare le possibilità dei materiali nella migliore configurazione, in relazione alla tecnologia e alle conoscenze disponibili. Ogni tipologia strutturale ha in sé il suo limite ed è proprio quello che contraddistingue e individua la novità e l'innovazione.

La struttura strallata di Morandi sul Polcevera è stata per lungo tempo un modello di perfezione e di ardimento. Da quella struttura ne sono nate altre, molte delle quali di notevole interesse ingegneristico. Il tema dei tiranti presollecitati o meglio, delle strutture in calcestruzzo prevalentemente tese è stato poi sviluppato per le strutture a nastro teso che rappresentano proprio la naturale evoluzione del tirante ordinario. L'innovazione nell'utilizzo del calcestruzzo per una membratura esclusivamente tesa si è evoluta in una struttura portante per la realizzazione principalmente di passerelle pedonali dove il calcestruzzo, sagomato a guisa di nastro e preteso da cavi in acciaio armonico, assolve contemporaneamente alla funzione del passaggio e del sostentamento.

È interessante notare come l'evoluzione del tirante e la sua specializzazione propria, in una struttura indipendente e unica, abbia messo in luce quelli che sono i limiti propri dei tiranti in calcestruzzo. Ci sono fortissime analogie tra le strutture strallate con cavi in calcestruzzo preteso e le strutture a nastro teso; entrambe vengono realizzate praticamente allo stesso modo. La posa in opera di un primo sistema di cavi consente di porre in opera la parte in calcestruzzo costituente il tirante vero e proprio o la passerella a nastro; un secondo sistema di cavi ne realizza la presollecitazione di compressione che va ad attivare il materiale conferendogli una resistenza a trazione che la natura non gli aveva fornito.

Le due strutture apparentemente uguali hanno però diverse finalità: nelle strutture strallate la caratteristica principale è costituita dalla rigidezza dei cavi, capace di influenzare in modo determinante, se non risolutivo, il comportamento sotto carico. In pratica, i cavi ottenuti da calcestruzzo presollecitato dovranno necessariamente avere una conformazione che limiti al minimo gli effetti non lineari derivati dal cambiamento di forma; in altre parole, dovranno essere molto tesi, con deformate centrali ridotte al minimo. Altre caratteristiche governano invece la progettazione del tirante che assolve alla funzione di passaggio; in questo caso la deformata, molto simile ad una catenaria, è limitata solo dalla pendenza di accesso che dovrà avere valori compatibili con i requisiti di funzionalità fissati per l'attraversamento. Oltre a questi aspetti di rilevanza strutturale diretta è qui d'interesse la valutazione dell'età della struttura; infatti, l'evoluzione nello studio del comportamento del calcestruzzo ha evidenziato la complessità dei fenomeni viscosi che caratterizzano questo materiale conferendogli una straordinaria capacità di adattamento verso le sollecitazioni a cui è sottoposto, smussandone gli eccessi e le anomalie; oppure di assecondamento agli spostamenti a cui è soggetto, aumentando le deformazioni. Questa particolarità reologica, la viscosità, si inserisce nei tiranti in calcestruzzo in modo inatteso; del resto era da aspettarsi che la compressione del materiale in modo da dotarlo di una artificiale resistenza a trazione potesse avere effetti contrari alle attese. La viscosità nei tiranti infatti tende ad assecondare la presollecitazione e quindi ad accorciare la membratura; ne consegue che la sua configurazione geometrica a fune risulterà maggiormente tesa, con minore abbassamento o freccia centrale e quindi necessariamente con un maggiore impegno di trazione per sostenere sé stessa. In pratica la viscosità agisce in modo da ridurre se non eliminare del tutto, la presollecitazione originaria del calcestruzzo.

È qui che si vede il limite dell'innovazione e l'importanza della sua evoluzione; i tiranti in calcestruzzo, certamente innovativi, hanno un limite di utilizzo in relazione all'uso che debbono assolvere. In pratica è possibile avere tiranti efficaci dal punto di vista della rigidezza solo se sufficientemente corti o verticali: è il caso dei numerosissimi cavalcavia a telaio con piedritti inclinati oppure delle strutture i cui tiranti sono disposti verticalmente e non hanno quindi il moltiplicatore di comportamento rappresentato proprio dalla catenaria. È altresì possibile avere nastri pretesi in calcestruzzo anche sufficientemente lunghi e quindi pesanti purchè sia garantita una corretta configurazione geometrica in termini di freccia al centro.

Il viadotto sul Polcevera era un bellissimo esempio di struttura in calcestruzzo armato e contribuiva a rappresentare la grandezza dell'ingegneria italiana nel mondo. Certamente i suoi tiranti, una innovazione di grande rilievo al tempo, segnarono molte strutture di

lì a venire ma non furono sufficientemente capiti e studiati benché lo stesso Morandi avesse compreso e avvertito la necessità di verificare con continuità lo stato di presollecitazione nel calcestruzzo.

È purtroppo il destino delle innovazioni quando queste sono veramente incisive; la tendenza al raggiungimento dei limiti, dettato e orientato dall'intuito e dalla conoscenza è nella natura umana ed è compito di coloro che seguono e possono apprezzare la novità, valorizzarla e inserirla in un processo evolutivo corretto in modo da rilevarne tutte le possibili anomalie e operare i necessari cambiamenti.

In un futuro prossimo, con l'intelligenza artificiale e l'autoapprendimento dei computer è possibile immaginare la tecnica delle costruzioni alla stregua di un grande gioco, con lo scopo di costruire una struttura in cui la vincita è raggiunta dalla valutazione del minimo costo e del tempo di esecuzione fissato, le cui regole sono le normative e le specifiche prestazionali, sempre più dettagliate e specializzate. Questo gioco sarà la macchina a vincerlo ed è pensabile senza più innovazione ma solo con evoluzione ottimizzata in senso economico e funzionale. Se così accadrà rimpiangeremo ancor più di aver distrutto un esempio di grande innovazione come il viadotto sulla valle del Polcevera, progettato da Riccardo Morandi, per sostituirlo con una ordinaria travata che un computer in autoapprendimento, molto probabilmente, avrebbe fatto meglio.

Alberto Bertagna

Istante

Perché "istante" è lemma utile per definire una teoria dello spazio? È necessario anzitutto precisare il senso che si vuole attribuire a tale sostantivo, ovvero definire i contorni concettuali entro cui ci si intende muovere. I primi segni di questo discorso sono quelli impostati dalla sua etimologia: l'istante è incombente o imminente; incalza, spinge, preme; è ciò che sta sopra e logicamente grava. L'istante, dunque, innanzitutto, spazza via ogni bidimensionalità: sovrastando, impone una estensione tridimensionale. Eccoci allora davanti a una casa, a rimirarla: senza istanti non c'è spazio, ma solo superfici. L'istante, ancora, spazza via continuità, linearità, omogeneità e uniformità, e non si esime dallo sferrare un deciso attacco a ogni complicità. Arriva l'istante e si fa sentire, perché l'istante non è neutro, non è silenzioso, semmai pretenzioso. Sovrastando, incalzando, spingendo e premendo, ha un potere entropico: la sua forza, dentro casa, è un vento che soffiando scompone, e che andandosene lascia l'impegno di un ritorno.

Eccoci ora dentro casa, una casa reale: senza istanti, infatti, esiste solo l'utopia, quel luogo illusorio dove anche gli ultimi possono essere i primi. L'istante sarà perciò osservato, per definire questa teoria dello spazio, quale frangente di durata indeterminata che muove una richiesta, altrimenti detta, appunto, istanza. Procedendo a esplorare la casa vediamo la sua prima camera, della quale ci meraviglia il perfetto ordine impostato da Benedetto Croce: un ordine, invero, che consente di trovare tutto agevolmente, eccetto la felicità, sempre che "Sia nella massima sia nella minima felicità è sempre una cosa sola quella per cui la felicità diventa felicità: il poter dimenticare o, con espressione più dotta, la capacità di sentire, mentre essa dura, in modo *non storico*. Chi non sa mettersi a sedere sulla soglia dell'attimo dimenticando tutte le cose passate, chi non è capace di star ritto su un punto senza vertigini e paura come una dea della Vittoria, non saprà mai che cosa sia la felicità e, ancor peggio, non farà mai alcunché che renda felici gli altri" (Nietzsche 1976, p. 264).

Bergson: o del tempo che sovrasta

Per quanto siano esplorati e amati praticamente tutti quanti derivano da Bergson, il caro Henri viene poco letto, o forse non è del tutto compreso ancora oggi, A.D. 2021. Forse sempre meno ci si abbevera alle fonti primarie proprio per una mancata lettura di Bergson? Una idea errata della "durata" (Bergson 2004) – che non ipostatizza l'istante ma lo interpreta come corpo, oggetto materiale che occupa uno spazio a fianco di un adiacente – è alla base della nostra odierna smania di presente? È l'idea di una pura attualità dell'istante – che trascorre nel mentre si attua – a comprimerci nell'istantaneità del presente? Forse non riusciamo a immaginare una temporalità "aperta" alla possibilità, un tempo che abbia in sé la propria fondatezza e dunque anche la dimensione incorporea di ciò che se non è stato comunque poteva, può e potrà realizzarsi, al quale nella sua frammentarietà il nostro corpo può imprimere "in ogni momento" un movimento? Lasciamo però in sospeso per ora queste domande e torniamo a quella implicita posta sopra: perché il protagonista di questo paragrafo, se aperto sul tavolo, può portare un istante di felicità in una stanza dove regna un ordine ossessivo-compulsivo? Per quanto presente tra gli scaffali della sua libreria, e per alcuni aspetti elogiato (Croce 1958), Bergson non era probabilmente riferimento principale per chi lo annotava tra le muse di Mussolini: "Nell'ala sinistra, era sorto in quel tempo un uomo di schietto temperamento rivoluzionario, quali non erano i socialisti italiani, e di acume conforme, il Mussolini, che riprese l'intransigenza del rigido marxismo, ma non si provò nella vana impresa di riportare semplicemente il socialismo alla sua forma primitiva, sì invece, aperto come giovane che era alle correnti contemporanee, procurò d'infondergli una nuova anima, adoperando la teoria della violenza del Sorel,

l'intuizionismo di Bergson, il prammatismo, il misticismo dell'azione, tutto il volontarismo che da più anni era nell'aere intellettuale e che pareva a molti idealismo, onde anch'egli fu detto e si disse volentieri 'idealista'" (Croce 1962, p. 290). Ma lo avesse o meno compreso bene, fosse o meno interessato alle sue "intuizioni", è sufficiente leggere qualche riga di Bergson per produrre un qualche disordine nella stanza di Croce: "Come mostreremo in seguito, è certamente possibile concepire i momenti successivi del tempo indipendentemente dallo spazio; ma allorché all'istante attuale si aggiungono quelli che lo precedevano, come si fa quando si sommano delle unità, l'operazione non viene effettuata su questi stessi istanti, che sono svaniti per sempre, ma su quella traccia durevole che ci sembra essi abbiano lasciato nello spazio mentre lo attraversavano" (Bergson 2002, p. 53). Quello che si sostiene è che questa associazione, ovvero quella tra spazio, come materia tangibile, e tempo, è ben salda nel modo di organizzare il nostro pensiero – che tanto (pure) a Croce ancora deve – e che spezzarla potrebbe liberarlo e disincantare il nostro modo di disegnare il futuro, aiutandoci a considerare il passato non come qualcosa che non passa, qualcosa su cui "inevitabilmente" costruire conseguenze, qualcosa di quasi sacro, da adorare o bestemmiare, ma semplicemente per quel che è: un insieme e non una somma di istanti, a qualcuno dei quali "eventualmente" imprimere un movimento, un pro-getto. È su quel nostro pensare che esista una "traccia durevole", quel pensare errato secondo Bergson, che vogliamo insistere. "Quel che ci tranquillizza è la successione semplice, il ridurre a una dimensione [...] l'opprimente varietà della vita; infilare un filo, quel famoso filo del racconto di cui è fatto anche il filo della vita, attraverso tutto ciò che è avvenuto nel tempo e nello spazio! Beato colui che può dire: 'allorché', 'prima che' e 'dopo che'! Avrà magari avuto tristi vicende, si sarà contorto dai dolori, ma appena gli riesce di riferire gli avvenimenti nel loro ordine di successione si sente così bene come se il sole gli riscaldasse lo stomaco. [...] Nella relazione fondamentale con sé stessi, quasi tutti gli uomini sono dei narratori. Non amano la lirica [...] a loro piace la serie ordinata dei fatti perché somiglia a una necessità, e grazie all'impressione che la vita abbia un 'corso' si sentono in qualche modo protetti in mezzo al caos" (Musil 1996, p. 739). Ecco l'assenza di felicità nella stanza di Croce, ecco quel filo rosso che tutto ordina perché "l'opprimente varietà della vita" fa paura e il caos va "necessariamente" occultato, anche se occultarlo limita le possibilità. Fatichiamo a pensare il tempo, insomma, come differenza e ripetizione di istanti "tutti eventualmente presenti in noi", slegati l'uno dall'altro, perché ancora "fisicizziamo il tempo", immaginandolo come il filo rosso di Musil, un filo che continua a tenerci le caviglie legate. Fatichiamo a pensare il tempo come qualcosa che non ha fattezze o logiche nostre, o a guardarlo come altro da noi, e in ciò Bergson ci aiuta fino a un certo punto: "La caratteristica

del tempo è di scorrere: il tempo già trascorso è il passato, e chiamiamo presente l'istante in cui scorre. Ma qui non si tratta di un istante matematico. Senza dubbio, c'è un presente ideale, puramente concepito, limite indivisibile che separerebbe il passato dal futuro. Ma il presente reale, concreto, vissuto, quello di cui parlo quando parlo della mia percezione presente, questo occupa necessariamente una durata. Dov'è situata, dunque, questa durata? È al di qua, è al di là del punto matematico che determino idealmente quando penso all'istante presente? È fin troppo evidente che è contemporaneamente al di qua e al di là, e che ciò che chiamo il 'mio presente' sconfina, contemporaneamente, sul mio passato e sul mio futuro. [...] Bisogna dunque che lo stato psicologico che chiamo il 'mio presente' sia contemporaneamente una percezione dell'immediato passato e una determinazione dell'immediato futuro. [...] Il mio presente è dunque contemporaneamente sensazione e movimento; e poiché il mio presente forma un tutto indiviso, questo movimento deve dipendere da questa sensazione, prolungarla in azione. Da ciò concludo che il mio presente consiste in un sistema combinato di sensazioni e movimenti. Il mio presente è, per essenza, sensorio-motorio. Ciò significa che il mio presente consiste nella coscienza che io ho del mio corpo. Esteso nello spazio, il mio corpo prova delle sensazioni, e nello stesso tempo esegue dei movimenti" (Bergson 1996, p. 117). Ma questo suo tempo che scorre comunque altro da noi, di cui ho percezioni dissimili e a diversi istanti del quale "posso" imprimere movimenti, diventa, seguendo quella prospettiva antropocentrica dalla quale non riusciamo ad affrancarci, attraverso la ferrea ontologia di *Sein und Zeit* (Heidegger 1969), quel famigliarissimo "io sono il fiume" (Borges 1963) che marca insistentemente nella nostra mente l'idea erronea che "tutto" (noi stessi in quanto sovraordinati e conseguentemente lo spazio-tempo intorno a noi) "sia continuità".

Crossroads: o dell'assenza di proposizioni condizionanti

La *consecutio temporum* è il sistema logico che disciplina il rapporto tra una proposizione principale e una proposizione subordinata. La proposizione principale è una frase indipendente sia dal punto di vista sintattico che semantico, poiché contiene tutte le parole necessarie perché il suo significato sia comprensibile. La proposizione subordinata non è invece indipendente né dal punto di vista semantico né da quello sintattico, perché legata alla frase principale attraverso congiunzioni subordinative, modi verbali indefiniti, ragioni condizionanti. Bruce Conner nel 1958 realizza *A Movie*. Bruce Conner nel 1976 realizza *Crossroads*. Le precedenti sono proposizioni principali. Dal punto di vista sintattico e semantico sono indipendenti. I due filmati che illuminano la seconda stanza della nostra casa hanno invece delle connessioni tra loro, anche se l'uno può essere osservato indipendentemente dalla visione dell'altro. Ognuno è un'opera in sé. Ognuno

Nevada – Frenchman's Flat – members of 11th AB Div. kneel on ground as they watch mushroom cloud of atomic bomb test. Nevada, 1951. Retrieved from the Library of Congress, www.loc.gov/item/2006688661/.

risponde a una necessità e ognuno produce un significato. In *A Movie* poco meno di trenta secondi sono dedicati a un test nucleare sottomarino (Operazione Crossroads Baker). *Crossroads* mostra 36 minuti dell'Operazione Crossroads Baker. *Crossroads* riproduce per 36 minuti la stessa esplosione che compare per pochi secondi in *A Movie*. *A Movie* non ha proposizioni subordinate. Le diverse sequenze di *A Movie* sono tutte proposizioni principali: il significato di ognuna è comprensibile senza le altre. *A Movie* è una somma di parti indipendenti. In alcuni casi le parti sono montate a costruire accostamenti paradossali. Le onde innescate dal *fall-out* nucleare diventano innocui cavalloni per surfisti. Anche *Crossroads* ha solo proposizioni principali, che, diversamente da quelle di *A Movie*, dicono la stessa cosa. In *Crossroads* l'esplosione all'atollo Bikini è proposta da ventisette differenti angolature. Nella prima parte vengono mostrati frammenti di riprese di ventisette telecamere, con il sonoro in presa diretta. Dal tredicesimo minuto si assiste a una ripetizione di frammenti già visti, accompagnati dalla musica del compositore Terry Riley. Lo scoppio viene rilanciato da diverse prospettive. Avviene una riproposizione del fatto accaduto, che continua a ripetersi lungo tutto il film. Ogni frammento è una nuova progettazione della Storia. La Storia si ripete differenziandosi nelle diverse angolazioni da cui è ripresa. I singoli frammenti di *Crossroads* si configurano ciascuno come una diversa citazione del test nucleare sottomarino. Differenza e ripetizione, ripetizione del rimosso, rappresentazione come *transfert*, passato che avviene nuovamente e poi scompare, lo stesso nel diverso. *A Movie* e *Crossroads* ripetono ciò che è stato pur senza ripetere, senza far rivivere nel reale ciò che riproducono nel virtuale. In *A Movie* l'esplosione è solo uno degli eventi narrati. In *Crossroads* l'esplosione è il motore unico della narrazione: ripetendosi in più frammenti, lo stesso scoppio si estende per tutto il film. Si transita attraverso la stessa esplosione, dallo stesso allo stesso. Il presente, il passato e il futuro si intrecciano in una riproposizione slegata del medesimo momento: ecco il nietzscheano "*imprimere* al divenire il carattere dell'essere". La visione di *Crossroads* propone uno scorrere non lineare del tempo. Ogni esplosione sembra essere l'eco o l'onda d'urto della precedente, ma non lo è. Il senso delle proposizioni principali di *Crossroads*, già dato all'atollo Bikini nel Pacifico e già riprodotto in *A Movie*, e dunque antecedente al loro senso singolare, diviene una struttura narrativa con un proprio significato. *Crossroads* è il tempo futuro di *A Movie* e del test sottomarino, così come *A Movie* è il tempo futuro di Operazione Crossroads Baker. Ciononostante, all'interno di *Crossroads*, come tra *Crossroads*, *A Movie* e Operazione Crossroads Baker, non ci sono ragioni condizionanti, né congiunzioni logiche. Operazione Crossroads Baker, *A Movie*, *Crossroads* sono tre proposizioni principali; non hanno subordinate, né lo sono: contengono le parole necessarie perché il significato sia comprensibile.

Del vero problema

"Sbagliamo nel credere che la questione del vero e del falso riguardi solo le soluzioni, cioè che cominci a porsi solo a partire da esse. Si tratta di un pregiudizio sociale (poiché la società, e il linguaggio che ne trasmette le parole d'ordine, ci 'danno' problemi già del tutto formati – come se fossero delle 'pratiche amministrative' – e ci impongono di 'risolverli' lasciandoci uno stretto margine di libertà). Ma si tratta anche e soprattutto di un pregiudizio infantile e scolastico: il maestro 'dà' un problema e l'allievo deve trovare la soluzione. Siamo così tenuti in una specie di schiavitù, poiché la vera libertà consiste in un potere di decisione e nella possibilità di costituire i problemi stessi: questo potere 'semi-divino' fa in modo che i falsi problemi si dileguino e che quelli veri sorgano in modo creativo" (Deleuze 2001, p. 5). Istante – lo abbiamo ricordato – è ciò che preme, e che premendo chiede, solleva un problema. È l'istante, insomma, ad avere il "potere 'semi-divino'" di costruire il problema. Il senso dell'istante, dunque, non va confuso: non possiamo essere noi a chiedere qualcosa all'istante.

La notorietà è arrivata per tutti, come profetizzato, o almeno è a portata di tutti; la società dello spettacolo (Debord 1968) si è infine imposta, anche se ha dovuto attendere il tempo in cui tutto accade ora per potersi esporre nella propria spesso inconsistente "Digiphrenia" (Rushkoff 2013); ogni progetto – anche privo di un committente che lo realizzi – può trovare un contenitore che gli consenta di essere, che lo accolga e lo faccia esistere; ogni opinione o incanto può dirsi teoria o giudizio critico, o farsi manuale. L'accelerazione sempre più frenetica del susseguirsi delle occasioni e degli eventi, il moltiplicarsi dei pretesti e dei palchi (i virtuali che si assommano ai reali), lo iato che si è necessariamente prodotto tra osservazione e riflessione e le smanie individuali e collettive sempre più violente per l'ostensione di sé hanno portato in tanti se non in tutti i campi, ma certo anche nel mondo dell'architettura, un grande fraintendimento: "Ho smesso di credere che gli ultimi saranno i primi" (Pintor 1998), ma quell'illusione, figlia di una millenaria aspettativa del subalterno, è diventata delirio, la convinzione di poter essere in qualche modo primi, anche senza merito, complice una narrazione che disegna una meta relativa, traguardi che si susseguono a ogni istante, in quella che è una gara priva di un ordine di arrivo che non necessariamente definisca un vincitore ma almeno riconosca il valore di un autore. Ora sulla scena sono io, e non importa quanto il mio progetto sia sensato e davvero pro-teso, correttamente esposto per essere capito e condiviso, partecipato o fatto proprio da altri o almeno da qualcuno; non importa quale conversazione intrattenga e con quale interlocutore, sia esso un paesaggio culturale o naturale; non importa quale narrazione costruisca e in base a quale concetto pro-posto, sempre che lo abbia, sia equilibrato o bislacco, contorto o banale: piccole e grandi nuove "bestie" sono pronte a trasformare in evidenza perfino un'inesistenza.

Chiediamo all'istante di regalarci un senso, ma è l'istante che ci chiede di dargli un senso. Dal passato che non passa crociano al relativismo dei valori: false questioni, errate visioni che fraintendono il senso del tempo perché inesatta è la concezione che abbiamo dell'istante. Altro dovrebbe essere il modo per considerarlo, per posizionare in modo corretto il nostro essere oggi e domani. Perché l'istante sovrasta, e dall'alto interroga. Perché l'istante è ciò che chiede, e non ciò a cui si chiede. L'istante è insomma l'istante: sono frammenti di tempo di durata indeterminata a interrogare il progetto.

Progetti istantanei, progetti istintivi

Cosa significa abbandonare quella falsa prospettiva che imposta la corsa delirante che oggi ci impegna tanto? Significa smettere di interrogare l'istante per trovare un senso per noi stessi. Smettere di pensare che il tempo siamo noi e di considerare l'istante come qualcosa di cui poter disporre come fosse il nostro corpo. Non ho davvero pensato ma oggi dico e intanto fisso un punto e occupo una posizione nello spazio-tempo. Ma noi non siamo il tempo. Il tempo è sopra di noi con tutti gli istanti che lo costruiscono. Più di mezzo secolo fa irrompe sulla scena il termine *Adhocracy* (Bennis, Slater 1968; Toffler 1970), rilanciato poi soprattutto nelle riflessioni sulle strutture organizzative, sui loro assetti e sulle loro configurazioni. L'Adhocrazia è un modello in cui tutti i membri hanno l'autorità, nel loro specifico, per muovere azioni capaci di influenzare il futuro dell'organizzazione; e caratterizzata da un comportamento integrativo adattivo capace di reagire più rapidamente rispetto a una organizzazione tradizionale, la cui tipica staticità verticistica è sostituita da relazioni laterali, in un ambiente sempre in cambiamento. È possibile immaginare una adhocrazia del tempo? Dimentichiamo il tempo continuo di Croce, e il-fiume-che-siamo-noi di Borges. E dimentichiamo anche l'idea che si possano occupare gli istanti come fossero podî sui quali innalzarsi. L'istante è sopra tutto, e certo da lì può rendersi utile, ma nulla più. "Ciò che chiamo il mio presente è il mio atteggiamento di fronte all'immediato futuro, è la mia azione imminente. Il mio presente è proprio, dunque, sensorio-motorio. Del mio passato diventa immagine, e di conseguenza sensazione almeno nascente, soltanto ciò che può collaborare a quest'azione, inserirsi in questo atteggiamento, in una parola, rendersi utile" (Bergson 1996, p. 119). Gli istanti del tempo, auto-organizzati tra loro senza gerarchie, hanno tutti l'autorità per muovere azioni capaci di influenzare il futuro, e vanno preposti a noi e praticati dopo un allenamento che consenta di rispondere a ciò che accade senza irrigidire il potenziale dinamico con il quale possiamo rispondere alle richieste del tempo, con una istintività consapevole costruita su una attitudine disgiuntiva e selettiva, sapendo che "accumulazione di istanti" è concetto diverso da quello di "continuità di istanti" e altro ancora rispetto a quello di "indifferenza tra istanti".

Bibliografia

Bennis W.G., Slater P.E., *The Temporary Society*, Harper and Row, New York 1968 | Bergson H., *Durata e simultaneità* (1922), Raffaello Cortina, Milano 2004 | Bergson H., *Materia e memoria* (1896), Laterza, Roma-Bari 1996 | Bergson H., *Saggio sui dati immediati della coscienza* (1889), Raffaello Cortina, Milano 2002 | Borges J.L., *Altre inquisizioni* (1952), Feltrinelli, Milano 1963 | Croce B., *Logica come scienza del concetto puro*, Laterza, Roma-Bari 1958 | Croce B., *Storia d'Italia dal 1871 al 1915*, Laterza, Roma-Bari 1962 | Debord G., *La società dello spettacolo* (1967), De Donato, Bari 1968 | Deleuze G., *Il bergsonismo e altri saggi* (1966), Einaudi, Torino 2001 | Heidegger M., *Essere e tempo* (1927), Utet, Torino 1969 | Musil R., *L'uomo senza qualità* (1930), vol. I, Einaudi, Torino 1996 | Nietzsche F., *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, in Idem, *Opere*, vol. III, t. I, Adelphi, Milano 1976 | Pintor L., *La signora Kirchgessner*, Bollati Boringhieri, Torino 1998 | Rushkoff D., *Present Shock: When Everything Happens Now*, Penguin, London 2013 | Toffler A., *Future Shock*, Random House, New York 1970.

Luca Capuano, Certosa di Padula, Cilento, 2009.

J

Luca Capuano, Villa Rufolo di Ravello, Costiera Amalfitana, 2009.

K

Luca Capuano, Palazzo Ducale, Urbino, 2009.

167-173 *Lustgartenarchitektur I*
Un dialogo tra antichi alberi e nuove colonne
Gundula Rakowitz

173-179 *Lustgartenarchitektur II*
Paolo Ceccon, Laura Zampieri (CZ studio)

179-183 *Lustgartenarchitektur III*
Geologia del piacere
Marco Navarra

184-187 *Lustgartenarchitektur IV*
Un piacevole senso di relazioni spaziali
Lorenza Gasparella

187-191 *Lustgartenarchitektur V*
Tempi e spazi del piacere
Alessandro Virgilio Mosetti

Gundula Rakowitz

Lustgartenarchitektur I

Un dialogo tra antichi alberi e nuove colonne

Perché una parola tedesca in un affresco italiano?

Si intende così rispondere in piena consapevolezza alla provocazione di una procedura di pensiero. Il *leitmotiv* della discussione non si cristallizza in una parola sola ma in una parola composta di più parole di diverso significato. La lingua tedesca permette la combinazione e la composizione di più sostantivi che formano una nuova parola. *Lustgartenarchitektur* tiene insieme la parola "giardino" (*Garten*), la parola "architettura" (*Architektur*) connettendole mediante la parola "piacere" (*Lust*). La parola *Lust* esplicita il legame tra architettura e giardino, lo rende concreto, risemantizza i due termini maggiormente astratti (architettura e giardino) attirandoli nella sfera del sensibile. Indubbiamente, il termine *Lust* copre uno spazio semantico più vasto del termine italiano "piacere". *Lust* assume di volta in volta sfumature diverse a seconda della parola o delle parole che immediatamente la seguono o la anticipano, coniugando così insieme fissità e dinamicità, ripetizione e ampiezza di variazione semantica.

Nella relazione "tra" parole, il "tra", lo *Zwischen* diventa lo spazio immateriale che le parole attraversano e, attraversandolo, mutano il loro significato "originario". In altri termini, non c'è "origine" di una parola, non si dà significato "originario" che non sia la struttura relazionale stessa con un'altra parola, e insieme lo spazio della loro relazione. Nella nuova parola *Lustgartenarchitektur* è conservato il processo della sua formazione, ma per così dire "rovesciato": il "piacere" è *ora* posto all'inizio, prima e non dopo *Garten* e prima e non dopo *Architektur*, e conferisce nuovo senso complessivo ai termini che lo seguono, e per ciò "di-verte", muta la direzione originaria e causa stupore, sposta gli equilibri di significato, costruisce nuovi rapporti.

È dunque la scelta della posizione della singola componente semantica all'interno di una parola composita che determina nella lingua tedesca il suo significato di base e insieme le sue sfumature. La possibilità di inventare un termine nuovo, combinando termini esistenti e assegnando loro un ordine preciso nel quale si fissino le relazioni mutate tra le parole, fa sì che le relazioni tra le parole si dislochino di volta in volta strutturalmente secondo criteri di anteriorità e

posteriorità spazio-temporale e secondo la quantità delle singole parti ed eventuali ripetizioni.

Questa *consonanza* tra il problema *Lustgartenarchitektur* e la lingua tedesca permette di aprire delle riflessioni più generali relative al *metodo*, persino alle pratiche di *montaggio*, ossia a sperimentazioni di trasposizione di strutture compositive linguistiche a strutture compositive architettoniche. La trasposizione è assunta qui come metodo pratico-teorico di trasformazione di strutture linguistiche semplici in strutture linguistiche complesse. Si può già intendere – sempre in maniera provocatoria – una sorta di plurivocità semantica: in un solo *intuitus* si colgono simultaneamente più significati che costruiscono un nuovo significato.

Appare ora chiaro il motivo per cui il significato di termini compositi come *Lustgartenarchitektur*/*Architekturlustgarten*/*Gartenlustarchitektur* (o anche *Lusthaus*/*Lustgarten*/*Lustgartenhaus*/*Lustgartengebäude*/*Lustgartencasino*) non possa avere una resa traduttiva immediata e univoca. Si possono avanzare dei tentativi traduttivi: approssimativamente "architettura del giardino del piacere", "giardino e dimora delle delizie", "casa di svago con giardino", "villa da diporto con giardino", "casinò da giardino" ecc.

Il lessico della *Lustgartenarchitektur* è intrinsecamente dinamico e mostra un'evoluzione diacronica nel corso della quale il suo significato si disloca spazialmente dall'ambito del luogo d'uso o architettura interna al territorio rurale (concepito per lo più originariamente come terreno di caccia del signore) in quello di dimora cortigiana di svago. Quest'ultimo significato è del tutto interno alla riproduzione su scala diversa delle geometrie delle corti del Sei-Settecento ma con un significato di piacere già tutto definito, per parafrasare le osservazioni di Norbert Elias sul processo di civilizzazione, dalla sua appartenenza alla "civiltà delle maniere", agli spazi definiti da codici (di corte, appunto) di socializzazione.

Nella lingua tedesca già la procedura di queste combinazioni e invenzioni in sé contiene il principio del piacere, del divertimento, del diletto, della gioia ecc. Il piacere è la chiave di lettura.

Queste *architetture del piacere* e questi *giardini del piacere* oppure questo *piacere dell'architettura* e questo *piacere del giardino*, che sono oramai *machines à amuser*, entrano in stretto rapporto con i registri delle pulsioni, e sono in grado di esprimerne la parte più segreta utilizzando anche la inventività dell'artificio e del mascheramento, la sorpresa e l'incanto, lo stupore e la magia, il divertimento e il gioco, la seduzione e il piacere. Il piacere considerato come un tempo-luogo che invita a vagare, a "lasciare penzolare l'anima", *die Seele baumeln lassen*, come si direbbe nuovamente in tedesco: appunto un *Lustwandeln* nel meandro del *Lustgarten* per sfiorare il *Lusthaus*.

L'architettura e il suo giardino sono la forma spaziale della signoria sul tempo, e ciò amplia i confini dell'antico *otium* (sempre in

Gundula Rakowitz, *Lustgartenhaus* per un medico nei pressi di Vienna, veduta esterna e veduta interna, 2019. Foto di Gundula Rakowitz.

stretta relazione con il suo contrario, il *negotium*) e si fa sensore ampio di un insieme di sensazioni a forte componente riflessiva, come elemento progettuale integrante della ricca cultura edonistica dei giardini e dei parchi sin dall'antichità, e che trova uno dei suoi massimi sviluppi nel *Lustgartenhaus* sei-settecentesco.

Il progetto della *Lustgartenarchitektur* si sviluppa attraverso un'idea considerata come la parte invariante del principio compositivo, sulla quale pensare gli elementi mobili e innovativi sul tema, le variazioni progettuali "libere", che abitano la sfera dell'immaginazione e dell'invenzione, dell'*ars conjecturalis*.

Assunto nella sua astrattezza iniziale, il tema progettuale della *Lustgartenarchitektur* non è legato ad un luogo (e forse ad un tempo) preciso. Solo in un secondo "momento" o su una *complanarità simultanea* la dislocazione di idee, di metodi e modelli, di pensieri progettuali avverrà in aree a diverso carattere di naturalità con differenti qualità spaziali, dimensionali e topografiche. Di conseguenza il tema sarà declinato secondo il profilo del luogo.

All'interno delle variazioni e sperimentazioni teorico-pratiche sul tema *Lustgartenarchitektur* si intende qui dedicare particolare attenzione a un progetto realizzato per un medico in un paese nei pressi di Vienna a pochi chilometri dal Danubio, in un contesto a forte carattere rurale.

In un ampio giardino con alberi da frutto piantati già all'inizio del Novecento, bombardato durante la Seconda guerra mondiale, si trova affiancato ad un muro di confine lungo più di cento metri il *Lustgartenhaus*. Questo nuovo corpo architettonico è girato di pochi gradi verso l'antica casa esistente ed è staccato dal muro di confine attraverso una sorta di cerniera rappresentata dall'elemento di collegamento verticale. Questo corpo scala trapezoidale, reinventando il tema delle scale prospettiche (si veda la Scala Regia in Vaticano dove Bernini utilizzò la prospettiva accelerata oppure lo scalone monumentale di Codussi nella Scuola Grande Giovanni Evangelista a Venezia), si sviluppa lungo una rampa monodirezionale, che si stringe o si allarga secondo il punto di partenza, che collega il piano del giardino con il piano del tetto pensato esclusivamente allo scopo di ammirare lo spettacolo del frutteto nel suo insieme, dei singoli alberi e di tutto il giardino, nella magia della luce del giorno e in quella del cielo stellato. Nel frutteto ci sono molte specie e varietà diverse di alberi da frutto come albicocchi, meli, peri, prugni, ciliegi, amareni, noci, peschi, melocotogni, castagni, oltre a molte altre specie di flora e fauna spontanea legate al carattere rurale del luogo.

Interpretare i sogni del committente, dare figura a desideri è il compito difficile dell'architetto. Il committente è da sempre un amante della vegetazione mediterranea; la sua collezione di piante raccoglie specie rare di limoni, aranci, mandarini, cedri di molte varietà diverse,

come pure olivi, melograni e alcune palme, agavi e cactus. Queste piante non resistono ai freddi inverni del clima oltralpe e trovano dimora nel *Lustgartenhaus* del medico che li cura, in pieno *otium*.

Come in un gioco, e del gioco rispettando l'estrema serietà delle regole, l'immaginazione, insieme alla pura volontà artistica, il *Kunstwollen* collabora nell'*ars combinatoria* di molteplici possibili composizioni tra volumi e corpi, invasi da luce e aria, trasparenti e leggeri, dove la distinzione tra esterno e interno, tra naturale e artificiale sembra annullarsi. Durante la fase della progettazione sempre più il *Lustgartenhaus* prende forma di "idea-modello", di figurazione, astratta e sensibile al tempo stesso, che presiede a moduli ripetuti e pur sempre differenziabili.

Si è cercato di sperimentare metodi costruttivi combinati tra costruzione massiva e costruzione scheletrica, tra un sistema murario e un sistema a travi e pilastri. I muri sono in cemento armato prefabbricato e in acciaio le colonne a sezione rotonda cava e i pilastri a H. La costruzione per materiali e metodi diventa una composizione per pieni e vuoti messi in un equilibrio dinamico che sottolinea l'asimmetria bilanciata dell'unità compositiva improntata a essenziale astrazione geometrica, un *artificium* pronto a ospitare la natura.

La pianta del progetto è formata da una figura rettangolare basata su una griglia con interasse strutturale e compositivo di quattro metri. Pressappoco le dimensioni del *Lustgartenhaus* sono in larghezza sei metri più due metri per il corpo scale, in lunghezza dodici metri più uno per staccare la membrana vetrata e in altezza sei metri. Al suo interno le otto colonne esili a sezione cava rotonda di venti centimetri di diametro, che portano il sistema delle travi del soffitto, formano una navata unica circondata da tre lati da un sipario lineare di vetro e da un lato da un muro in cemento armato. All'esterno un'altra fila di quattro colonne singole libere, senza funzione portante, costruisce la soglia, uno spazio filtro tra interno e esterno, tra architettura e giardino e rafforza lo spazio scenico i cui protagonisti sono i massici alberi antichi e le esili colonne nuove che iniziano il loro dialogo, la loro narrazione.

Tra le singole colonne esterne potenziali tele bianche, alludendo alle grandi tende all'aperto dell'asilo infantile Antonio Sant'Elia a Como di Terragni, potrebbero fungere da *brise soleil* e muovendosi col vento aumentare il carattere scenico dello spazio.

Nello *Zwischenraum*, nello spazio interstiziale tra scala e muro di confine, si trova una grotta: è reinventato così in chiave con-temporanea l'antico tema delle grotte fantastiche, ovvero la grotta intesa come necessario elemento immaginario irregolare stra-ordinario all'interno di una struttura razionale e geometrica.

Il progetto della grotta artificiale, in via di realizzazione, si sviluppa in uno spazio ridottissimo, schiacciato, quasi annullato, scavato all'interno del muro di confine, che sembra alludere alla

meravigliosa illusione ottica dell'abside di Santa Maria presso San Satiro di Bramante. È un artificio o forse un inganno pseudo-manieristico *à la* Giulio Romano tra matericità aorgica e pseudo-prospettiva, in una dialettica tra il piacere del grottesco e la geometria perfetta della struttura architettonica. Che l'aorgico, l'illimitante, sia pensato come un elemento dell'ordine polare che qui si instaura, corrisponde esattamente alla sussunzione del "principio del piacere" (il freudiano *Lustprinzip*) al codice della socialità.

La grotta insieme all'elemento della scala trapezoidale rompe non solo la griglia costruttivo-compositiva concreta ma anche quella astrattamente pensata.

I colori sono il bianco per colonne e travi, il muro interno del corpo scala e il pavimento in cemento, invece il secondo muro della scala è in cemento a vista e mantiene il suo colore grigio. I profili dei serramenti seguono una griglia di un metro per un metro e sono pensati in una costruzione volutamente in filigrana, sottile in acciaio dipinto bianco per sottolineare il fluire tra interno e esterno e il carattere di provvisorietà trasparenza esilità. Ci sono tre porte fuori scala di vetro di quattro metri per due sul fronte lungo che, aperte, fungono da quinte sceniche e ricordano le porte allungate di vetro di casa Wittgenstein a Vienna. Su ogni lato corto si trova un'altra porta di vetro delle stesse dimensioni che, aperta, rafforza l'asse longitudinale del giardino e il suo carattere scenico teatrale. L'idea è quella della trasparenza, del trasparire, del (far) intravedere stratificazioni verticali plurime che si confondono tra vegetazione interna e esterna, aprendo prospettive multiple. La leggerezza e la spensieratezza *sans souci* di un determinato *Lebensstil* vengono espresse mediante composizioni architettoniche attraversate dalla luce e dall'aria, anche grazie ai materiali costruttivi.

Si può rinvenire in questo progetto un intreccio di riconoscibili stilemi, dal *Gartenpavillon* del Biedermeier, all'*Orangerie*, al *Palmenhaus*, alle suggestioni del mito dell'architettura di vetro. Da questo intreccio di giardini e *Gartenhäuser* irraggia una qualche "magia" che colpisce direttamente i sensi.

L'espressione dell'architettura del piacere e della dimora delle delizie trova il suo culmine nel co-abitare di uomo, natura e architettura, dove la presenza di figure umane e di elementi naturali, ma anche di elementi di arredo (un semplice tavolo, alcune sedie e un telo bianco) trasmettono un carattere quasi domestico di allegria e leggerezza: vere *machines à amuser*. Macchine di divertimento che non si fermano nel cambio delle stagioni, anzi, il mutare dei colori del giardino si rispecchia all'interno dell'architettura e temperature diverse trasformano il modo di abitare. L'architettura diventa persino un *Wintergarten*, un giardino d'inverno, una sorta di *Lustgartenhaus* invernale paradossalmente estivo.

Bibliografia

Elias N., *La civiltà delle buone maniere. Le trasformazioni dei costumi nel mondo aristocratico occidentale* (1969), il Mulino, Bologna 1982 | Freud S., *Jenseits des Lustprinzips*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Leipzig-Wien-Zürich 1920 | *Gartenlust. Der Garten in der Kunst*, catalogo della mostra a cura di Husslein-Arco A., Christian Brandstätter, Wien 2007 | Lippmann W., *Dal castello di caccia al Lusthaus cinquecentesco: La Maison des Champs nell'ambiente austro-germanico*, in Chatenet M. (a cura di), *Maisons des champs dans l'Europe de la Renaissance. Actes des premières rencontres d'architecture eropéenne*, Picard, Paris 2006, pp. 299-316.

Paolo Ceccon, Laura Zampieri (CZ Studio)

Lustgartenarchitektur II

I progetti sono i luoghi della nostra attività di ricerca, e, proprio per questo, abbisognano di un tempo che va oltre la prassi, adeguato ad alimentare le necessarie domande, a volte a trovare opportune risposte, a cercare le giuste parole per formulare discorsi e per potenziali scritture. Quesiti che sovente aprono a risposte molteplici, non necessariamente concordi, e istituiscono processi indirizzati verso approssimazioni successive, esiti parziali che si nutrono, a loro volta, di ulteriori domande, e che necessitano di nuovi termini per alimentare un qualsivoglia discorso. Narrazioni di "emersione" nelle quali, più o meno rapidamente, dati e specifiche affiorano sulla superficie orizzontale ed indistinta delle informazioni disponibili, per orientare o perlomeno rivelare qualcosa d'altro, uno strato affiorante, un elemento sorgente, "bussole" in un viaggio senza riferimenti coattivi. I nostri progetti sono spesso indirizzati da posizionamenti temporanei che, per loro natura, non espongono una univoca e puntuale relazione tra particolare e generale e nemmeno evidenziano condizioni di appartenenza esclusive ad un solo campo di interazione tra mondo reale e percepito.

Proprio per questo, la nostra posizione "di progetto" inizia sempre dalla considerazione di un inevitabile scostamento tra mondo percepito e sua rappresentazione. Ogni restituzione – disegno, mappa, testo – è costruita attraverso processi di sintesi e di riduzione della complessità del reale e consegna un lavoro necessario e incessante di "estrazione" (da *extrahĕre*, ricavare da) e non di "astrazione" (da *abstrahĕre*, togliere da) di dati per successive riformulazioni. Un lavoro archeologico attraverso strati sedimentati che adegua il senso dei luoghi alla complessa semantica dei diversi tempi, compresenti ed eterodirezionati, che albergano il nostro presente e conformano il nostro pensiero. Indagare *nelle*

relazioni è parte del nostro progettare e la conoscenza dei luoghi attraverso l'osservazione, i racconti, le letture indirizza l'azione progettuale di "sottrazione", motivata ad evidenziare quel potenziale iniziale che è già base di sviluppo, memoria e concrezione del lavoro depositato nel tempo. Spesso, abbiamo descritto tale approccio attraverso l'espressione "progettare con la gomma".

Un progetto che seleziona per ri-adattare: azioni attivano processi, individuano condizioni per attenuare resistenze, selezionano strumenti di confronto, scelgono cosa conservare e decidono cosa abbandonare.

Possono solo approssimare la possibile descrizione di un ipotetico *status quo*, condensando visione geografica e di dettaglio in mappe che aggiornano elementi e azioni "trattenute" di un continuo flusso di dati, registrandone i cambiamenti: nulla è realmente rimosso, solo archiviato, pronto ad essere riattivato, se necessario.

Ogni progetto è un nuovo testo e apre ad una dimensione narrativa che pone sempre una distanza critica dalla responsabilità di pensiero (Rella 2009) verso ogni "eredità". Una narrazione che apre al potenziale critico di un'amnesia selettiva e transitoria che consente cognizione di pensiero (Nietzsche 1974) senza negare responsabilità alle nostre azioni (Jonas 1979). Non cancella o rimuove, solo sospende, archivia. I ricordi sono risorse solo an-estetizzate, sottratte alla dimensione sensibile, a cui attingere al momento opportuno.

Così il Mediterraneo, la laguna di Venezia, rappresentano scostamenti semantici di fenomeni e spazi transcalari, luoghi, pensieri, parole, accadimenti, che si riformulano nei nostri progetti e li spingono a misurarsi fisicamente e metaforicamente con il concetto di liquidità. La dinamica dei fluidi, l'assorbimento dei suoli e gli impasti di terre e acque (Bachelard 1992) traslano nel "progetto del suolo" (Secchi 1986) del parco di Catene il contesto metaforico proposto dalla "visione liquida" formulata a cavallo del secondo e terzo millennio (Bauman 2002). Sono i luoghi, accomunati dall'assenza di rigidi confini e separazioni esclusive, proprio per la natura stessa dei loro "materiali costitutivi", a raccontare di cambiamenti e adattamenti, necessari e imprevedibili, dovuti a tensioni geologiche, biologiche e antropiche.

Il progetto del parco pubblico di Catene a Marghera, che sorge dall'esigenza di portare qualità urbana in aree socialmente di margine, è stato progettato rinunciando volontariamente alla ricerca dell'iconicità, proprio per riflettere su quale possa essere, oggi, una rinnovata formalizzazione dell'idea di progetto e delle sue "nature", quali siano le circostanze in cui una correlazione di ragioni convergenti consenta ai luoghi, molto spesso soggetti "in attesa", di esplicitarsi.

Tensioni che alimentano campi di azioni, in grado di de-formare ogni mappa, trasfigurandone lo stato per farla definitivamente transitare verso una dimensione topologica, variabile temporalmente. Una circostanza ricercata anche nel parco di Catene dove la dissoluzione delle

CZ Studio, Parco di Catene. 1. I prati a sud: il muro di gabbioni metallici e pietra si misura con gli esemplari arborei esistenti. 2. Vista delle nuove sedute lineari in calcestruzzo e dell'area umida conservata verso la tangenziale. 3. Il padiglione, visto da est, e le siepi arboree esistenti si specchiano nel capofosso sud, parte del sistema idraulico preservato.

coordinate cartesiane del "luogo urbano" in una "topologia del paesaggio" riavvicina l'uomo ad una dimensione sensoriale (Deleuze 1975) e ad una rinnovata consapevolezza verso l'ambiente naturale.

Proprio la nuova alleanza uomo-ambiente (Prigogine, Stengers 1999; Serres 1991), permette di aggiornare la dimensione narrativa del termine – composito – proposto: *Lustgartenarchitektur* sembra ancora raccontare "giardini di delizie", alla luce di una concezione spaziale ed estetica legata ad una rappresentazione di retorica dualità. Una dimensione estetica che è del *Lustgarten* che a Berlino fronteggia l'*Architektur* dell'Altes Museum, misurata proprio dalla correlazione geometrica, tridimensionale, astratta dalla dimensione temporale. Astrazione sancita da una complementarietà duplice e inscindibile, (*Lustgartenarchitektur*) da una *finitio* che li rende "destino" l'uno dell'altro, monumentale rappresentazione del *milieu* dell'architettura neoclassica tedesca di metà Ottocento.

Il nostro pensiero affonda, senza remore, in una estetica contemporanea fatta di ibridazioni e poli-sensi che mescola in un unico *mélange* spazio e tempo determinando un *continuum* dove "galleggiano" fatti singolari e contingenti, di cui la contingenza è espressione di un tempo contratto (Mongardini 1993): un tempo opportuno e "sensibile" quale dev'essere il tempo della tangenza tra mondo reale e percepito. Un contatto che ridefinisce la "condizione naturale" dei luoghi e aggiorna la percezione del nostro legame con l'ambiente. Alla definizione geometrica progressivamente abbiamo sostituito una rappresentazione topologica e molteplice che lascia spazio ad una pluralità di condizioni e traiettorie distinte (Lefebvre 1976; Foucault 2006).

La dimensione del piacere astratto e stabile si è liquefatta in una molteplicità mescolata di piaceri, come già annunciava Michel Serres a metà degli anni Ottanta dello scorso secolo: "Il *mélange*, fluido e fluttuante, vario e contingente, non è il *milieu*: *Mélange* dice meglio di *milieu*. Il *milieu*, troppo geometrico, è di scarsa utilità: centro in un volume, se si riduce a una intersezione, o il volume stesso, se tende all'accerchiamento. Punto o totalità, singolare o quasi universale. Concetto contraddittorio e senza agilità. [...] *Milieu*, astratto, denso, omogeneo, quasi stabile, si concentra; *mélange* fluttua. *Milieu* fa parte della geometria solida, come si diceva un tempo; *mélange* favorisce la fusione e volge al fluido. *Milieu* separa, *mélange* mitiga: il *milieu* fa le classi e il *mélange* gli ibridi" (Serres 1985, pp. 82-83).

La traiettoria di progetto del parco di Catene non è pertanto leggibile come una ripetizione di modelli adattabili a schemi previsionali quanto, piuttosto, come risultato di un percorso orientato a convogliare forze e fattori di perturbazione, per farli interagire, nel tempo, con i materiali e il campo di azioni già presenti. Per tali ragioni, siamo interessati alla ricerca di percorsi che possano accompagnare ed orientare sviluppi, il cui esito auspicato vuole intercettare nuove modalità di interazione tra uomo e ambiente.

CZ Studio, Parco di Catene. Vista da ovest del padiglione: in primo piano una panca lineare in calcestruzzo e il filare di platani associato ad una delle canalette conservate. Vista del tratto terminale del percorso est del parco, stretto tra i prati inclinati dei nuovi terrapieni e gli esemplari arborei conservati.

Il parco pubblico ridefinisce, infine, un frammento agricolo dismesso di quasi otto ettari di superficie, circondato da un'area residenziale a bassa densità, nell'entroterra veneziano, caratterizzato da edifici di scarsa qualità, carenza di servizi e centralità ed assenza di spazi pubblici, a fronte di grandi infrastrutture territoriali: la ferrovia, la tangenziale, l'autostrada.

Voluto dall'amministrazione pubblica veneziana, il parco ha contribuito all'attuazione di politiche e programmi territoriali provinciali e regionali, processi partecipativi locali, che hanno veicolato la collazione di dati, di natura sociale ed ambientale, necessari alla definizione del funzionamento del progetto e alla gestione delle sue criticità connesse, principalmente, alla gestione della coesione sociale e dell'emergenza idraulica. L'idea, che sottende al progetto, è che nessuna forma di predeterminazione progettuale possa ostacolare un "sano" confronto tra necessità strategiche e variabili contingenti, ispirando giudizi costantemente rinnovati, dialogando incessantemente, veicolando, progressivamente, l'idea che "ciò che è disponibile" è già una forza trainante della trasformazione. Il progetto affiora pertanto dallo specifico stato dei suoli, individuandone i segni e le relazioni che possono definire i primi passi verso un suo ridisegno. In particolare questo brano di territorio, caratterizzato dalla sua peculiare topografia agricola, segnata da sistemi nord-sud di canali e scoli, ha orientato una tensione specifica ed operativa del progetto a "mescolarsi" con l'importanza della tutela, valorizzazione e riqualificazione delle risorse agricolo-naturali nelle aree urbane. La scelta di preservare, per quanto possibile, le strutture idriche e vegetali esistenti e l'introduzione e disposizione di nuovi elementi, la conservazione della zona umida esistente, nata da un "accidente antropico" (la sigillatura degli attraversamenti idraulici sotto alla tangenziale), e diventata raro esempio di ecotono in un'area antropizzata, la decisione di riutilizzare nella modellazione dei suoli il terreno proveniente dalle opere di scavo del cantiere degli insediamenti residenziali circostanti, hanno costituito le condizioni "primitive" che hanno accompagnato l'organizzazione del progetto.

Infine, non più vincolati ad una collocazione obbligata dall'ormai esaurito rapporto figura-sfondo, a margine della linea che definisce il limite del gradiente acustico ammissibile, due padiglioni definiscono e delimitano uno spazio che, da loro, si espande distintamente, fondendosi in un rapporto stretto e inaccessibile con le preesistenti strutture vegetali, i segni derivanti dai pregressi assetti agricoli, gli errori tramutatisi in aree umide da preservare.

In tale modo il progetto diventa soggetto privilegiato ad indicare indirizzi di "buone pratiche" verso una metamorfosi, valorizzazione e recupero degli specifici valori paesaggistici, intrinsecamente connessi, e per il riconoscimento di una nuova dimensione del "naturale", quale *medium* di veicolazione di una nuova attitudine urbana, in cui la

Lustgartenarchitektur riacquisisce la sua alleanza attraverso una ritrovata e rinnovata "idea di natura".

Bibliografia

Bachelard G., *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita* (1942), Red, Como 1992 | Bauman Z., *Modernità liquida* (1999), Laterza, Roma-Bari 2002 | Deleuze G., *Logica del senso* (1969), Feltrinelli, Milano 1975 | Foucault M., *Utopie, eterotopie* (1966), Cronopio, Napoli 2006 | Jonas H., *Il principio responsabilità. Un'etica per la civiltà tecnologica* (1979), Einaudi, Torino 2009 | Lefebvre H., *La produzione dello spazio* (1974), Moizzi, Milano 1976 | Mongardini C., *La cultura del presente. Tempo e storia nella tarda modernità*, FrancoAngeli, Milano 1993 | Nietzsche F., *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* (1874), Adelphi, Milano 1974 | Prigogine I., Stengers I., *La nuova alleanza. Metamorfosi della scienza* (1979), Einaudi, Torino 1999 | Rella F., *La responsabilità del pensiero. Il nichilismo e i soggetti*, Garzanti, Milano 2009 | Secchi B., *Progetto di suolo*, in "Casabella", n. 520, 1986, pp. 19-23 | Serres M., *Il contratto naturale* (1990), Feltrinelli, Milano 1991 | Serres M., *Les cinq sens*, Grasset, Paris 1985.

Marco Navarra

Lustgartenarchitektur III

Geologia del piacere

Il titolo che ho scelto per questa comunicazione – *Geologia del piacere* – crea una strana connessione tra campi apparentemente molto lontani tra loro.

La parola "geologia" vuole essere un riferimento a una disciplina e nello stesso tempo vuole indicare la direzione per un possibile lavoro critico che indaghi alcuni punti di vista diversi sulla parola chiave proposta alla nostra riflessione.

La parola *Lustgartenarchitektur* nelle traduzioni che avete indicato – "dimora delle delizie", "caso di svago", "villa da diporto con giardino", "casinò da giardino o casino da caccia", "architettura del piacere" – presenta "il piacere" come denominatore comune a cui si affianca una declinazione di artefatti – dimora, casa, villa, casinò, architettura – che lo racchiudono, lo stimolano, lo accolgono, lo covano. Sono luoghi e spazi definiti e delimitati formalmente da elementi costruiti.

Mi piacerebbe esplorare le linee di fuga del piacere, le condizioni per cui il piacere scappa dalle crepe, dalle cesure, dalle faglie generando delle direzioni di movimento e dei fuochi di intensità che si aprono invisibili e inaspettati.

Oggi per indagare queste possibilità interpretative proverò a rileggere un progetto di circa vent'anni fa: il Giardino-Arena al Tempio

costruito nel 2002. Vorrei riflettere non tanto sul progetto in sé, non tanto sulle forme o sui materiali utilizzati quanto piuttosto sugli effetti collaterali che hanno avuto luogo successivamente alla sua costruzione. Mi sono chiesto come questo orecchio aperto verso il paesaggio, che quasi annulla l'architettura, abbia lavorato con il tempo: con il tempo degli uomini, con il tempo della natura, con il tempo meteorologico.

Dentro questo campo di energie è nato, nel 2005, il Picnic al Tempio come laboratorio sperimentale di progetto e costruzione istantanea che ha trasformato il Giardino-Arena in una superficie attiva dove i gesti e le azioni dei corpi si annodano con manipolazioni di materie e segmenti di paesaggi in imprevedibili costellazioni. Dal 2005 al 2009 il Giardino-Arena ha ospitato un campus territoriale cross-disciplinare che si è configurato, ben presto, come un laboratorio di idee-cose.

Il Picnic al Tempio è cresciuto in un'architettura volutamente incompleta per entrare in risonanza con paesaggi fuori tempo e fuori registro. Durante i giorni del campus i vincoli e le difficoltà di tempo e di spazio spingono verso un lavoro collettivo che prefigura una comunità in formazione. In questa situazione viene quasi naturale utilizzare le cose, gli oggetti e i luoghi reali praticando la manipolazione e l'assemblaggio come strumento per immaginare inaspettate congiunzioni di energie e pensieri.

Il Picnic al Tempio è insieme una generazione di gesti e un accordo di corpi e affetti.

Attraverso le attività del Picnic al Tempio è stato facile – quasi naturale – sperimentare un diverso tipo di relazione tra teoria e pratica che trova la migliore sintesi e la più emblematica rappresentazione nel concetto di idee-cose: in questo diverso tipo di relazione la costruzione (pratica) è un insieme di passaggi da un punto a un altro punto del disegno (teoria), e il disegno un passaggio da una costruzione a un'altra. Percorrendo questi sentieri si scopre una pratica del progetto che muove "dall'interno" delle cose e dall'intensità delle relazioni presenti nel campo di lavoro. Oggi per riflettere sulla parola *Lustgartenarchitektur* vorrei rivedere e commentare alcune di queste idee-cose realizzate nei laboratori attivati nei Picnic al Tempio.

Un'idea-cosa sperimentata a partire dal primo Picnic è legata al "corpo": i corpi dentro il paesaggio, i corpi vettori di forza e vettori di movimento. I corpi che attivano dispositivi di interazione. I corpi che si mettono in scena.

Uno dei primi Picnic, nel 2007, è stato dedicato al teatro come occasione conviviale di condivisione degli spazi. Un modo per insinuarsi nelle pieghe della terra. In questo caso il Giardino-Arena è diventato un dispositivo di cattura dei corpi attraverso il gioco.

Il gioco come spaesamento e salto di scala apre, sorprendendo e meravigliando, all'imprevisto come una faglia che scardina pacifiche e

Marco Navarra, Nowa, Giardino-Arena al Tempio, San Michele di Ganzaria 2018, foto di Vincenzo Gioffrè, 2018 (sopra), foto di Laura Cantarella, 2011 (sotto).

scontate stratificazioni. Il Picnic al Tempio è stato sempre un momento di interazione intensa con i corpi, i luoghi, le condizioni atmosferiche e i tempi limitati delle azioni possibili.

Il lavoro che si dispiega nei picnic accomuna momenti di diverso tipo attraverso un principio di disseminazione e di rottura dello spazio limitato: disseminazioni nel territorio attraverso il gioco e l'ironia che diventano la chiave per spostare gli interventi e scoprire vocazioni inesplorate in luoghi inaspettati; disseminazioni accompagnate da disegni e mappe che aiutano a conoscere il territorio e a individuare i punti in cui costruire le istallazioni.

Un passaggio decisivo di questa storia, una delle idee-cose più importanti e significative è stata costruita nel 2009 dal collettivo Arabeschi di Latte che si è occupato della convivialità attraverso un recupero della cultura materiale locale come coniugazione di cibo e luoghi. Lavorando sull'idea di "trattoria diffusa", durante i cinque giorni del picnic, ci si è abbandonati al piacere dei corpi che esplorano gli spazi attraverso l'attenzione ai modi e agli strumenti di cui ci si serve per gustare il cibo.

Nel Picnic del 2009, Giovanni Corbellini ha proposto la costruzione sistematica e ripetuta di micro giardini che investigavano il rapporto tra artificio e natura nella condizione e negli usi specifici o anomali del parco lineare. Questi piccoli giardini cercano gli indizi nell'azione del tempo, nell'entropia, nei comportamenti anomali e marginali o devianti. Sono giardini interessati a ricostruire e reinterpretare gli eventi, le paure, i desideri attraverso una raccolta di reperti organizzati su due linee narrative: la natura dell'artificio fatta di rotture e sconfinamenti, intrusioni e innesti; l'artificio nella natura caratterizzato da frammenti di materie eterogenee. La collezione di micro giardini disseminati in punti diversi del giardino-arena, come le altre istallazioni, mostrano con evidenza la potenza di un lavoro collettivo capace di sviluppare un progetto e la sua realizzazione in pochi giorni in un ambiente imprevedibile e a volte ostile.

Nel Picnic del 2008 Mario Lupano e Marco Navarra hanno intessuto un display di *texture* naturali catturate da fotocopiatrici e scanner componendo un erbario arbitrario di nature ibride raccolte lungo il parco lineare e disposte sulle pareti di una casa cantoniera abbandonata. Le riproduzioni fuori scala delle piante disegnano una pelle caratterizzata da variazioni e ripetizioni. La trama vegetale è innervata anche da frammenti di macchine rinvenuti tra le piante che nell'assemblaggio generano inaspettati corpi ibridi. La prima operazione dell'istallazione è stata quella di ripulire le camere della casa cantoniera per fare spazio a un nuovo giardino di cose ritrovate. L'abaco e la lista ordinano materiali eterogenei in un ritmo che risuona grazie ai sottili fuori scala e alla trama disegnata dai filamenti vegetali. Lavorando all'interno della casa cantoniera si è immaginato una possibile relazione con il Giardino-Arena

attraverso l'apertura di un varco e la collocazione di una scala in quella che prima era una semplice finestra. Pochi gradini di acciaio hanno materializzato una ricucitura tra relitti fino ad allora vicini ma separati.

Le azioni temporanee hanno rivelato la natura del Giardino-Arena come faglia del tempo storico, del tempo sociale, del tempo meteorologico, del tempo ciclico, del tempo effimero. Un luogo di contaminazioni che le immagini riprese in momenti diversi restituiscono in un ventaglio variegato di configurazioni. La cavea si trasforma in un catino che, accogliendo i semi portati dal vento o dagli uccelli, genera in modo imprevedibile paesaggi sempre diversi.

Il Giardino-Arena appare come la pietrificazione di un movimento tellurico che ha scompaginato la linea continua del declivio vivisezionando il corpo della terra così da portarne in luce gli strati geologici segreti. Da qui è maturata la scoperta e la messa a punto lenta dell'idea di architettura geologica. Un'architettura che si compone e si costruisce per stratificazioni e sedimentazioni di materie diverse, con lente metamorfosi generate da rapidi tagli e improvvisi sollevamenti. In questo modo l'architettura geologica supera l'asfittica stanza in cui si vuole delimitare il piacere superando anche l'idea dell'opera autonoma dal contesto, ma anche la perdita di confine tra sfondo e oggetto. Suggerendo una ben più radicale idea di sostenibilità. La geologia ci offre alcune idee preziose: un'idea del tempo fondata sulla lunga durata, un'idea di storia non lineare, un'idea di stratificazione come sequenza di materiali omogenei intrecciata con continue metamorfosi e modificazioni generate da tagli e sommovimenti.

Ma soprattutto la geologia ci offre un metodo di lavoro fondato sulla lettura dei segni superficiali considerati come indizi e tracce, che attraverso un paziente lavoro interpretativo vengono collegati agli strati a cui appartengono. Questo esercizio paziente ci permette di scoprire e dare un nuovo valore alla terra. Strumenti più consapevoli e sofisticati spingono a scavare nelle città e nei territori in cui si interviene per disvelare, attraverso il progetto, quegli elementi naturali fondativi che spesso le città hanno rimosso cancellandoli radicalmente.

L'architettura geologica accoglie nelle sue pieghe e nelle sue faglie la fuga del piacere dai limiti asfissianti degli spazi definiti proponendo una linea di movimento profondamente legata all'indeterminato.

L'architettura geologica pratica il progetto come una polarizzazione dinamica che dalla descrizione della complessa relazione tra le cose del mondo genera nuovi spazi di vita.

Bibliografia

Carobbi G., Rodolico F., *I minerali della Toscana: saggio di mineralogia regionale*, Olschki, Firenze 1976 | De Landa M., *Mille anni di storia non lineare. Rocce, germi e parole* (2000), Instar, Torino 2003 | Forster K.W., *Schinkel: A Meander Through His Life and Work*, Birkhäuser, Basel 2017 | Navarra M., *Inwalkaboutcity 2.0. Architecture geologiche e faglie del tempo*, LetteraVentidue, Siracusa 2012 | Navarra M., Adamo L. (a cura di), *Terre Fragili. Architettura e catastrofe*, LetteraVentidue, Siracusa 2017 | Sestini A., *Il Paesaggio*, Touring Club, Milano 1963.

Lorenza Gasparella

Lustgartenarchitektur IV

Un piacevole senso di relazioni spaziali

Garrett Eckbo, nel 1950, raccoglie le sue riflessioni teoriche e le sue realizzazioni pratiche in una pubblicazione dal titolo *Landscape for Living* nella quale definisce alcune delle caratteristiche che dovrebbero essere proprie della "moderna disciplina dell'architettura del paesaggio" (Imbert n.d.).

Nel 1993, in un libro di memorie, Eckbo riprende alcune riflessioni che accompagnavano, nel 1937, la descrizione di *Small gardens in the city.* "I giardini devono essere le case del piacere, dell'allegria, della fantasia, dell'illusione, dell'immaginazione, dell'avventura. Queste non sono qualità fisiche. Il presupposto era che le disposizioni [...] di spazio e materiale avrebbero generato tali sentimenti e risposte" (Eckbo 1993, p. 209).

Il lavoro che gli permise di vincere, nel 1936, una borsa di studio dell'Università di Harvard era strutturato dalla presenza del *selvatico*, un ambiente boscoso al cui interno è collocato un casino. Il progetto rimanda all'impostazione di *Lustgartenhaus*, *Lustgartengebäude*, *Lustgartencasino* dove il termine *Lust* assume significati diversi a seconda delle parole che lo seguono ma tutti rimandano ugualmente alla composizione di una "architettura del piacere" (Rakowitz 2019, p. 104).

L'integrazione di tempo, spazio e persone come elementi costitutivi della riflessione progettuale (Laurie, Streatfield 1988, p. 28) è ciò che gli permise di progettare spazi che non rispondevano ad uno stile in quanto convinto che lo stile particolare in cui veniva eseguito un paesaggio contasse meno dell'intenzione che si trovava dietro quel vocabolario (Treib 1997, p. 15).

L'evoluzione della sua riflessione teorico-pratica porta Eckbo, inoltre, ad interrogarsi, e interrogare, su quello che considera "il problema fondamentale della progettazione del giardino: l'integrazione e l'armonizzazione della geometria strutturale dell'uomo con la crescita biologica e la libertà della natura" (Eckbo 1941, p. 425), sottolineando come l'errore fondamentale sia il considerare necessaria una scelta tra i due estremi invece di combinare biologia e geometria.

Una composizione su linee geometricamente nette, il controllo di alcuni materiali naturali non implica l'assenza nell'opera di

"un'espressione meravigliosamente completa e intelligibile del sé della natura" (Hubbard, Kimball 1917, p. 31), pur essendo chiaramente visibile l'artificio. Anzi è proprio nel contrasto, nella tensione, o più precisamente, nella capacità di trasformare in spazio l'armonia della tensione che diventa possibile "esprimere a chi guarda la comprensione [del progettista] di alcune modalità dell'organizzazione della natura e del piacere che trova in esse" (Hubbard, Kimball 1917, p. 30).

Ecco che piastre in calcestruzzo in parte piane e in parte leggermente inclinate, assieme a lunghi setti caratterizzati da altezze, inclinazioni e pieghe diverse, drammatizzano la luce solare attraverso le ombre che elementi dagli spigoli vivi proiettano su superfici astratte.

Anche se tagli diagonali e piani inclinati sono elementi matrice che possono apparire agli antipodi rispetto ad altre forme e figure supposte più prossime alla natura questi possono essere intimamente connessi, se non addirittura generati da elementi naturali.

Percorsi possono ricalcare il tracciato di preesistenti canalizzazioni agricole, e diventare parte essenziale non solo per il movimento delle persone, ma anche delle acque. Ribaltando i termini posti in relazione da Eckbo nell'articolo *Landscape Design in the USA*, in questo caso non è più l'acqua a essere il catalizzatore più attivo per la lettura dello spazio (Eckbo 1949, p. 25), ma è lo spazio a consentire la lettura della trama delle acque presenti del sito.

In modo simile rilevati, realizzati riutilizzando il terreno prodotto dallo scavo dei parcheggi interrati di nuovi edifici costruiti in prossimità, reinterpretano la topografia dei campi agricoli presenti sull'area e caratterizzati da baulature del terreno, essenziali per convogliare le acque in un sistema di canali di scolo e capifosso.

L'esito complessivo è uno spazio in grado di preservare il regime idraulico e la permeabilità complessiva dell'area attraverso attente verifiche di estensione e localizzazione di nuove porzioni impermeabilizzate e un'organizzazione spaziale nella quale anche le superfici acquistano uno spessore connotandosi come "una scultura all'aperto, [pensata] non per essere vista come un oggetto, ma progettata per circondarci con un piacevole senso di relazioni spaziali" (Rose 1938, p. 639).

In questa combinazione tridimensionale di spazio, geometria e materiali, i percorsi pedonali e carrabili in calcestruzzo fibrorinforzato, terra stabilizzata o ghiaia, sono segnati dalla vegetazione che, senza negarle, ammorbidisce alcune linee.

Nella continuità del movimento "l'esperienza spaziale è più di una linea" (Eckbo 1993, p. 209) e i percorsi elementi di organizzazione di uno spazio in cui aree manifestamente costruite per essere abitate e utilizzate dall'uomo sono poste in una relazione di contiguità con aree inutilizzate lasciate alla naturale evoluzione e ciò permette alle persone di sperimentare un luogo in rapporto empatico con le diverse componenti del paesaggio. L'accostamento di parti disegnate e non

disegnate riesce ad ottenere il massimo effetto tanto da ciascuna e quanto dal contrasto delle due insieme (Eckbo 1937; Treib 1997, p. 18).

La conservazione di circa seimila metri quadrati di prati umidi in un'area fortemente antropizzata permette di garantire l'invarianza idraulica proteggendo gli abitati circostanti dagli allagamenti e di incrementare la diversità ecologica locale, così come i prati e i campi sportivi sono i principali punti di aggregazione, luogo privilegiato di incontro per giovani ed anziani (CZ Studio, Parco Catene), luogo dell'interazione tra persone e luogo.

Questo approccio alla progettazione del paesaggio, in cui aspetti sociali ed ecologici sono combinati in modo empatico per costruire ambienti esterni appropriati per l'esistenza umana è la tesi alla base di *Landscape for living* e permette all'architettura del paesaggio di "essere, essenzialmente, il mezzo attraverso il quale si possono migliorare i rapporti tra le persone e la natura" (Treib 1997, p. 96).

L'ecologia aveva un ruolo centrale, ma non esclusivo, nelle riflessioni teoriche e nelle realizzazioni pratiche di Garrett Eckbo. Gli esseri umani occupano la loro posizione sulla terra insieme ad altri sistemi viventi ed è questa consapevolezza che permette realmente di progettare in armonia con la natura e costruire paesaggi per l'abitare contemporaneo.

Tuttavia altre opere come *Gardens in the Modern Landscape* di Christopher Tunnard del 1938, riedito con successive modifiche e integrazioni nel 1948, e soprattutto *Design with Nature* di Ian McHarg, pubblicato nel 1962, hanno maggiormente influenzato generazioni di paesaggisti spostando teoria e pratica della progettazione del paesaggio dalla costruzione dello spazio e della forma dei luoghi in cui le persone vivono, alla definizione di metodi e strumenti per operare in relazione alla pianificazione territoriale e all'ambiente (Imbert n.d.). Ciò ha comportato un allontanamento dal giardino la cui progettazione tuttavia rimane fondamentale nella pratica del paesaggio.

Infatti è nel progetto del giardino che si incontrano tutti i problemi di relazione tra le persone e l'ambiente in un modo così concentrato e personale che permette di far emergere tutte le potenzialità di soluzioni progettuali innovative e potenti (Eckbo 1981; Madsen 1990, p. 94).

Nella teoria definita come "a generalization of social experience" Eckbo ha ribadito la richiesta di un paesaggio organizzato e pianificato, dal giardino alla natura, un paesaggio progettato che sottolinei le relazioni tra uomo e terra senza chiedere scusa per la presenza umana (Imbert n.d.) e il desiderio di un'analisi seria, in termini di teoria e pratica, dello sviluppo del paesaggio. Desiderio che oggi si rivela una necessità.

"Lo spazio è saturo. Oggi non è più attuale occupare spazio, occorre liberarlo. Il paesaggio non necessita di dover essere riempito, ed è quindi urgente riflettere su una progressiva decolonizzazione

dell'ormai abusato termine *paesaggio*, per poter almeno supporre un'antropizzazione altra, non progressiva, non militare, capace di interagire con un sistema capace di assorbire le perturbazioni e riorganizzarsi" (Ceccon 2021, p. 25).

Forse ancor più oggi rispetto a più di mezzo secolo fa, *Landscape for Living* è praticabile, poiché "le idee in esso contenute si sono dimostrate sempre più valide con il passare dei decenni, man mano che la popolazione è cresciuta, la tecnologia è diventata più pervasiva e l'ambiente più minacciato" (Treib 1997, p. 95).

Forse perché è un prodotto dell'applicazione del metodo scientifico anche a "campi meno 'esatti', come l'estetica e la sociologia [...] che riconosce un mondo dinamico in cui niente è permanente se non il cambiamento stesso" (Eckbo 1950, p. 2) coerentemente con il considerare il progetto un rilievo di uno stato futuro.

Bibliografia

Ceccon P., *Infrastrutturazione contingente ed eterocronia del paesaggio*, in Idem, Zampieri L. (a cura di), *Paesaggi in produzione*, Quodlibet, Macerata 2012, pp. 21-43 | CZ Studio, *Parco Catene*, in https://czstudio.com/portfolio-item/parco-catene/, consultato il 27/04/2021 | Eckbo G., *Outdoors and In: Gardens as Living Space*, in "Magazine of Art", vol. 34, n. 5, 1941, pp. 422-427 | Eckbo G., *Landscape Design in the USA*, in "Architectural Review", vol. 105, n. 625, 1949, pp. 25-32 | Eckbo G., *Landscape for Living*, Duell, Sloan and Pearce, New York 1950 | Eckbo G., *Pilgrim's Progress*, in Treib M. (ed.), *Modern Landscape Architecture: A Critical Review*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1993, pp. 206-219 | Hubbard H.V., Kimball T., *Introduction to the Study of Landscape Design*, Macmillan, New York 1917 | Imbert D., *Garrett Eckbo 1910-2005. Pioneers of American Landscape Design*, in https://tclf.org/pioneer/garrett-eckbo/biography-garrett-eckbo, consultato il 27/04/2021 | Laurie M., Streatfield D., *75 Years of Landscape Architecture at Berkeley: An Informal History. Part I: The First 50 Years*, University of California Department of Landscape Architecture, Berkeley 1988 | Madsen K. (ed.), *An interview with Garrett Eckbo conducted by Michael Laurie, January 1981*, Hubbard Educational Trust, Watertown 1990 | Rakowitz G., *Lusthaus Lustgarten Lustwandeln. Cinque Salettln di Josef Hoffmann*, in "Firenze Architettura", vol. 23, n. 1, 2019, pp. 104-109 | Rose J.C., *Freedom in the Garden: A Contemporary Approach in Landscape Design*, in "Pencil Points", n. 19, 1938, pp. 640-644 | Treib M., *The Social Art of Landscape Design,* in Idem, Imbert D., *Garrett Eckbo: Modern Landscapes for Living,* University of California Press, Berkeley 1997, pp. 1-105.

Alessandro Virgilio Mosetti

Lustgartenarchitektur V

Tempi e spazi del piacere

La parola composta *Lustgartenarchitektur* richiede una riflessione profonda per coglierne potenzialità espressive e di significato. I tre termini che la compongono richiamano la necessità di introdurre, come

mezzo interpretativo della sua natura, la nozione di inter-scalarità. *Garten* come giardino, ma anche come territorio; *Architektur* come progetto di spazialità, ma, in potenziale, come sistema di relazione tra ennesimi luoghi/spazi disseminati in un territorio. A questa variabilità interpretativa su base di "scala", si accosta il termine *Lust* che, non senza evidenziare una gerarchia tra gli elementi che compongono la formulazione triadica, è il termine in grado di qualificare il *Garten* e l'*Architektur* trasformandoli in *Lustgarten* e *Lustarchitektur*.

Tenendo la *Lust* come orizzonte di senso, i progetti e i pensieri portati a termine dallo studio Nowa diretto da Marco Navarra, sembrano riverberare di una sensibilità colta che deve essere indagata e inquadrata come possibile mezzo interpretativo.

Ma di che natura è il piacere che investe i ragionamenti esibiti o sottotraccia a alcuni progetti dello studio? In risposta a questo quesito, si tenterà di rinvenire dei suggerimenti utili all'interno di scritti pubblicati e nell'interpretazione di alcuni progetti.

Marco Navarra in *Architetture/Archeologie* riporta come un "certo piacere" sia in grado di permeare dalle forme del tempo che ogni architettura riverbera e deve strutturare. Il definire il piacere "certo" indica una certa fatica nel tentare di specificare la sua natura. È un piacere legato alle forme del tempo ed è percepibile come fine del processo dialettico attraverso il quale si costruisce il progetto: "Vi è un piacere intrinseco nelle transizioni, un piacere che deriva dal guardare un disegno e riconoscere in esso, molte volte, un significato" (Navarra 2011, pp. 11-12).

Nel catalogo *LoFi Architecture. Architecture as a curatorial practice*, curato da Luca Emanueli, Mario Lupano, Marco Navarra, è Mario Lupano a definire *pleasure* insieme a *rhytms* e *devices*, come uno dei tre temi urgenti per l'architettura contemporanea da intendere come: "Non godimento edonistico di un punto di vista che osserva la molteplicità delle pratiche e dei discorsi come un orizzonte. Ma l'ossessione che implica scelte decise e il rischio di conseguenze imprevedibili. Il piacere del testo. Il corpo a corpo. I movimenti interstiziali. Gli sguardi furtivi. Polisensorialità nate da improvvisi scarti concettuali" (Lupano 2010, pp. 136-137).

Se in *Architetture/Archeologie* si faceva riferimento a un piacere legato strettamente alla pratica progettuale, fine e premessa del progetto stesso, in questo caso il piacere si provoca come liberazione di un'energia produttiva a partire da scarti concettuali, da un processo progettuale/dialettico che porta l'oggetto della ricerca al centro dell'agone di dibattito, senza paura dello scontro tra posizioni/competenze differenti. Il piacere scaturisce e viene, al contempo, provocato divenendo un'energia dal carattere produttivo da riversare nel farsi del progetto.

Queste due impostazioni relative al piacere provocato dall'azione e dalle "forme del tempo" possono essere lette come parte integrante di alcune impostazioni progettuali che vengono di seguito riportate.

Alessandro Virgilio Mosetti, Jardinu terrazzato, Francofonte (Ct), 2007.

Ricollegandosi alla precedente definizione di *pleasure*, l'esperienza (didattico-progettuale) dei Picnic al Tempio trova una sua spiegazione alternativa ma al contempo strutturante (Rocca 2008). L'organizzazione dei singoli eventi che compongono l'esperienza collettiva del workshop si concretizza nella ricerca di questo piacere produttivo e ritrovato, altamente prodigale nell'essere inteso come strumento attivo nella prassi del progetto. I Picnic al Tempio mettono a sistema un repertorio vario di azioni tese ad attivare luoghi/spazi lungo quel luogo/spazio progettato che è il Parco Lineare e il Giardino-Arena al Tempio. Questa serie di workshop mette in campo molteplici temi oggetto di progetto collettivo e trans-disciplinare. *Costruire la natura-le*, *Costruire Teatri*, *Costruire l'ombra* sono alcuni dei titoli che hanno definito i temi di riflessione presentati nei picnic; sono capaci di affermare la ricerca di tre temporalità diverse all'interno del progetto di architettura.

Sembra che emerga una relazione tra queste differenti, ma forse nemmeno così difformi, temporalità del progetto; a tal proposito si richiama la costruzione grafica dell'homepage del sito web dello studio Nowa: qui, attraverso uno schema, i temi e progetti raggruppati per categoria, costruiscono una sorta di astrolabio utile a chi desideri muoversi nella produzione teorica e pratica di Nowa.

Alle categorie relative alle temporalità proprie dei termini "errante" e "posizione" (che possono essere lette anche in termini di modalità di appropriazione del luogo) si affiancano, intersecandosi, le categorie relative alle azioni del "riparare" e del "ricalco". Il Parco Lineare e il Giardino-Arena al Tempio facenti parte rispettivamente come contenuti dell'"errante" e della "posizione" condividono l'insieme della "riparazione". I Picnic al Tempio si appropriano delle spazialità differenti offerte da questi due progetti: la condivisione della pratica del progetto è propedeutica a "riparare" o a suggerire metodi per attivare luoghi e territori. Il progetto di queste pratiche di attivazioni di peculiari processi progettuali o di riflessione sull'architettura e il paesaggio si lega a doppio filo con la tradizione che lo studio Nowa ha messo in campo nel progetto di spazi scenici.

Il Giardino-Arena Tempio è atto di riparazione, risarcimento del paesaggio ma è anche movimento di suolo che accoglie piani inclinati disponibili a essere occupati da performance, azioni che trovano affaccio sul paesaggio campestre della Sicilia interna. Il Giardino-Arena diviene un teatro da intendere simultaneamente come luogo ma anche come modo di appropriazione del paesaggio e in senso lato di un intero territorio. Il movimento del suolo che muove i piani inclinati è in grado di narrare la storia geologica, e artificiosa, che lo ha configurato come arena: il suo manifestarsi nel territorio accetta la variabilità imposta dai tempi della natura e dai suoi accadimenti non prevedibili.

Di differente avviso è un progetto datato 1995 denominato *Frons Scaenae*. Lontano dalla nozione di *posizione* ma lavorando nella

temporalità dell'effimero architettonico, si costruisce un sistema di quinte sceniche che trovano accordo con la morfologia di un luogo peculiare all'interno del nucleo storico della città di Caltagirone.

Se nel Giardino-Arena al Tempio si predispone il teatro come luogo, a Caltagirone il progetto struttura uno spazio accogliente per lo svolgimento del teatro come modo di appropriazione di un luogo della città (Navarra 2011). Il teatro come luogo, modo e tema di progetto di architettura o paesaggio sembra essere in grado di assumere una posizione mediana tra diverse temporalità: quella dell'effimero, quella dell'impermanenza (Cantarella 2018, pp. 192-193) che amplia come nozione l'effimero in quanto è suscettibile a ritrarre la condizione ambigue di ciò che sembra permanente ma non lo è, quella cara alla posizione e al tempo lungo della sedimentazione geologica.

Concludendo, si rende necessario introdurre qualche annotazione richiamando un fattore determinante al manifestarsi del progetto di architettura nella scala del *Garten* territoriale: la qualità e la dimensione propria del paesaggio insulare della Sicilia interna. Compresi tra l'orizzonte del mare e il cono minerale dell'Etna, vi sono altri progetti, altre architetture che lo studio Nowa ha disposto nello spazio rurale nei dintorni di Caltagirone; sono piccole architetture che possono assumere un valore aggiunto se pensate in sistema: *domus solaciorum* in *loca solaciorum*. Richiamando la tradizione arabo-normanna (Bellanca 2015) nel disegnare e alterare il paesaggio allo scopo di godere della vista di un *eden* terrestre e produttivo, i sollazzi siciliani cantati dai poeti arabi (Blasone, Ruta 2009) ci permettono di riflettere su un'altra qualità del piacere che scaturisce dall'opportunità che il progetto offre per esercitare un *osservare* meravigliato rivolto alla lettura del paesaggio. Nel lessico siciliano *jardinu* indica il luogo della coltivazione. Nel caso del progetto *Twist* una copertura a nastro si distende come un foglio piegato lasciando libero lo spazio sottostante; un leggero movimento del suolo permette di abbassare il punto di vista consentendo all'osservatore di scrutare l'ombra distesa sotto le fronde basse degli alberi: "*Essiri 'ntra lu so jardineddu* (figur.) vale trovarsi in atto, in circostanza propizia, relativamente alle proprie brame. Nuotare nel piacere" (Mortillaro 1838, p. 494).

Bibliografia

Blasone P., Ruta C., *Poeti arabi di Sicilia*, Edi.bi.si., Messina 2009 | Cantarella L., *La logica dell'impermanenza*, in Navarra M., *Terre Fragili. Architettura e catastrofe*, a cura di Adamo L., LetteraVentidue, Siracusa 2017, pp. 192-193 | Emanueli L., Lupano M., Navarra M., *Lo-Fi Architecture*, Marsilio, Venezia 2010 | Bellanca L. (a cura di), *Monumenti normanni. Sollazzi e giardini*, Soprintendenza Beni culturali e ambientali di Palermo, Palermo 2015 | Mortillaro V. (a cura di), *Nuovo dizionario siciliano-italiano. Compilato da una società di persone di lettere*, Tipografia del giornale letterario, Palermo 1838, vol. I, p. 494 | Navarra M., *Il teatro come stratagemma per costruire la città,* in Fiore V. (a cura di), *Tecnologie della finzione. L'effimero e la città*, LetteraVentidue, Siracusa 2011, pp. 57-65 | Navarra M., *Architetture/Archeologie*, Libria, Melfi 2016 | Rocca A. (a cura di), *Costruire naturale. Picnic al Tempio. Workshop di progetto e costruzione istantanea*, LetteraVentidue, Siracusa 2008 | Rocca A., *Picnic al Tempio. Architettura naturale e costruzione istantanea*, in "Paesaggio urbano", n. 6, 2009, pp. 48-53.

Luca Capuano, Le cento fontane, Tivoli, 2009.

M

195-201 *Monumento I*
Sul monumento e sul destino dei luoghi
Michel Carlana (Carlana Mezzalira Pentimalli)

202-209 *Monumento II*
L'inattuale
Simone Gobbo (DEMOGO)

210-215 *Monumento III*
Luka Skansi

Michel Carlana (Carlana Mezzalira Pentimalli)

Monumento I

Sul monumento e sul destino dei luoghi

Esplorare il significato della parola "monumento" implica il dover indagare il concetto di tempo in architettura, in quanto "monumento" è un lemma che non ci spetta, ma che potrebbe assumere compiutezza solo grazie al trascorrere delle stagioni. In tal senso, provare a parlare di monumento comporta riflettere facendo un passo indietro, chiedendosi cosa sia l'architettura e quale ruolo abbia oggi per la società in cui viviamo. Servono monumenti? Servono simboli? In cosa dovrebbe riconoscersi la collettività dei giorni nostri? Ma soprattutto, di cosa si dovrà avere memoria e quale sarà il destino dei luoghi?

Se per monumento si intende la massima espressione dei bisogni culturali dell'uomo, sarà fondamentale tornare a ragionare in modo elementare su quali siano queste reali necessità. In assenza di immediate risposte, sarà indispensabile osservare quali siano state, lungo il passare del tempo, le permanenze e le invarianti. Sono concetti possibili da perlustrare solo attraverso domande primitive, che portano al grado zero dell'architettura, ossia al tema delle relazioni umane. L'accessibilità, l'incontro e la condivisione diverranno i principali materiali architettonici ed urbani del progetto, riscoprendo l'origine delle cose, prima ancora di preoccuparsi della questione dell'originalità. Il tentativo sarà quello di iniziare a parlare delle lingue temporanee, capaci di distillare di volta in volta il contesto, senza comprometterne la sua naturale evoluzione, ma traducendone le particolarità.

In questa iniziale disamina potrebbe aiutare provare a non parlare di monumento, quanto piuttosto di monumentalità. La monumentalità (così come la domesticità) è una peculiarità a cui un'opera architettonica, soprattutto pubblica, dovrebbe provare a tendere, in quanto consente di stabilire un contatto con la città: una vocazione non fine a sé stessa, ma utile a divenire l'espressione culturale dei luoghi in cui una comunità possa riuscire ad identificarsi. Per certi versi, la monumentalità è da intendersi come una qualità spirituale che il tempo, in casi fortuiti, riuscirà a conferire agli edifici. Non la si può progettare e definire, ma la si può accogliere, tentando di lavorare sulle prerogative dei luoghi, sul tipo di spazio, sulla verità delle strutture e dei materiali e, soprattutto, sul tema del suolo pubblico: di sicuro, non sulle mode

correnti. Le specificità, a prescindere che siano esse risorse o criticità, se decodificate e tradotte quale genoma dell'architettura consentono alle opere di dialogare con il contesto, sino a diventarne parte inscindibile. Un componimento dialogico che può esser fatto per analogia ma anche per dissomiglianza. Abbracciare nel più profondo il tema della città diviene fondamentale, strategico e a volte necessario: anche quando non si ha a che fare con la città.

In piedi, di fronte al Palazzo della Ragione di Padova, come esercizio mentale si potrebbe provare a sradicare questa straordinaria *fabbrica* dalla situazione a cui è ancorata: il sistema è talmente innervato che sarebbe impossibile separare "edificio" da "suolo pubblico". Rimuovere il palazzo significherebbe estirpare il sistema di piazze, portici, annessi e infiniti tipi di dispositivi pubblici che si estendono fino ai bordi del centro antico. Esiste monumento più significativo di un edificio che rappresenta nella sua totalità lo spazio pubblico della città? Non è un caso che quest'opera sia sempre riuscita a mettere d'accordo i più disparati teorici dell'architettura del passato e del presente.

Si dovrebbe riuscire a fare città con le architetture, dando forma al valore più alto di una società e bisognerebbe essere capaci di inventare dei pretesti di volta in volta differenti per parlare del vuoto collettivo, soprattutto in quei casi in cui si sta predisponendo una nuova massa e gli spazi comuni non sono previsti. Interpretare in tal modo la disciplina, attraverso un programma di relazioni umane ancor prima che architettoniche, fa sì che i progetti possano essere in grado di produrre un forte senso di appartenenza al territorio, presupposto fondamentale per conferire una memoria comune al luogo stesso ed essere custodito anche dalle generazioni future. Affidare ad una comunità il carattere dell'opera consente a quest'ultima di essere ambigua, di poter mutare, di divenire altro, di essere un monumento a cui oggi non riusciamo a dare significato: un'architettura che "ancora non è" ma che, probabilmente, è "destinata a diventare". Per poter "divenire" il monumento ha bisogno di una certa astrazione, richiede qualcosa di anti-monumentale, di domestico che riguarda tutti. Lo spazio dovrà essere quanto più possibile autentico e per questo struttura ed architettura dovranno combaciare e l'arte dovrà affondare nella carne stessa dell'edificio, nella materia, come una parte vitale ed indispensabile. Un'ambizione attuabile solo nella cruda realtà della costruzione e perseguibile laddove è presente un'idea chiara, capace di conferire all'architettura un'anima propria, autonoma. Arte, architettura, ingegneria e urbanistica si fondono come seducenti caratteri inscindibili, nella convinzione che l'architettura più che "dire", debba tornare a "dare": restituire uno spazio collettivo alla città.

Carlana Mezzalira Pentimalli, Scuola di musica di Bressanone. La scuola di musica di Bressanone vista dalla Torre Bianca. Archivio Carlana Mezzalira Pentimalli.

M

Carlana Mezzalira Pentimalli, Scuola di musica di Bressanone. Il fronte principale visto dalla futura piazza Priel. Archivio Carlana Mezzalira Pentimalli.

M

Carlana Mezzalira Pentimalli, Scuola di musica di Bressanone. Immagine di cantiere del montaggio delle chiusure verso il *foyer* pubblico. Archivio Carlana Mezzalira Pentimalli.

M

Carlana Mezzalira Pentimalli, Scuola di musica di Bressanone. Il cortile pubblico di attraversamento con sullo sfondo la Torre Bianca. Archivio Carlana Mezzalira Pentimalli.

M

Carlana Mezzalira Pentimalli, Scuola di musica di Bressanone. La sala organo, ambiente in stretta relazione con lo spazio esterno. Archivio Carlana Mezzalira Pentimalli.

Simone Gobbo (DEMOGO)

Monumento II

L'inattuale

Monumento, dal latino *monumentum*, ovvero quanto resta nel ricordo, ma è una parola che deriva da monēre, cioè ammonire, aspetto che ci induce a porci in posizione di ascolto degli accadimenti. Il lemma contiene intrinsecamente un senso profondo di relazione tra oggetto e tempo, qualcosa che ci parla di un atteggiamento verso l'immanenza delle cose. L'immanenza è un punto statico di posizionamento dello spazio-tempo, è l'espressione opposta alla dinamica dell'attuale. Il concetto stesso d'immanenza squarcia profondamente un'altra delle trame ricorrenti all'interno dei tracciati della teoria, ovvero la temporalizzazione dell'arte e in particolare dell'architettura. Reinhart Koselleck ha concettualmente scandagliato lungamente la crisi del moderno a partire dal suo ordine temporale (Koselleck 2007, p. 29). Ne è emersa una lettura della modernizzazione come superamento e abbandono progressivo della tradizione. Il lavoro di Koselleck coinvolge una molteplicità di strati temporali, risolti in una *Sattelzeit* in grado di motivare l'accelerazione del tempo contemporaneo e i nuovi regimi di storicità che esso rivela.

Nell'attualità affrontiamo una contemporaneità centrifugata, aspetto che ci provoca una sorta di reazione istintiva rispetto al numero e all'insistenza delle attenzioni che questo ci richiede. In un mondo temporizzato, siamo continuamente chiamati a scegliere tra l'attuale e l'inattuale, se appartenere agli accadimenti prossimi o se abbandonare la scena ritirandoci in un tempo altro, in uno spazio teorico-progettuale al di fuori del mondano.

Così siamo stanchi di trattenere informazioni, stanchi di far finta di innamorarci di una città cosmetica, produciamo fermamente un rifiuto verso quanto ci è rivolto addosso, viviamo istintivamente in un desiderio di inaspettato e di scoperta casuale delle cose, restiamo ancorati al punto di osservazione, attendiamo l'apparizione, l'accadimento dentro la ricerca di un metodo. Questa statica della teoria pone la lettura del monumento come attitudine alla presenza, a quanto è legato a una nozione di modernità incompiuta a quel doversi relazionare con una scena fortemente stratificata, una neo-monumentalità che appare come un grande vuoto, qualcosa che ci impone un

DEMOGO, Bivacco Fanton, Forcella Marmarole 2667 slm, cantiere.

DEMOGO, Bivacco Fanton, Forcella Marmarole 2667 slm, cantiere.

riconfinamento dello spazio, un nucleo da ricondurre all'umanesimo della disciplina.

Nella dimensione dell'attuale, tendiamo a giudicare e ad agire in base a pochi fenomeni rappresentativi, ovvero abbiamo un'idea incompleta e superficiale del mondo degli oggetti. Come chiarito nelle *Intenzioni* di Norberg-Schulz (Norberg-Schulz 1967), siamo invece consapevoli che le opere d'arte sono oggetti molto complessi, strutture che includono al loro interno differenti livelli d'interpretazione e di costruzione del pensiero. L'architettura in quanto arte nel tempo, è un fenomeno sottoposto alla temporalizzazione dello spazio, essa ci pone in uno stato necessario di sintesi del mondo delle cose, o di accettazione della pluralità delle istanze della storia. Intrecciando il discorso al piano filosofico di Koselleck dobbiamo rintracciare nell'immanenza della struttura temporale un dato significativo rispetto alla costruzione degli oggetti spaziali, e *le cose* ci appaiono semplicemente tali in quanto parti di un organismo ambientale in una linea cronologica.

Parlo istintivamente spesso di *cose*, perché poi in fondo l'architettura fa parte del *mondo delle cose* che abitiamo, *cose* che finiscono per abitarci in un'appropriazione reciproca al di fuori dell'attuale.

Nella psicologia ambientale di Egon Brunswik emerge un'analisi definita mentalmente sulla comprensione delle costruzioni-oggetto (Brunswik 1937, p. 227), tendiamo ad usarle come base di un mondo ordinato, e complementariamente sentiamo anche come esse finiscano in quanto dispositivi per farci perdere le più preziose sfumature dei sistemi ambientali in essere. Il concetto di oggetto-intermediario priva il mondo dell'ultima traccia di statica immanente o di forma assoluta, e introduce invece una interazione di energie autovarianti.

In *De la grammatologie*, Jacques Derrida afferma che è possibile un'altra forma di memoria, che non riguarda più frammenti o rappresentazioni o astrazioni, bensì qualcosa che lui chiama *traccia* (Derrida 1967). *Traccia* come presenza di un'assenza, una presenza non più nella sua pienezza metafisica e neppure un'assenza in opposizione dialettica alla presenza. Nell'attualità siamo di fronte all'impossibilità di alimentare una memoria, di definire le nostre tracce spaziali, la nostra mobilità, i nostri corpi. Le nostre relazioni vivono una contrazione continua, qualcosa che ci impedisce di evocare la presenza nello spazio.

Lo spazio è una traccia in noi, che respira e prende forma dentro la nostra memoria, una memoria individuale e collettiva insieme, una stratificazione che costruiamo in un livello autonomo e indipendente dalla nostra volontà. Tutto questo ci dice che l'attualità avulsa, con i suoi spazi vuoti e dilatati, con le sue logiche di metro in metro, con l'isolamento dei corpi e dei luoghi, continua a progettarci a ridefinirci implacabilmente, così sostituiamo stanze reali con *meeting room* digitali, stadi pulsanti con la digitalizzazione televisiva del pubblico, la vita con le parole, lo spazio con la sua nostalgia.

L'architettura dell'inattuale esprime qualcosa che ha l'ambizione di resistere all'esistenza del tempo mondano, qualcosa che istantaneamente disattende un atteggiamento di fraintendimento degli oggetti intermediari, in questa *Sattelzeit* nelle nostre opere registriamo affinità al monumentale. Credo che in noi la radice di questa idea di monumentale derivi dalla dimensione italiana del tempo, dalla città che questo proietta, dall'abitare incapace di mutare perché inattuale e decentrato dal mondano, ma soprattutto dalle nostre vite cresciute come quelle piante radicate nell'asfalto. Piante come vite, che nonostante gli accadimenti e i propositi di sostituzione danno l'impressione di estendere in avanti una certa idea di fermezza, sono tracce di teoria non negoziabili, come radici ammantate d'asfalto, monumenti all'inattuale, alla volontà incondizionata che abita da un tempo lungo lo spazio e le intenzioni di una certa architettura inattuale. *Monumento* è la formalizzazione nel tempo dell'inattuale, è il generatore del monumentale, qualcosa che abbiamo sempre inteso come una forma di resistenza, la tensione che puoi sentire in un affaccio grezzo, un disco, un discorso, un impianto spaziale, un'opera cancellata in breve tempo, in tutto quello che tenta una resistenza senza averne le armi adatte, come un bivacco a duemilasettecento metri aggrappato a mani nude allo strapiombo.

Il monumento come azione inattuale pone in evidenza il tema della distanza tra osservazione e contesto culturale contemporaneo, qui l'architettura in alcune condizioni si sottrae allo spazio che l'ha definita. Non c'è relazione di forza tra la condizione d'impiego e la realtà di ideazione di un'architettura in ambiente alpino avanzato, il corpo dell'autore è scisso dal corpo dell'abitante, vive in una discontinuità esperienziale atemporale.

Non c'è condizione di progetto in grado di anticipare un inattuale di queste proporzioni, le resistenze indotte, le dinamiche di spostamento, la presenza della forma, il valore evocativo e le fragilità non si tengono, non si registrano dentro un sistema dominato dal progetto.

Questa forma di monumentalità si nutre di distanze, d'impossibilità di verificare alcunché, se non negli accadimenti, negli esiti della storia che con le sue pieghe cancella e riposiziona il senso dell'attuale.

Il flusso di tempo e lo spazio accanto ad esso non sono contingenti, su questo nei *Beiträge zur Philosophie* Heidegger scrive: "Nur wo ein Vorhandenes festgehalten wird und festgelegt wird, entspringt der an ihm vorbeifließende Fluß der 'Zeit' und der es umgebende 'Raum'" (Heidegger 1997, p. 382).

Qualcosa che suona come: soltanto là dove un che di contingente sia tenuto fisso [in uno scorgimento d'essere], e quindi stabilito [sul fondamento di quell'essere], scaturisce il flusso del tempo che gli fluisce accanto, nonché lo spazio che lo circonda.

DEMOGO, Bivacco Fanton, Forcella Marmarole 2667 slm, cantiere.

DEMOGO, Bivacco Fanton, Forcella Marmarole 2667 slm, cantiere.

In *Essere e tempo,* Heidegger imposta la questione in modo rifondante attraverso lo schema metafisico della trascendenza, segna così l'esordio del pensiero non più metafisico in quanto pensiero del tempo originario (Heidegger 2005).

Chiarisce un'idea di tempo in quanto generato dall'essere stesso, e, in quanto tale, non scorre accanto al già stabilito essere, e non dà luogo a un suo durare.

Continuiamo nel contemporaneo a misurare il tempo dell'attuale, registrando solo scostamenti cosmetici, mai posizionando la distanza necessaria allo scorrere di un tempo laterale. In architettura l'inattuale resta uno spazio di separazione necessario all'autonomia dell'opera, resta lo spazio inafferrabile che non trattiene la sola sommatoria di accadimenti, ma che alimenta una selezione critica.

Ritorna la critica come processo temporale, come forma di crisi nel tempo e nello spazio dell'opera, è la perdita delle contingenze immediate, – esse stesse spesso così fondamentali per la definizione di una genesi iniziale – l'atto utile all'espansione dell'architettura in un nuovo territorio che abbandona l'autore.

Monumenti nell'inattuale, corpi dalla memoria perduta, senza un tempo originario. Cacciari in netto anticipo ha affermato come nessun tempo, nessun linguaggio, potranno mai ricoprire interamente la terra. Così nei campi gravitazionali, dipendenti dalla distribuzione della materia, non esistono corpi rigidi con proprietà euclidee, né esistono orologi o regoli indipendenti dal campo (Cacciari 1986, pp. 14-15). Esiste una molteplicità di tempi, ritmati da orologi irregolari fissati a corpi di riferimento non rigidi, arbitrariamente prescelti, esiste soltanto l'inattuale, quanto non possiamo ricondurre a noi, qui oggi.

Bibliografia

Brunswik E., *Psychology as a Science of Object Relations*, in "Philosophy of Science", vol. 4, n. 2, 1937, pp. 227-260 | Cacciari M., *Metropoli della mente*, in "Casabella", n. 523, 1986, pp. 14-15 | Cacciari M., *Icone della Legge*, Adelphi, Milano 1985 | Derrida J., *De la grammatologie*, Les Éditions de Minuit, Paris 1967 | Heidegger M., *Essere e tempo* (1927), Longanesi, Milano 2005 | Heidegger M., *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, a cura di von Herrmann F.-W., Vittorio Klostermann, Frankfurt am Mein, 1989 | Koselleck R., *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici* (1979), Clueb, Bologna 2007 | Norberg-Schulz C., *Intenzioni in architettura*, Paperbacks Lerici, Milano 1967.

Luka Skansi

Monumento III

Sono pochi i contesti che nel corso del Novecento sono riusciti a confrontarsi in maniera così strutturata con il tema del monumento come l'ambiente politico, culturale, artistico e architettonico della Jugoslavia socialista. Si è trattato di una riflessione di enorme ampiezza e originalità, che non può semplicemente essere ricondotta a una questione di autorappresentazione del sistema politico, o a un banale incentivo economico attuato sul territorio. Quanto piuttosto a delle del tutto peculiari ragioni storiche e culturali che hanno caratterizzato quel paese nella seconda metà del Novecento, e che necessitano di essere inquadrate e comprese in tutta la loro complessità: solo così si riuscirà a cogliere l'unicità di quel fenomeno e le specificità tematiche e progettuali che hanno contraddistinto la straordinaria stagione dei monumenti alla guerra di Liberazione in Jugoslavia.

Parliamo di un paese uscito a brandelli dalla Seconda guerra mondiale, con oltre un milione di vittime (su poco più di quindici milioni di abitanti), lacerato dai conflitti etnici e religiosi, che ha visto la sua economia azzerarsi e le sue diverse infrastrutture devastate dalle ritirate tedesche e italiane e dai bombardamenti degli alleati. Un paese nel quale le sciagure, le divisioni e gli esodi non si arrestarono con la liberazione del 1945, ma proseguirono contrassegnando i suoi territori e le sue città fino alla fine degli anni Quaranta. Fame, rese dei conti, entusiasmo per la liberazione e soprattutto necessità di commemorare i tragici eventi, rappresentarono il contesto nel quale prese avvio la ricostruzione jugoslava e la sua redenzione dal lacerante passato. Una ricostruzione che si fondò solidamente nell'eroica e capillare resistenza guidata dal partito comunista, l'unico movimento politico e militare multietnico e unico vettore propulsivo antinazifascista e anti-collaborazionista presente sul territorio. Un movimento che in brevissimo tempo riuscì a mobilitare differenti classi sociali e le più diverse nazionalità che popolavano quei suoli: i centri urbani, i borghi e i villaggi abitati sulle isole, nei territori montuosi, nelle campagne e nelle pianure pannoniche... E che, all'indomani della Seconda guerra, scelse come pilastro vitale della Jugoslavia socialista la sua dimensione multietnica e multinazionale (si ricorda il celebre motto "bratstvo i jedinstvo" – "fratellanza e unità dei popoli" e, aggiungiamo, delle confessioni religiose) che si radicò proprio nella collettiva pratica della memoria, delle vittorie come delle tragedie della guerra, rispondendo così in particolar modo ad una domanda presente sul territorio.

La necessità di commemorare le tragedie esperite durante la guerra caratterizza infatti capillarmente tutti gli ambienti del paese, non soltanto i luoghi urbani. A partire dai primi mesi successivi alla guerra si iniziano a celebrare i più disparati luoghi simbolici del conflitto, quali quelli delle battaglie, dei raduni, delle stragi, dei campi di addestramento e dei celebri ospedali partigiani. Iniziano a comparire targhe, epigrafi, graffiti, che ben presto si sviluppano in prime semplici sculture. Come ricordato, queste forme di memorializzazione della guerra di Liberazione non nascono soltanto nel tessuto urbano quanto, e soprattutto, nelle zone suburbane, rurali, insulari, montane. In un certo senso l'intero territorio – là dove in fondo è nata e si è svolta la resistenza – diventa un grande sistema memorialistico da visitare e da cui diventerà possibile ricostruire la cronologia e la disposizione spaziale degli eventi; una pratica che caratterizzerà quasi tutta la Jugoslavia e molto rapidamente, già a partire dagli anni Cinquanta, incoraggerà sperimentazioni su nuove tipologie di monumenti e di aree commemorative, sui loro ruoli sociali ed economici e sulle loro forme.

È qui che si inserisce, in maniera del tutto originale, il pensiero e l'azione di moltissimi artisti, architetti e intellettuali jugoslavi, che iniziano, attraverso una serie di riflessioni teoriche, occasioni concorsuali e di realizzazioni a stravolgere le pratiche memoriali alle quali ci aveva abituato la tradizione architettonica e artistica precedente. E sebbene si annoverino eterogenee sperimentazioni, difficili da ricondurre a una singola direttrice progettuale – ciascuna legata agli specifici temi e autori, ai diversi contesti e dimensioni –, è tuttavia possibile rintracciare tra essi una peculiare vena comune. Si tratta, nello specifico, di una ricerca per una rinnovata relazionalità fra i tre elementi fondativi dell'intervento monumentale: il *paesaggio* (contesto urbano o naturale), l'*oggetto* (o gli oggetti) scultoreo-architettonico e il *soggetto* fruitore dell'esperienza dell'evento storico. Queste tre componenti rappresentano nelle ricerche degli artisti e architetti jugoslavi a partire dai primi anni Sessanta degli ingredienti costitutivi di un assemblaggio spaziale, aperto e relazionale, che è pensato e realizzato per essere esperito nel tempo e, appunto, nello spazio. Il ricordo – alimentato dalla peculiare riflessione sul contrasto tra forme astratte e/o primitive e paesaggio naturale-reale – diventa così un'esperienza cinetica, didattica, emotiva. Grazie proprio all'abbandono degli stilemi del realismo socialista e al ricorso all'astrazione (diversamente dalle altre pratiche che caratterizzano i paesi dell'Est Europa), si tramuta in fondo in un'esperienza più concettuale che letterale, più empatica che scolastica, più collettiva che individuale.

Per cercare di rendere intelligibile questa ricerca per la "potenza" relazionale, spaziale ed empatica di questi oggetti astratti nel paesaggio è necessario compiere un'immersione in un monumento,

tra i più emblematici di questa "sensibilità", o "tecnica" jugoslava sul tema: il Monumento alla Rivoluzione a Mrakovica, sulla montagna Kozara, ad opera dello scultore Dušan Džamonja, dell'ingegnere Miro Rak e dell'architetto Mirjana Hanžeković.

In questo luogo si consumò una delle più tragiche sconfitte dei partigiani titini nel corso della guerra. Nella primavera del 1942 le truppe naziste (tra i quali il giovane ufficiale Kurt Waldheim), in collaborazione con le milizie collaborazioniste croate (ustaša), serbe (četnici) e ungheresi, svolsero un gigantesco rastrellamento ai piedi della montagna. La zona venne dapprima accerchiata e, in seguito, progressivamente stretta, attraverso una serie di perlustrazioni dei numerosi villaggi considerati covi della resistenza, o perlomeno, il suo tessuto connettivo. Da essi venne deportata la popolazione civile (a maggioranza serba) verso i campi di concentramento di Jasenovac e Nova Gradiška, mentre i partigiani e i profughi fuggirono verso la cima della montagna dove dopo qualche giorno trovarono la morte. Il bilancio sarà tragico: si conteranno all'incirca 25.000 morti e 50.000 deportati.

Il Monumento, concluso nel 1973 sulle vette del monte (progetto vincitore di un concorso nazionale del 1970), è concepito in realtà per funzionare come una sorta di "liturgia" spaziale che ci conduce a partire dallo spiazzo di accesso fino alla profondità della foresta, attraverso una serie di elementi-ambienti. I principali temi simbolici attorno ai quali si concepiscono questi ambienti sono quelli dell'accerchiamento, della fuga e del patibolo. E gli elementi-ambienti che definiscono le diverse fasi di fruizione del complesso vengono creati in relazione agli specifici luoghi nei quali nascono, tutti diversi uno dall'altro. Si tratta, dunque, di una serie di veri e propri interventi *site specific*, conseguiti con oggetti che possono definirsi sia come elementi architettonici sia come figure scultoree astratte, tutti in calcestruzzo a vista.

Tutto inizia con un'ampia scalinata di accesso che, avvicinandosi al primo bosco, comincia lentamente a deformarsi, adattandosi alla natura e al terreno che trova: la scalinata arrotonda i tronchi, fuoriesce dai bordi laterali inizialmente ben marcati, trasformandosi in una serie di percorsi lastricati irregolari. Mano a mano che ci si immerge nell'alberatura cambia anche la sezione del percorso – lo spazio vasto iniziale dedicato al raduno ora si comprime, e il percorso sotto le chiome degli alberi diventa un'esperienza di fuga individuale, uno slalom tra i tronchi nell'ombra della foresta.

Una volta compiuta la risalita ci si trova davanti una vasta radura circondata da un fitto bosco di faggi, che accoglie l'oggetto iconico a grande scala, il centro monumentale del complesso. Si tratta di un grande cilindro verticale di trentaquattro metri di altezza che domina il paesaggio e che lentamente, mano a mano che ci si avvicina, mostra le proprie irregolarità e i propri ritmi. Più che elemento cilindrico pieno,

esso è formato da una serie di sottili lamelle di cemento disposte radialmente, che lasciano spazio per squarci visivi.

Ben presto si nota che questo elemento verticale astratto è circondato da una serie di masse murarie, disposte sul prato a formare visivamente una sorta di suo stilobate. Le masse cementizie non si scalano, bensì si penetrano attraverso sottili fenditure. I muri inizialmente creano corridoi, ma grazie al dislivello, camminando verso il cilindro, affondano nel terreno: le masse iniziali che avevano un'altezza di oltre due metri si trasformano così in bassi muretti che si arrestano di fronte al cilindro.

Si comprende dunque come il percorso svolto fino ad ora non sia altro che una graduale e ritmica preparazione all'affronto con il cilindro che, giunti alla sua base, magneticamente attrae verso il proprio interno: le serie di lamelle radiali indirizzano verso l'interno che è raggiungibile infilandosi attraverso sottili interspazi tra di esse. Oltrepassati questi passaggi, non più di venticinque centimetri, si penetra nel nucleo interno, nel quale si materializza in maniera straordinaria quanto angosciante una sensazione di assedio e di impotenza. Le lame cementizie, orientate verso il centro, verso il fruitore ora imprigionato dal gesto architettonico, si protraggono su tutta l'altezza della cavità: lo sguardo verso l'alto, verso l'unica fonte di luce "rassicurante" è una sorta di sublimazione dell'unica possibile via d'uscita: il cielo.

Il percorso monumentale, tuttavia, non si ferma qui. Uscendo dalle fenditure tra le lamelle si giunge ad un ulteriore paesaggio di contrasti: nuove masse cementizie, questa volta di oltre tre metri di altezza, fungono da legante tra l'elemento verticale e la foresta. Il percorso è di nuovo accompagnato dai tagli nei blocchi che, camminando, si trasformano dolcemente in setti, che si curvano e piegano, creando sentieri labirintici. Sentieri che penetrano nella foresta tra i tronchi e i muri, conducendo fino a uno spazio memoriale finale, magicamente disposto sotto le chiome degli alberi, dove incontriamo le targhe con i numerosi nomi dei deceduti nell'assedio e, finalmente, una sensazione di quiete.

Nel suo complesso il Monumento di Kozara appare come una vera e propria orchestrazione delle sensazioni, come un'educazione allo sguardo e al ricordo, da esperire muovendosi con il proprio corpo, interagendo con gli artefatti e il paesaggio. Quasi come in un movimento musicale siamo chiamati ad assistere a un'introduzione, un crescendo, un'angoscia, una fuga, un adagio e un'armonia; una sinfonia spaziale, dunque, alla quale resta soltanto da definire il tema della variazione.

È proprio il tema del legante tra i diversi elementi-ambienti che rappresenta l'ultimo, fondamentale tassello per comprendere il grado di attenzione con il quale i progettisti affrontano il tema progettuale, e che ci porta ad osservare il monumento oltre la sua dimensione puramente geometrico-volumetrica e spaziale.

Come accennato, tutti gli elementi del complesso sono stati realizzati in calcestruzzo a vista, e molta è l'attenzione che è stata dedicata alla materializzazione delle loro superfici. Un'attenzione che rivela una strategia ben precisa, che assegna alla componente materica un ruolo sia ornamentale che spaziale-contestuale. E sebbene possa apparire paradossale, il trattamento tettonico – apparentemente secondario tra tutti i temi progettuali che accompagnano la tipologia del monumento a scala del paesaggio – si rivela in questo progetto del tutto decisivo.

Abbiamo già notato che in tutti gli elementi del progetto viene applicata una negazione delle volumetrie iniziali, ovvero una loro progressiva smaterializzazione: l'ampia scalinata di accesso che si frantuma nel bosco, le masse murarie che si trasformano in bassi muretti, il grande cilindro verticale che si articola nelle lame di cemento. La smaterializzazione delle masse non si limita solo al livello dei corpi architettonici ma è accentuata dalla serie di effetti tettonici. Ciò che caratterizza questa narrazione tettonica è il ritmo. Prendiamo ad esempio il cilindro monumentale che, come abbiamo accennato, è già a livello morfologico composto dal ritmo delle lamelle radiali. Se lo osserviamo più da vicino, ci accorgiamo che le lamelle si sviluppano in sezione secondo una serie di ritmi ausiliari: verticalmente attraverso diverse estensioni dei profili delle lamelle, e orizzontalmente attraverso un'alternanza ritmica degli spessori.

Ma se ci soffermiamo ancora più nel dettaglio, ci accorgiamo che l'intero sistema è di per sé rivestito da segni ritmici. Si tratta di fughe regolari che emergono dalle superfici in calcestruzzo e che raccontano di un accurato montaggio dei casseri in fase di cantiere, imprimendo le superfici di effetti visivi vibranti, che creano ombre e tridimensionalità. Nello spirito delle più raffinate realizzazioni dell'architettura brutalista le superfici in cemento si trasfigurano in materia viva assumendo toni ornamentali e funzioni spaziali. Sui lati esterni le fughe si trasformano in striature seguendo lo sviluppo verticale delle lame. Le striature in specifici punti (le parti sporgenti) includono strisce di acciaio inossidabile, con l'obiettivo di riflettere la luce del sole nelle diverse ore del giorno, e di assegnare al cilindro una funzione luminosa. Nelle facciate interne invece, quelle più lunghe, le fughe sono poste orizzontalmente indirizzando i visitatori verso il centro del cilindro.

Il tema del ritmo prosegue sulle masse murarie che penetrano il bosco, diventando sempre più articolato. Sulle superfici si iniziano a intravedere impronte dei diversi elementi lignei che componevano i casseri: tavole piane, tronchi spezzati grezzi o lisci, di varie dimensioni. Ciò che risulta dal gioco di accostamenti è un effetto irregolare, che oggi chiameremmo effetto *barcode*. Le ragioni per cui le cose si complicano possono essere comprese soltanto nel momento in cui penetriamo nella foresta: le pareti con questa nuova "pelle" non fanno altro

che cercare un rapporto contestuale con l'ambiente, una simbiosi con la materia del bosco, una fusione tra astrazione e natura.

Ritmo, smaterializzazione dei volumi, trasfigurazione dell'oggetto astratto, sono tutte strategie progettuali che parlano di una sensibilità tettonica generale, la cui funzione è non soltanto quella di partecipazione al disegno degli oggetti, ma alla loro trasformazione, caratterizzazione, personalizzazione – in altre parole rendere uniche e irripetibili le loro geometrie base.

Astraendo, si evince come la sensibilità tettonica dimostrata da questa generazione jugoslava non corrisponde esclusivamente alla sua dimensione classica, quella ereditata dalla letteratura del XIX secolo, che implicava la tettonica come inerente alla forma architettonica stessa, quella che plasma i propri elementi secondo regole interne, attraverso il loro assemblaggio, la fusione o la rappresentazione di forze statiche. Guardando alle esperienze jugoslave di questi anni (non certamente isolate dalle pratiche internazionali del dopoguerra), la sensibilità tettonica è in qualche modo "intertestuale", ovvero si svolge nel rapporto con gli altri temi dell'architettura all'interno di un sistema relazionale. Al di fuori delle altre componenti del progetto – *in primis* della componente spaziale – questa sensibilità tettonica non è semplicemente comprensibile.

N

Luca Capuano, Campo dei Miracoli, Pisa, 2009.

219-223 *Norma*
Luca Emanueli

Luca Emanueli

Norma

Riprendo alcune questioni riguardo il rapporto tra norma e progetto di architettura, aggiungendo alcune considerazioni rispetto a quanto indagato in occasione della 9ª Mostra Internazione di Architettura di Venezia, quando, con *la casa essenziale* (Garofalo 2008, pp. 109-116), abbiamo affrontato l'argomento per la prima volta. Si trattava del progetto di case per studenti, la forma degli alloggi era determinata dal campo di interesse dell'ipotetico abitante, ma le aspirazioni espresse nei progetti sarebbero state deluse dal confronto con le norme vigenti. L'impossibilità di disegnare case sproporzionate negli spazi e disarticolate nella distribuzione, rispetto alle prescrizioni normative, era stata la scusa per approfondire il tema della *norma*, e del suo peso nella progettazione, attraverso tre interviste, tre questioni poste a tre interlocutori diversi. La prima, in cosa consiste la norma, quale la sua essenza, la ragione d'essere delle norme: l'intervista a Daniele Donati, giurista. La seconda, come si sostituiscono le leggi, le regole, quando si ritengono sbagliate: l'intervista a Franco Rotelli, complice di Basaglia nella lotta per lo "scioglimento" dei manicomi. In conclusione, come le regole trasformano il gioco, indirizzano la ricerca e modificano la forma delle cose ad ogni loro cambiamento, come accade in Formula1: l'intervista al capo progetto della Scuderia Ferrari, Nicholas Tombazis.

Qui l'ambito di interesse si sposta e guarda all'ambiente e al paesaggio, e il discorso riparte da una frase tratta dall'intervista a Daniele Donati, quando afferma che "la norma giuridica descrive, rappresenta, ciò che si vuole la realtà sia", e, in sostanza, parafrasando, spiega che la norma non è neutra, indirizza verso un'idea di mondo. Una lettura dà l'idea dell'importanza della norma: le leggi subite sono percepite come vincolo, ma per chi le scrive sono indicazioni, indirizzi. Questa visione, scontata per i giuristi, non penso sia altrettanto chiara nelle sue conseguenze, tra gli altri, a coloro che, attraverso ricerca e progetti, disegnano la trasformazione del paesaggio, modificano l'ambiente. A questo proposito può diventare interessante, cercare di capire quali siano le idee che sono alla base del Codice dell'Ambiente (il Decreto Legislativo n. 152 del 3 aprile 2006), in particolare ci interessa la Parte Seconda, *Procedure per la valutazione ambientale strategica (VAS), per la valutazione d'impatto ambientale (VIA) e per l'autorizzazione ambientale integrata (IPPC)*, dove si specifica che la valutazione ambientale di piani, programmi e progetti ha la finalità di assicurare che l'attività antropica sia compatibile con le condizioni per uno sviluppo sostenibile.

Come dicevamo, se l'applicazione delle norme è questione puramente pragmatica, per contro, la stesura del Codice presuppone una posizione ideologica, diventa l'affermazione di un'idea di mondo. Il Codice, quindi, è lo strumento per arrivare alla realizzazione di un'idea, che forse possiamo dedurre dal linguaggio utilizzato, dai termini ricorrenti nel testo normativo.

Parlare di impatto, mitigazione, compensazione per difendere l'ambiente e di natura e di rinaturalizzazione nei progetti di mitigazione e compensazione, denuncia l'idea che l'opera di antropizzazione sia dannosa per il territorio a prescindere, e sia, comunque, difficilmente sostenibile. Infatti è come se nella mente del legislatore fossero ipotizzati una serie di passaggi come caratteristici del processo di realizzazione delle opere soggette a Via/Vas/Ippc, che riproducono la sequenza: danno, senso di colpa, riparazione. L'impatto di un'infrastruttura provoca danno all'ambiente, la coscienza di questo genera senso di colpa e la necessità di riparare il danno (espiare la colpa) attraverso opere di mitigazione e compensazione.

La questione è che l'idea alla base dello schema, restando elementari, sottintenda l'ipotesi che le opere di trasformazione del territorio, le infrastrutture, siano o fatte in malafede o un po' stupide, nel senso di strutture monofunzionali, non in grado di adattarsi e migliorare il territorio sul quale ricadono e che trasformano.

In conclusione, per chiudere il cerchio, abbiamo che la logica sulla quale è costruita la procedura di valutazione produce progetti che per necessità, e comodità, la assecondano. L'opera in sé non dà beneficio al territorio, assolve più o meno bene alla funzione specifica per cui è concepita, e facendo questo altera negativamente ambiente e paesaggio. Perché l'operazione diventi sostenibile bisogna mitigare l'impatto negativo e compensare con opere che quasi sempre non hanno nulla a che fare con l'infrastruttura soggetta a valutazione (una monetizzazione del danno convertita in opere di naturalizzazione, rinaturalizzazione: in genere la realizzazione di paesaggi simil-bucolici: foreste, boschi, radure, laghetti ecc.).

La cosa non sembra funzionare, ma a favore di un ripensamento della norma, della messa in discussione dell'impianto del Codice dell'Ambiente, sarà la necessità, da qui ai prossimi anni, di porre in atto azioni di adattamento al cambiamento climatico. In termini pratici, sarà sempre più difficile progettare le infrastrutture a rete senza valutarne il loro potenziale contributo alla resilienza dei territori che attraverseranno. Bisogna quindi cambiare l'idea alla base della norma definendo un nuovo paradigma ambientale, provare a pensare che strutture e infrastrutture per essere sostenibili, oltre a dover assolvere la loro funzione principale, debbano migliorare il territorio sul quale ricadono. Nel valutare l'impatto di una infrastruttura conterà il ruolo che l'infrastruttura stessa, nella sua complessità, avrà nella

Canale Magni, Ravenna, 2019. Foto di Vittoria Mencarini.

trasformazione dell'ambiente e del paesaggio in termini di miglioramento senza ricorrere a tentativi di mitigazione o ad opere di compensazione a sé stanti rispetto all'infrastruttura stessa.

Una nota positiva. Solo recentemente in questa direzione, e come spesso accade nell'emergenza (Lupano, Emanueli, Navarra 2010, p. 18-19), sembra andare il documento redatto dal Consiglio Superiore dei Lavori Pubblici: *Linee guida per la redazione del progetto di fattibilità tecnica ed economica da porre a base dell'affidamento di contratti pubblici di lavori del PNRR e del PNC* (2021).

Due esempi per capire in quale direzione andare. Nel Paesc (Piano di Azione per l'Energia Sostenibile e il Clima) per il Comune di Ravenna, del 2020, negli scenari che riguardano la Nuova Romea, nel tratto verso Venezia, il tracciato segue linee diverse in funzione della strategia di difesa costiera adottata. Due sono le ipotesi, una di difesa rigida, di conservazione dello stato attuale, nella quale la Romea, quando possibile, diventa diga di contenimento delle acque; nella seconda ipotesi il tracciato arretra rispetto alla costa, la parte risultante tra la strada e la linea di costa diventa terra di transizione tra suolo e acqua, tra acqua dolce e acqua salata, dove si ipotizza un cambiamento del sistema di gestione delle acque da parte dell'Ente di Bonifica.

Un'altra situazione in cui le opere progettate svolgono più funzioni – altrimenti sì, sarebbero davvero stupide – è quando le opere di difesa costiera ricadono in aree turistiche. In previsione di opere di trasformazione del paesaggio e dell'ambiente costiero sarebbe realmente deprecabile trascurare la valutazione degli scenari ipotizzabili come conseguenza del cambiamento climatico e separare la difesa del territorio dallo sviluppo dell'economia attraverso il miglioramento dell'offerta turistica balneare.

Caso diverso, anzi opposto, capita quando si separano i problemi e la compensazione dell'impatto negativo dell'opera è cosa a sé per luogo e, talvolta, nel tempo, cioè una riparazione a posteriori. È il caso dell'alta velocità, emblema delle occasioni sprecate. Prendiamo il tratto Milano-Bologna (tratto completato nel 2008, la linea Av Milano Salerno è stata completata e inaugurata nel 2009), dopo anni di discussione, se realizzare o meno l'opera, è stata realizzata senza nessuna cura per il paesaggio, con un risultato che potremmo dire imbarazzante. L'opera si affianca all'Autostrada A1 per quasi tutta la sua estensione (il tratto Milano Bologna era stato completato nel 1959, la A1 è stata completata e inaugurata nel 1964). Solo oggi, dopo oltre dieci anni dalla fine dei lavori ferroviari, si sta pensando a come mitigare l'impatto delle due infrastrutture. Allora, nei primi anni Duemila, si sarebbe potuto pensare a come trasformare la porzione di paesaggio attraversata dalla Av per gestire le acque in caso di emergenza agendo nelle intersezioni tra infrastrutture e corsi d'acqua che dall'Appennino scendono verso il Po, e a come migliorare il sistema ecologico circostante,

come aumentare il carattere di biodiversità, lavorando ad una scala e ad una dimensione eccezionali. Per dare un riferimento temporale riguardo l'attualità dei temi ambientali in quel periodo possiamo ricordare che il primo rapporto (Far) dell'Intergovernmental Panel on Climate Change (Ipcc) è stato completato nel 1990.

Certo, non tutte le opere hanno il potenziale come ipotizzato in questo caso, non sempre è semplice, né fattibile unire più funzioni in un'unica opera, ma perché questo diventi possibile, anzi sia incentivato, sembra che il primo passo, indispensabile, sia quello di riscrivere le norme su basi, idee, completamente nuove.

Torniamo quindi al Codice dell'Ambiente, con un'attenzione particolare all'ambito di nostro interesse – il tema del paesaggio e delle trasformazioni del territorio – che ha le sue radici nel concetto di tutela, tendenzialmente una posizione di conservazione, che nella interpretazione corrente sembra tradursi in una banalizzante aspirazione di ritorno al passato, per cui, in questo senso, meglio sarebbe non toccare nulla di ciò che ci circonda, e se qualche cosa dobbiamo proprio cambiare cerchiamo di mitigarne l'impatto e di compensare gli immancabili danni fatti. Ma la questione è che oggi alcune trasformazioni dovremmo metterle in conto per prepararci agli scenari del nostro prossimo futuro, per aumentare la resilienza del paesaggio e dell'ambiente (Lobosco 2019). In questo quadro, non sfruttare al massimo il potenziale contributo che la realizzazione di opere soggette alle regole del Codice dell'Ambiente potrebbero dare, sembra il vero peccato. La logica della conservazione non può più funzionare e l'idea che sta alla base del Codice dell'ambiente appare del tutto desueta, fino al punto di risultare dannosa.

Scrivere le norme è determinante per dare forma al mondo, al territorio, possiamo così capire i limiti del progetto, e allo stesso tempo quante scelte siano indirizzate dalle leggi, guidate dalle idee di chi le ha scritte.

In conclusione, la cosa urgente sembra essere non tanto cercare di fare progetti migliori ma scrivere delle norme migliori, avendo chiara l'idea di futuro verso cui si vuole tendere, evitando di perdersi, come in genere capita, questionando su dettagli, su singole parti delle leggi. Il problema è nelle fondamenta, nell'idea di paesaggio, di ambiente, di futuro, che si vuole alla base della normativa.

Bibliografia

Garofalo F., *L'Italia cerca casa/Housing Italy*, catalogo del Padiglione Italia, La Biennale di Venezia, Electa, Milano 2008 | Lupano M., Emanueli L., Navarra M., *Lo-Fi: Architecture as Curatorial Practice*, Marsilio, Venezia 2010 | Lobosco G., *Il paradosso dei paesaggi disturbati dalla transizione energetica. L'isola di Pantelleria verso nuovi ecosistemi*, in "Ri-Vista, Research for landscape architecture", n. 2, 2019, pp. 176-191.

O

Luca Capuano, Palazzo Rosso, Genova, 2009.

227-231 *Ornamento*
Francesca Rognoni

Francesca Rognoni

Ornamento

Il discorso sull'ornamento costituisce uno dei temi chiave e – al tempo stesso – uno dei concetti più problematici del dibattito teorico-architettonico degli ultimi tre secoli.

Celebrato come componente irrinunciabile della pratica artistica o condannato quale "attentato" alla verità della forma, l'ornamento ha attraversato la storia del pensiero progettuale moderno, intercettandone tutte le trasformazioni, i rivolgimenti e le tensioni interne, fino alla sua spettacolare ricomparsa nello scenario architettonico contemporaneo.

Dal XVIII fino al XX secolo, il concetto ha oscillato fra connotazioni valutative estreme che ne hanno profondamente modificato lo statuto. Tuttavia, il problema dell'ornamento – della sua definizione, della sua legittimazione e del suo ruolo all'interno della disciplina dell'architettura – è elemento costitutivo e nodo gordiano delle teorie dell'arte, fin dalle origini. Anzi, è proprio nei primi tentativi di racchiudere entro una cornice teorica l'ambigua e multiforme pratica ornamentale, che si definiscono molte delle chiavi interpretative che segneranno le svolte cruciali del dibattito moderno e contemporaneo.

Tali idee-chiave, divenute parte integrate del vocabolario teorico dell'architettura, sono approdate nel pensiero di età moderna "attraverso percorsi tortuosi e talvolta nascosti", segnati da continui ripiegamenti e trasformazioni concettuali, la cui indagine in prospettiva storica appare essenziale per comprendere lo *status* dell'ornamento nella contemporaneità (Di Stefano 2006, p. 12).

Fondamentale per il costituirsi dei termini del discorso è, in particolare, il pensiero di Leon Battista Alberti. Alberti dedica all'*ornamentum* quattro dei dieci libri del *De Re Aedificatoria* (Lib. VI-IX). All'inizio del VI libro fornisce la celebre, criptica, definizione: "L'ornamento può definirsi come una sorta di luce sussidiaria della bellezza o come completamento" (Alberti 1966, VI, 2, pp. 448-449). Assegna pertanto all'ornamento lo *status* di *complementum/lux pulchritudinis*, ovvero di elemento estraneo alla costruzione in sé ma, al tempo stesso, essenziale per la manifestazione della bellezza e per il compimento dell'opera architettonica. Alberti introduce così nel discorso sull'ornamento un rischioso paradosso che, nel corso dei secoli, non ha mancato di suscitare interpretazioni fuorvianti.

La formulazione del concetto albertiano si sostanzia e si complica nelle argomentazioni successive. Servendosi di temi e immagini derivati dalla tradizione giuridica e dalla retorica classica, Alberti

mette in luce le molteplici sfaccettature dell'ornamento e la sua dimensione duplice, al tempo stesso estetica e politica. Fanno così capolino all'interno della nozione di ornamento molti dei termini che saranno centrali nel dibattito otto-novecentesco: l'ornamento come veste/abito, maschera, artificio tecnico, trucco e belletto (*fucus*) o, ancora, come apparato, attributo del potere, simbolo, convenzione e, infine, come elemento per "impressionare e commuovere" lo spettatore.

Come ha evidenziato Bulgarelli, la definizione albertiana dell'ornamento si arricchisce di ulteriori spunti nel confronto con le opere costruite. Qui, Alberti porta a compimento il tentativo (non pienamente esplicitato negli scritti) di andare oltre la concezione metafisica della bellezza, rivelando il carattere di immagine della sua architettura, mediante un gioco formale di simulazioni e svelamenti che, nella facciata-rivestimento di Palazzo Rucellai o nelle "forme stranianti" di Sant'Andrea, sembrano precorrere riflessioni di età moderna. In questo modo – osserva sempre Bulgarelli – "la bellezza-ornamento nel punto in cui natura e artificio si incontrano tende a coincidere con l'architettura: non è lecito sollevarla, dietro ad essa non esiste nulla" (Bulgarelli 2008, p. 32).

Le tensioni ed i sottili paradossi che la riflessione di Alberti introduce nel discorso sull'ornamento maturano lentamente nei due secoli successivi, per mezzo di parziali cambi di prospettiva e circoscritte rielaborazioni concettuali che, tuttavia, non ne intaccano i fondamenti. A partire dalla metà del XVIII secolo, l'intera disciplina dell'architettura viene invece messa in discussione e, con essa, anche lo statuto dell'ornamento che diviene oggetto di un'articolata riflessione, sulle sue origini ed il suo impiego.

Apre la strada a questa riflessione la dialettica tra *decorum* e *ornamentum*, che si sviluppa in seno alla stessa tradizione vitruviana.

Nella *De Architettura* e nel *De Re Aedificatoria*, il *decorum* corrisponde al principio di adeguatezza ("giusta misura") che disciplina l'impiego dell'ornamento in rapporto al contesto. Il principio, però, contiene una sostanziale ambiguità semantica. Al termine *decorum* afferiscono due distinti concetti: l'uno di matrice retorica, analogo a quello impiegato da Vitruvio e Alberti, l'altro di matrice filosofica (il *prepon*), che invece riguarda, in generale, i rapporti materia-forma e materia-funzione. Nella definizione albertiana, l'ambivalenza del *decorum/prepon* non si manifesta, grazie alla posizione dominante assegnata alla *venustas* (cui il *decorum* appartiene). Dalla metà del XVI secolo, il *decorum*, sempre più di frequente interpretato come "adeguatezza allo scopo, alla funzione o alla classe sociale", oscilla invece verso la funzionalità. Ne consegue una tensione tra l'*ornamentum* (che rimane pertinente alla *venustas*) e il suo principio regolatore, sempre più tangente all'*utilitas*.

Nel XVIII secolo questa dialettica sfocia nella formulazione dei concetti contrapposti di bellezza funzionale e bellezza ornamentale,

cui Kant nel 1790 darà dignità filosofica attraverso la *Critica del Giudizio*. Sono così poste le premesse perché si compiano quei fondamentali cambi di prospettiva che, ridefinendo il rapporto gerarchico fra l'ornamento e gli altri elementi della costruzione, permetteranno di superare l'*impasse* generato dallo storicismo e dalla "crisi" del sistema degli ordini.

Segnano alcuni passaggi chiave di questo processo le riflessioni di Winckelmann, Schinkel e Quatremère de Quincy, nei cui scritti l'ornamento mantiene un ruolo centrale: "Un edificio senza ornati potrebbe paragonarsi alla sanità di un corpo nell'indigenza, che sola non si crede bastante per la felicità dell'uomo", scrive Winckelmann (Winckelmann 1831, vol. VI, p. 176). L'impiego degli "ornati" viene tuttavia subordinato ad altri aspetti della costruzione, quali il "carattere" per Quatremère de Quincy, la "grandezza dell'architettura" per Winckelmann e la forma architettonica per Schinkel. Ne consegue che l'ornamento possa anche essere escluso o, addirittura, risultare deleterio alla qualità dell'edificio ("può anzi avvenire che la deficienza d'ornamenti sia qualche volta un mezzo di decorazione", Quatremère de Quincy 1842, vol. I, p. 360). Seppur accomunate da questa fondamentale base concettuale, le indagini di Winckelmann, Schinkel e Quatremère de Quincy percorrono strade abbastanza diverse. Confrontate fra loro, queste ricerche danno testimonianza del vario processo di frammentazione e trasformazione cui l'*ornamentum* della tradizione è sottoposto, una volta assorbito entro nuovi apparati concettuali.

In questo momento, a cavallo tra i due secoli, l'equilibrio interno al concetto albertiano si dissipa irrimediabilmente, travolto dalle profonde trasformazioni della società, dei meccanismi di produzione e della stessa pratica architettonica. Indagate a proposito della loro conformità alle leggi della natura o della ragione e interrogate in merito alla loro necessità tecnica, simbolica ed estetica, le diverse "facce" dell'*ornamentum* rivelano la loro ambivalenza. Le tensioni si liberano e la nozione si frantuma in diverse componenti, che finiscono per acquisire connotazioni concettuali e valutative autonome.

Da questo momento, i termini del discorso, divenuti autonomi, vengono continuamente rivisti, sia nei rapporti reciproci (ornamento/rivestimento, ornamento/simbolo ecc.) che nelle valenze individuali (maschera, veste ecc.), per rispondere alle diverse inquietudini teoriche e pratiche che attraversano il dibattito della modernità.

Si delinea così una fitta rete di trasformazioni semantiche e recuperi concettuali, la cui ricostruzione costituisce oggi un'interessante prospettiva attraverso cui valutare l'intricato percorso, che da fine Settecento porta sino all'odierno *Ornamental Revival*.

Il percorso compiuto in ambito europeo dal concetto di ornamento come veste/abito, oggi tornato di grande attualità, può offrirne un esempio.

Per Alberti l'immagine della veste (insieme al trucco e alla maschera) specifica il principio della *lux pulchritudinis.* Tre secoli più tardi, Winckelmann recupera la stessa metafora per descrivere la funzione dell'ornamento (*Zierlichkeit*) in rapporto al *Wesentliches* (l'"essenziale" dell'architettura). Il portato concettuale però è radicalmente stravolto: "Gli ornati [...] devono stimarsi [...] come un vestito che non serve se non a coprire il nudo" (Winckelmann 1831, vol. VI, p. 176). Analogamente, nel 1886 Joseph Bayer, nei *Moderne Bautypen*, auspica per l'architettura lo svelamento del *Kern* (il nocciolo), attraverso la caduta del "guscio", qui ancora inteso come involucro stilistico.

Un totale rovesciamento di prospettiva si compie, invece, con Semper. Dopo aver dato rilevanza concettuale alla pratica del trucco, alle maschere e alle stoffe nei *Principi formali dell'ornamento*, all'interno di *De Stijl* l'architetto individua nelle arti del rivestimento (incrostazione e arte tessile) le istanze fondative attraverso cui la costruzione – e la sua maschera – si sublimano per mezzo della tecnica, rendendo possibile il passaggio dalla "forma nuda" della capanna originaria all'architettura.

La teoria semperiana diventa centrale per le successive generazioni di architetti. Tanto per i rappresentanti della Secessione e per Loos, quanto per quel gruppo di architetti (Berlage, Fischer, Taut, Schumacher) che, spostando l'attenzione alla dimensione spaziale dell'architettura, arriveranno a considerare l'ornamento come "irrilevante". Paradossalmente però, proprio mentre si gettano le premesse per la "condanna" modernista, mediante la riflessione di Semper, l'ornamento (nella fattispecie della veste-rivestimento e della maschera) torna ad acquisire una dimensione ontologica che – consciamente o inconsciamente – permea molte delle successive esperienze progettuali. Lo dimostrano le sperimentazioni materiche della Secessione (dalla Majolikahaus di Wagner, fino alle ricerche di Hoffmann e Plecnik su intonaco e rivestimenti lapidei), ma anche le pareti "lisce da cima a fondo" di Loos e le superfici preziose di Mies.

Dopo le due guerre, quando la forza delle radicali posizioni del modernismo viene meno, il rivestimento diviene oggetto di molte sperimentazioni, stimolate dal confronto con la scena artistica contemporanea (Pop, Op ecc.). In seno ad alcune di queste ricerche, la "veste" va incontro ad una ennesima trasformazione: diviene involucro, ossia elemento formalmente e concettualmente indipendente da tipo e funzione (Frank O. Gehry, Ghehry House, Los Angeles, 1978). L'ornamento-rivestimento, si emancipa così dalla dimensione funzionale e costruttiva dell'edificio, per acquisire una dimensione estetica e simbolica del tutto autonoma.

Nello scenario contemporaneo, l'involucro diviene invece indiscusso protagonista, al punto da portare alcuni storici e critici a ritenere che il tema dell'ornamento oggi si esaurisca quasi esclusivamente

nell'involucro: "Ornament appears as an overall property of the envelope" (Picon 2013, p. 32).

La veste-involucro odierna può assumere molteplici connotazioni: pelle sottilissima (Uap+ Ned Kahn, Brisben National Airport, 2011), membrana permeabile (Sanaa, Campus Bocconi, 2019-2020), superficie iper-tecnologica (Herzog & De Meuron, Allianz Arena, 2005) oppure elemento modellato nello spazio (Nox, Maison Folie, 2004); può inoltre diventare essa stessa spazio su cui applicare o riprodurre ornamenti (*texture*, *pattern*, pellicole ecc.) o, al contrario, può identificarsi e confondersi con la struttura (Herzog & de Meuron, Beijing National Stadium, 2008). Le ragioni di questo multiforme ritorno risiedono *in primis* nelle nuove metodologie digitali e nella preponderante dimensione tecnologico-impiantistica degli edifici. Tuttavia, come è stato osservato, questa predilezione per l'involucro, per la dimensione tattile e per le potenzialità empatiche, risponde soprattutto ad un nuovo modo di concepire il rapporto con il pubblico. Attraverso l'involucro, l'edificio entra infatti in relazione fisica e sensoriale con lo spettatore, per impressionarlo, stimolarlo e suscitare un "effetto". L'ornamento riacquista così una valenza estetica-relazionale.

Questa sua declinazione però, in molti casi, può leggersi anche come manifestazione della società dell'immagine. All'interno del contesto socio-culturale odierno l'edificio e il suo involucro, inseriti nella spettacolarità dello spazio pubblico, divengono strumenti per la costruzione dell'immagine e del successo mediatico-commerciale del committente. Con questo ulteriore passaggio, l'ornamento-involucro torna ad acquisire una dimensione sociale, in quanto espressione della civiltà che lo ha creato e delle forze che ne condizionano lo sviluppo.

Da questa breve disamina emerge come l'*ornamentum* riesca a mantenere la sua forza e la sua vitalità attraverso i secoli – resistendo anche agli attacchi più duri e alle opposizioni più radicali – proprio grazie all'ambivalenza ed alla plasticità semantica dei concetti che ne costituiscono il fondamento. L'indagine dell'*ornamentum* può dunque essere proposta anche nella contemporaneità in una prospettiva di tipo storico-critico quale utile chiave interpretativa per definire uno statuto dell'ornamento la cui cornice teorica mantiene la sua efficacia operativa proprio grazie al carattere sfuggente e ambiguo dei suoi fondamenti concettuali.

Bibliografia

Alberti L.B., *De Re Aedificatoria* (1452), tr. it. *L'architettura*, a cura di Orlandi G., Portoghesi P., Il Polifilo, Milano 1966 | Bulgarelli M., *Leon Battista Alberti. 1404-1472. Architettura e storia,* Electa, Milano 2008 | Bayer J., *Moderne Bautypen* (1886), in Stiassny R., *Baustudien und Baubilder. Schriften zur Kunst*, Diederichs, Jena 1919 | Di Stefano E., *Estetiche dell'ornamento*, Mimesis, Milano-Udine 2006 | Loos A., *Ins Leere gesprochen 1987-1900. Trotzdem 1900-1930*, Herold, Wien-München 1962 | Picon A., *Ornament. The Politics of Architecture and Subjectivity,* Wiley, Chichester 2013 | Pogacnik M., *La dissolution de la Grand Form,* in "Faces", n. 47, hiver 1990-2000, pp. 14-23 | Quatremère de Quincy A.C., *Dizionario storico di architettura* (1788-1825), Fratelli Negretti, Mantova 1842 | Winckelmann J.J., *Opere* (1762), a cura di Fea C., 3 voll., Fratelli Giachetti, Prato 1831.

P

Luca Capuano, San Fermo Maggiore, Verona, 2009.

235-241 *Progetto e teoria I*
Teorie, in pratica. Come sopravvivere a un'educazione italiana
Giovanni Corbellini

241-249 *Progetto e teoria II*
Meet The Author. Le anamorfosi dell'autore nel dibattito tra teoria e progetto
Lina Malfona

249-255 *Progetto e teoria III*
Una città in forma di palazzo. Sulla necessità di nuove teorie per l'architettura contemporanea
Luca Molinari

256-261 *Progetto e teoria IV*
Renato Rizzi

262-269 *Progetto e teoria V*
Il disegno architettonico, tra teoria e progetto
Alessandro Rocca

269-281 *Progetto e teoria VI*
Progetto e teoria. Alcune note
Paola Viganò

281-307 *Progetto e teoria VII*
Maria Giuseppina Grasso Cannizzo

308-312 *Proporzionalità I*
Proporzionalità (dei provvedimenti e delle norme per le attività edilizie)
Micol Roversi Monaco

312-318 *Proporzionalità II*
Proporzionalità (nel controllo giurisdizionale sui vincoli culturali)
Antonella Sau

318-323 *Proporzionalità III*
Proporzionalità (nella disciplina dell'attività edilizia e delle sanzioni amministrative)
Federico Gualandi

323-327 *Proporzionalità IV*
Proporzionalità (nella tutela del patrimonio culturale architettonico)
Anna Maria Pentimalli Biscaretti di Ruffia

Giovanni Corbellini

Progetto e teoria I

Teorie, in pratica. Come sopravvivere a un'educazione italiana

Sono diverse le ragioni che hanno fatto del nostro Paese un luogo di produzione teorica di un certo peso nel mondo dell'architettura. Anzitutto ragioni quantitative: più di un quarto degli architetti europei è italiano e numeri proporzionalmente corrispondenti riguardano la popolazione universitaria, da un lato e dall'altro della cattedra (Mirza & Nacey Research 2021). Certo, si tratta di una popolazione decimata da un mercato del progetto limitato e non ricco materialmente e per livello culturale, oltre che ulteriormente ridotto dalla competizione tutta nostrana con altre figure professionali, ma rimane comunque un numero più che notevole. Il difficile accesso alla pratica costringe una buona parte di questa massa a dedicarsi all'architettura con altri mezzi – scrivendo, disegnando, insegnando, curando mostre, promuovendo eventi... – e, insieme, ha accelerato la tendenza alla specializzazione che rende rare, da noi, quelle figure ai vertici della disciplina in paesi meno complicati per la loro capacità di sovrapporre professione di qualità, presenza sui media, capacità riflessive e impegno didattico. Il nostro sistema educativo, non solo architettonico, è poi tradizionalmente diffidente verso le abilità pratiche e fa discendere ogni possibilità di azione dall'acquisizione di princìpi generali: un approccio che tende ad autoriprodursi nel momento formativo, nei modi del discorso, nella selezione dei docenti e nelle varie articolazioni del dibattito disciplinare, di cui l'università è ed è stata un nodo fondamentale. Pressione quantitativa e attitudini formative hanno quindi progressivamente diminuito nelle nostre scuole la presenza di professionisti di alto livello, soprattutto nelle posizioni di staff, e il progetto viene solitamente insegnato da docenti che, come me, si dedicano più all'osservazione che all'azione progettuale (Corbellini 2020). Parallelamente, i corsi di teorie dell'architettura, che oltralpe sono generalmente affidati a studiosi provenienti dalle scienze umane, vengono qui tenuti da noi "progettisti". Grandi numeri e inclinazioni intellettuali così indirizzate sono stati inoltre un potente volano dell'editoria di settore, particolarmente presente con riviste e libri nel dibattito internazionale, e che ha agito come ulteriore fattore nell'alimentare la nostra peculiarità.

La realtà della produzione teorica italiana costituisce dunque un fenomeno visibile, mentre è meno scontata la possibilità di individuare al suo interno un'analoga specificità locale dal punto di vista ideologico. Eventuali risposte in questo senso dipendono infatti da dove ci collochiamo e in che direzione rivolgiamo l'obiettivo.

Se ci guardiamo da fuori, sembrano emergere alcuni indizi che porterebbero a riconoscere qualcosa di simile alla cosiddetta "Italian Theory" – quella corrente filosofico-politica derivata dal post-strutturalismo francese e portata avanti da nostri connazionali – anche per alcune sovrapposizioni di contenuti (Gentili 2012). Biopolitica, operaismo, moltitudini, autonomia sono alcuni degli argomenti sviluppati, tra gli altri, da Agamben, Cacciari, Negri, e raggruppati più per appartenenza a una situazione locale e al suo dibattito che per intenzionale condivisione di punti di vista individuali, peraltro molto articolati e, a volte, incompatibili. Echi, strumenti, obiettivi e protagonisti di quella elaborazione teorica emergono ad esempio nell'impostazione di "San Rocco" (2010-2019) e soprattutto nei lavori di Pier Vittorio Aureli. Tanto l'autore di *The Project of Autonomy* (Aureli 2011), quanto la rivista hanno saputo integrare la radicalità politica dell'"Italian Theory" con un'estetica altrettanto radicale in cui si riconosce l'influenza di ricerche, sempre italiane e con le radici negli stessi anni Sessanta e Settanta, come quelle di Superstudio, Giorgio Grassi e Aldo Rossi (e anche di Gianugo Polesello). L'indubbia abilità nel tenere insieme apocalittici e integrati, iscritti al Pci e antagonisti extraparlamentari, utopisti dell'archetipo con esploratori di scenari futuribili, ha trovato terreno fertile soprattutto fuori dal nostro Paese, cui questi giovani turchi della teoria italiana si sono strategicamente rivolti, pubblicando le loro ricerche direttamente in inglese, e dove la crescente separazione di approcci e obiettivi tra teorie e progetto ne ha favorito la diffusione. Da un lato, quindi, ha giocato un ruolo decisivo l'attrattiva di un linguaggio ampiamente condiviso dalle *humanities* – quelle anglosassoni e delle scuole di architettura più prestigiose già fortemente infiltrate dalla "French Theory" – a cui la riflessione italiana ha aggiunto uno strato di ulteriore ribellione al potere, di attenzione allo stato di crisi permanente e di (auto)critica al progetto politico della sinistra. Dall'altro è stato fondamentale il tempestivo recupero delle ultime proposte di successo internazionale dell'architettura italiana, il *radical design* fiorentino e la Tendenza, ben riconoscibili come la pizza e il mandolino ma sufficientemente dimenticate dai progettisti fuori dai nostri confini e dalla generazione che si affacciava in quel momento nell'agone disciplinare per assumere un sempre funzionale carattere di "novità". Questo recupero, inoltre, coglie brillantemente nelle ricerche pur così diverse di Natalini e dei neo-illuministi milanesi un tratto, di nuovo, di (auto)critica della disciplina: una condivisa attitudine nichilista a invertire lo sfondo con la figura, occupata da un inesorabile,

simmetrico quadrettato seriale, sfruttando per contrasto le caratteristiche del paesaggio, del contesto urbano, della storia. Virtualmente non compromessi con le necessità della costruzione, soprattutto quando giungevano a realizzazione, questi progetti pensavano una disciplina così "pura" da essere condannata a ripeterne le figure o – resa obsoleta da tecnologie sempre più rapide, interattive e immateriali – a sparire definitivamente. Visitando la stanza allestita da Dogma alla 17ª Biennale, l'accelerazione dell'afasia operata da questa "Italian Theory" risulta oltremodo evidente e anche dotata di un suo fascino sottilmente perverso, capace di traboccare dall'ambito accademico alla consacrazione di un numero monografico di "El Croquis" (2021), forse il primo dedicato a uno studio esclusivamente orientato a produrre architettura di carta.

Se invece invertiamo la prospettiva e guardiamo al panorama nostrano della teoria architettonica dall'interno, quest'ultimo risulta molto più complesso e sfocato, caratterizzato dalle contaminazioni di un orizzonte sostanzialmente globalizzato. Già una dozzina di anni fa, accadeva ad esempio che, nel dottorato internazionale Villard de Honnecourt al quale mi ero da poco aggregato, gli italiani presentassero temi molto "superdutch" mentre dalla scuola di Delft provenivano proposte di pura ascendenza tipo-morfologica. Capire come siamo arrivati a questo punto potrebbe essere tema di un volume di molte pagine, perdonatemi quindi un po' di autobiografia per cercare di afferrare il punto più sinteticamente. Frequento le scuole di architettura italiane da più di quarant'anni e, nelle mie attività di osservatore della pubblicistica di settore (Corbellini, *Ex libris*, 2016), di commissario nei concorsi e di valutatore per le agenzie ministeriali, posso dire di avere assistito alla progressiva frammentazione di un paesaggio che, ai tempi della mia formazione, risultava molto più solido. Il Dottorato di ricerca in Composizione architettonica dello Iuav cui sono stato ammesso nel 1987 (terzo ciclo) riuniva tra i docenti quasi tutti i componenti del Centro studi di "Casabella Continuità". Il mio maestro, Francesco Tentori, pur curioso e anarchico, condivideva con i Canella, Grassi, Polesello, Semerani e pure Rossi (presente "in teoria" ma mai comparso nei nostri seminari) una litigiosa ma precisa genealogia rogers-samoniana, che si traduceva in una complessiva, feroce determinazione a delimitare le nostre ricerche dentro i confini di composizione, tipologia e linguaggio. Il tentativo di costruire una "scuola" italiana con una sua stringente ortodossia è però riuscito solo in parte. La radiazione di fondo di quel progetto è sì ancora presente nelle nostre università (e anche tra gli esponenti dell'"Italian Theory" architettonica, molti usciti dalla scuola di Venezia) ma diluita dentro l'inflazione quantitativa che caratterizza la mia generazione di *baby boomer* e messa in crisi dai mutamenti di scenario, disciplinari e non, che hanno attraversato gli anni Novanta (Corbellini 2018). Per me che

ho lavorato inizialmente sulla grande dimensione e continuato la mia ricerca sul contemporaneo metropolitano studiando temi legati alla velocità (con una borsa post-doc) è stato ad esempio inevitabile passare da Le Corbusier – autore "tentoriano" – all'altra parte della barricata e cominciare a studiare Rem Koolhaas (Corbellini 2000; Koolhaas 2000).

L'uscita, a metà della decade, di *S, m, l, xl* rappresenta uno spartiacque tanto emblematico quanto effettivo: ritrae il cambiamento mentre interviene nel produrlo (Koolhaas, Oma, Mau 1995). La "bibbia" di Koolhaas, oltre a situarsi nel momento cruciale in cui internet diventa fenomeno di massa e l'intera gerarchia comunicativa comincia a sfaldarsi, introduce uno sguardo insieme largo e paranoico, una prosa scintillante e operativamente integrata nel progetto, l'attitudine a tenere insieme l'avanguardia più spinta con la capacità d'incidere sul reale, e produce una serie di sistematiche dislocazioni concettuali ("dal qualitativo al quantitativo, dall'alto al basso, dal bello all'interessante, dall'indicibile al dicibile, dal tridimensionale al piatto, dallo spazio al tempo, dal pieno al vuoto, dall'oggetto al processo, dalla composizione al conflitto, dal formale al concettuale, dal visivo al narrativo, dallo statico al dinamico, dal contestuale al *site-specific*, dal coordinato al sovrapposto, dal gerarchico all'indeterminato..." Corbellini 2011, p. 11) che scuotono dalle fondamenta le certezze positiviste nelle quali ci eravamo formati. In altre parole, questo volume di quasi millequattrocento pagine, insieme al sistema di pensiero di cui è espressione, ha finito per fornire a me e a molti miei coetanei le armi per uccidere simbolicamente i nostri genitori accademici.

I quali non la presero bene: cinismo, relativismo, immoralità, irresponsabilità, barbarie, collaborazionismo sono solo alcune delle molteplici accuse che la generazione dei maestri italiani nati tra gli anni Venti e Quaranta rivolge alla *star* olandese e ai suoi "seguaci", e contenute ad esempio in un volume che raccoglie gli interventi al convegno *A cosa serve l'architettura?*, con i componenti dell'Accademia di San Luca integrati dai prèsidi delle scuole di architettura (Zermani 2008). L'ambizione sottesa nel titolo è che l'architettura non serve perché non è serva, viene prima e dura oltre la contingenza che ne rende possibile la realizzazione: cosa alla quale tutti vogliamo aspirare, ma che non possiamo fare a meno di intendere con un certo, razionale scetticismo...

Quindi, se l'architettura non serve, a cosa serve la teoria? Il peccato che ora tutti attribuiscono a Koolhaas è di essere servo, appunto, del capitale, di non aver opposto sufficiente resistenza alle sue lusinghe e, anzi, di averne abbracciato e spettacolarizzato gli spiriti animali. Se però lasciamo sullo sfondo il problema delle (inevitabili?) relazioni tra architettura, denaro e potere, e come vadano affrontate eticamente, possiamo riconoscere all'architetto olandese la capacità realmente teorica di tradurre l'utopico nel pragmatico, di trattenere l'efficacia

spiazzante dello sguardo dell'arte nei contesti più aspri della formazione del valore economico. Si tratta di un'operazione tecnicamente relativista, nel senso che legge nel reale occasioni trasformative paradossali, ai limiti del dadaismo, e che riconosce alla teoria un ruolo molto diverso rispetto ai tentativi di importare nell'ambito dell'architettura la relazione sequenziale tra modellizzazione e applicazione tipica delle scienze dure. Il *revival* del meccanismo combinatorio durandiano a suo tempo perseguito dalla Tendenza rivela, ad esempio, l'ambizione di riprodurre un'analoga relazione lineare tra concetti e loro manifestazioni simile al metodo scientifico, le cui ipotesi interpretative sono dimostrate sperimentalmente quando producono esiti replicabili e costanti. Solo che la serialità degli esiti, in architettura, è risultato di un approccio ideologico-normativo che poco ha a che fare con l'osservazione performativa dei fenomeni. Le teorie scientifiche, inoltre, puntano alla generalizzazione, mentre le "verità" del nostro campo tendono a emergere localmente, sono negoziate all'interno di specifiche pieghe spazio-temporali in cui le stesse condizioni possono produrre risultati molto differenti. È il motivo per il quale si fanno i concorsi di progetto. Le soluzioni ripetute e prevedibili, quindi, sono spesso percepite come un sintomo malsano: paradossali dimostrazioni del malfunzionamento architettonico della teoria che li ha prodotti.

Oltre a evidenziare questa ulteriore inversione concettuale, che trasforma l'obiettivo plausibile di ogni teoria architettonica da selettivo a proliferativo, Koolhaas e altri esponenti della stessa generazione (ad esempio Tschumi 1993) hanno ridotto la distanza tra pratiche testuali e immaginazione progettuale, includendo la scrittura tra i suoi strumenti e con pari dignità – anche nel senso della produzione di forma – rispetto al disegno, i modelli, le analisi quantitative ecc. In questo modo, e superando la visione gerarchica cara all'idealismo italiano, hanno approfondito lo scambio di ruoli tra pensiero e prassi e favorito la diffusione di capacità e rilevanza teorica all'intero processo di progetto e alle sue varie articolazioni. Con alcune importanti conseguenze. Anzitutto il raggiungimento di una nuova consistenza narrativa, che tiene meglio insieme premesse ed esiti, strumenti e processi, estendendo una complessiva qualità architettonica alle stesse parti testuali. E poi il trasferimento sul piano del dicibile (del teorizzabile, potremmo dire) della "cucina" progettuale, esposta come parte integrante della soluzione e virtualmente slegata da quegli aspetti gestuali, idiosincratici, misteriosi che alimentano l'aura autoriale. Questi ultimi continuano ad avere un ruolo decisivo (pensiamo ad esempio al contributo di Elia Zenghelis al progetto di Oma per il parco della Villette), ma vengono secolarizzati da un'attitudine decostruttiva che apre possibilità per la sperimentazione. Le pratiche discorsive, che sono intrinsecamente lineari, agiscono infatti come mezzo di contrasto per l'immaginazione spaziale: svolgono, in altre parole, un'insostituibile funzione insieme

critica e inclusiva, anche grazie al fatto che costituiscono l'interfaccia più naturale per la comunicazione umana.

Nonostante i tentativi di ricostruire un'ingenuità perduta e i richiami all'ordine che periodicamente attraversano il dibattito, l'azione combinata delle avanguardie del moderno e della vertigine interpretativa postmoderna ha minato sistematicamente la possibilità di riconoscere riferimenti stabili. La proliferazione produttiva e comunicativa accelerata dalla rete ha ulteriormente eroso gerarchie e princìpi di autorità consolidati, consumando immagini e concetti a un ritmo sempre più rapido. Ogni azione progettuale è quindi chiamata oggi a costruire daccapo il proprio senso, unendo in un quadro temporaneamente coerente forme e narrazioni, quantità e qualità, lettura dei fenomeni e possibilità di modificazione. In questo passaggio dal sensibile al concettuale, dalla "bellezza" naturale a idee di godimento estetico più complesse e paradossali, l'architettura segue con un certo ritardo gli esperimenti che hanno attraversato le arti del Novecento, in cui l'infiltrazione di strumenti testuali, sia narrativi che di formalizzazione logica, nelle tecniche specifiche di ogni campo creativo ha finito per proporne una trasformazione radicale. La reinterpretazione di queste vicende emersa alla fine del secolo scorso e di cui Rem Koolhaas è stato uno dei protagonisti rimane una significativa indicazione di metodo. Nel rinunciare a stabilire un quadro teorico consolidato fornisce un'attrezzatura per la manipolazione e integrazione delle pratiche discorsive all'interno del progetto capace di inflettere i processi, definirne e comunicarne gli elementi costitutivi, identificare e selezionare strategie, costruirne le condizioni di accettazione e realizzazione. Sempre più nell'esperienza complessiva dell'architettura, le cose si nutrono di parole: dentro il progetto, mediando ad esempio le relazioni tra figure professionali e portatori d'interesse; quando i lavori giungono a conclusione e i loro esiti sono usati, abitati, commentati; e prima che tutto abbia inizio e le storie che raccontiamo cercano di inflettere la percezione del mondo, rendendo possibili certe direzioni di trasformazione (Corbellini, *Lo spazio dicibile*, 2016).

Una migliore consapevolezza degli strumenti di concettualizzazione del progetto è oggi cruciale per gli architetti anche per i fenomeni di virtualizzazione che pure il nostro mestiere così legato alla materialità sta affrontando. Maggiore la disponibilità di protesi digitali capaci di erodere nel tempo e nello spazio le distanze tra desideri e la loro realizzazione e meno pressante la necessità di risposte costruite e delle capacità autoriali e tecniche a esse collegate. L'esportazione del nostro approccio specifico nell'immateriale, dove il "petrolio" della nuova economia viene estratto, diventa quindi strategico per mantenerci in contatto con la "realtà", fisica e non: una realtà contemporanea le cui condizioni, quanto mai imprevedibili ed evanescenti, sembrano favorire un'attitudine teorica meno preoccupata di prefigurare soluzioni ripetibili e invece impegnata a porre buone domande.

Bibliografia

Aureli P.V., *The possibility of an Absolute Architecture*, The MIT Press, Cambridge Mass. 2011 | Corbellini G., *Grande e veloce. Strumenti compositivi nei contesti contemporanei*, Officina, Roma 2000 | Corbellini G., *Romolo e Rem*, in "Paesaggio urbano", n. 3, 2011, pp. 8-15 | Corbellini G., *Ex libris. 16 parole chiave dell'architettura contemporanea* (2008), LetteraVentidue, Siracusa 2016 | Corbellini G., *Lo spazio dicibile. Architettura e narrativa*, LetteraVentidue, Siracusa 2016 | Corbellini G., *Autonomy by Drawing: Gianugo Polesello on Route 66*, in "Footprint", n. 22, 2018, pp. 103-112 | Corbellini G., *Both of Stuff and Not. A Teaching Experience in the Contemporary Condition*, in Roth-Čerina M., Cavallo R. (eds.), *The Hidden School Papers. Eaae Annual Conference Proceedings Zagreb 2019*, European Association for Architectural Education, Bruxelles 2020, pp. 28-43 | "El Croquis", n. 208, 2021, *Dogma 2002-2021. Familiar/Unfamiliar* | Gentili D., *Italian Theory. Dall'operaismo alla biopolitica*, il Mulino, Bologna 2012 | Koolhaas R., Oma, Mau B., *S, m, l, xl*, a cura di Sigler J., Monacelli Press, New York 1995 | Koolhaas R., *Bigness & Velocity*, in "A+U", numero speciale, 2000, *Oma@work* | Mirza & Nacey Research, *The Architectural Profession in Europe 2020 A sector study*, Architects' Council of Europe, 2021, https://www.ace-cae.eu/fileadmin/user_upload/2020ACESECTORSTUDY.pdf., consultato il 28/06/2021 | "San Rocco", 2010-19 | Tschumi B., intervistato da Davidson C., *Modes of Inscription*, in "Any", n. 0, 1993, *Writing in Architecture* | Zermani P. (a cura di), *A cosa serve l'architettura?*, atti del convegno, De Luca, Roma 2008.

Lina Malfona

Progetto e teoria II

Meet The Author. Le anamorfosi dell'autore nel dibattito tra teoria e progetto

Rispondere alla riflessione che il gruppo di ricerca Tedea propone attraverso il convegno *Affresco Italiano* richiede uno sforzo, quello di svestirsi per un attimo dalle certezze che nel corso degli anni ci siamo costruiti addosso, tentando di guardarci dall'esterno per capire cosa siamo diventati. Chiamata ad assumere una posizione in merito al rapporto tra teoria e progetto, credo che questo rapporto possa essere saggiato analizzando la figura dell'autore. Ritengo infatti che la domanda più urgente non sia tanto quella relativa alle modalità di costruzione di teoria attraverso il progetto, o di fondazione di un progetto di teoria. Mi pare sia più urgente questionare la costante anamorfosi di un autore che ormai annaspa nel relazionarsi con un sistema di comunicazione divenuto ipertrofico, un autore confuso, stordito da un eccesso di stimoli esterni o in costante stato di allerta, assediato. Per questa ragione, analizzerò la posizione che Michel Foucault espresse nella breve conferenza tenuta nel 1969 al Collège de France, dal titolo *Che cos'è un autore?* In questo intervento, Foucault esordisce dichiarando di volere svolgere un certo lavoro critico nei confronti di ciò che egli stesso scrisse in

Malfona Petrini Architettura, Finestre sul fiume, modello A, dettaglio, foto di Fabio Petrini. Galleria etrusca, Formello, foto di Lina Malfona.

passato, e per questo cattura subito la mia attenzione. In particolare, il filosofo francese intende riesaminare quei campi lasciati vuoti dalla scomparsa dell'autore e, così facendo, prova a smascherare alcuni pregiudizi consolidati sulla sua presunta morte.

Antefatto

Bisogna premettere che due anni prima, sulla rivista "Aspen Magazine", compare il testo *The Death of the Author* (1967), dove Roland Barthes sostiene che la scrittura è un luogo di passaggio, nel quale si incastra casualmente l'immagine riflessa di un soggetto che scrive. Tale soggetto, secondo lui, è privo di importanza al fine della ricezione del testo, mentre il vero nucleo di interesse del suo celebre scritto è il soggetto che legge. A ben vedere, il lettore di cui parla Barthes è un soggetto analogo a quello spettatore di cui dieci anni prima si era occupato Marcel Duchamp. Nel suo intervento alla Convention of the American Federation of Arts a Houston, *Il processo creativo*, Duchamp discusse il ruolo dello spettatore nella validazione della creazione artistica, introducendo un gioco a rimbalzo tra questi e l'autore. In quella occasione, Duchamp introdusse una riflessione sul ruolo stesso dell'autore, dichiarando che l'attività artistica non può esplicitarsi come autoanalisi, o meglio che non è possibile considerare l'autoanalisi come parte del processo creativo, in quanto tutte le decisioni prese da un artista durante la realizzazione dell'opera rimangono nell'ambito della pura intuizione; come dire, l'analisi distrugge l'artificio. E approfondendo questo tema Duchamp afferma: "Durante l'atto creativo, l'artista procede dall'intenzione alla realizzazione passando attraverso una catena di reazioni totalmente soggettive. La lotta verso la realizzazione è composta da una serie di sforzi, di soddisfazioni, di rifiuti, di decisioni che non possono né devono essere pienamente coscienti, perlomeno sul piano estetico. Il risultato di questa lotta è una differenza tra l'intenzione e la sua realizzazione, differenza di cui l'artista non è affatto cosciente. Questo scarto, che per l'artista rappresenta l'impossibilità di esprimere in modo completo la propria intenzione, questa differenza tra quanto aveva programmato di realizzare e quanto ha effettivamente realizzato è il personale 'coefficiente d'arte' contenuto nell'opera" (Duchamp 1957, p. 221).

Secondo Duchamp, dunque, il ruolo dell'autore in fondo non è così centrale, l'artista non può essere ritenuto responsabile dell'intero processo che va dalla creazione alla produzione, fino alla ricezione dell'opera, in quanto tale processo non dipende esclusivamente da lui e, anche se così fosse, bisogna sempre considerare la distanza tra l'intenzione e la sua realizzazione, il cosiddetto "coefficiente d'arte". In un certo senso, Duchamp fu tra i primi a mettere in discussione la centralità dell'autore nel processo artistico ma anche a preconizzare differenti modalità espressive e differenti processi comunicativi. Ma come

egli stesso riconobbe, questo punto di vista esclude quello di molti altri artisti che, negando l'intuizione e il ruolo medianico dell'autore, affermano la validità della piena coscienza durante l'atto creativo. Su quest'ultima posizione emerge una maggiore consapevolezza negli anni Settanta. In particolare, nel libro *La linea analitica dell'arte moderna* lo storico dell'arte Filiberto Menna approfondisce la figura dell'autore, per così dire, iper-cosciente: "L'artista assume un atteggiamento analitico, sposta i procedimenti dal piano immediatamente espressivo o rappresentativo a un piano riflessivo, di ordine metalinguistico – scrive Menna – impegnandosi in un discorso sull'arte nel momento stesso in cui fa concretamente dell'arte" (Menna 2001, p. 4). La componente analitica di cui parla Menna può arrivare all'autoanalisi quando l'artista-intellettuale attua una riflessione sull'opera che egli stesso produce, interessandosi ai suoi problemi costitutivi ma anche, in un certo senso, psicanalizzando sé stesso. Nel saggio *Tradizione e talento individuale*, Thomas S. Eliot esprimeva un'ulteriore posizione, tendenzialmente opposta rispetto a quella di Duchamp: "Tanto più perfetto sarà l'artista, tanto più compiutamente separati saranno in lui l'uomo che soffre e la mente che crea" (Eliot 1971, p. 97). Oggi questa dialettica oppositiva tra due estremi, l'uomo che soffre e la mente che crea, una dissociazione al limite del quadro schizofrenico, risulta superata dalle molteplici identità che l'autore va assumendo durante la propria vita, dalla pluralità delle situazioni che va via via incontrando e con le quali deve imparare a relazionarsi. In altre parole, l'autore non è più un'individualità inscalfibile ma, al contrario, essere autore significa continuare a discutere, riconsiderare e modificare la condizione stessa di esserlo.

Al mutare delle condizioni al contorno, gli architetti hanno maturato nel tempo una responsabilità civica che in molti casi ha consentito loro di rivedere le proprie posizioni all'interno dei processi creativi, nei confronti delle implicazioni sociali e politiche di concetti come quelli di appartenenza, identità, collettività, comunità, integrazione, evoluzione e adattamento. Peraltro, la chiamata globale verso il disvelamento di culture sconosciute e l'approfondimento di esperienze poco note o lontane in virtù di un'esigenza di decolonizzare la storia dell'architettura eurocentrica ha promosso la rivalutazione delle differenze sociali ed etniche con cui ogni autore è chiamato a confrontarsi. Come dire, conoscere non è solo riconoscere ma, al contrario, è spingersi più in avanti nell'esplorazione, soprattutto nella comprensione dell'altro da sé e di quel diverso che ci permette di mettere continuamente in discussione le nostre posizioni, soprattutto quelle affette da pregiudizio.

Che importa chi parla

Sin dal titolo dell'intervento di Foucault, *Che cos'è un autore?*, risulta possibile comprendere che l'autore non è necessariamente un

soggetto, quanto piuttosto un costrutto logico-discorsivo, infatti Foucault nel testo parla della "funzione-autore". L'intervento parte dal motto "che importa chi parla", tuttavia lungo il testo Foucault si allontana progressivamente da questo slogan semplicistico e inizia a manifestare il dubbio che non siano state ancora calcolate tutte le conseguenze dell'assassinio dell'autore. Infatti, pur avendo rinunciato al fantasma dell'autore come soggetto animatore, ci sono ancora dei concetti che rivelano i suoi privilegi; come dire, anche se scompare l'autore rimane pur sempre l'opera. Tuttavia abbiamo ormai imparato che l'opera può essere analizzata nella sua struttura e nella sua architettura eliminando i suoi rapporti con l'autore. Ma che ne è allora del concetto di scrittura che, oltre all'opera, rivela l'autore? È evidente che non basta dire che l'autore è scomparso perché bisognerebbe piuttosto riflettere sullo spazio lasciato vuoto dalla sua scomparsa, "scrutare – dice Foucault – i luoghi e le funzioni liberi che tale scomparsa ha reso visibili" (Foucault 1969, p. 209).

Ma andiamo per gradi. L'intervento di Foucault chiarisce cos'è un autore: la funzione-autore è prima di tutto una forma di proprietà, infatti l'autore viene riconosciuto soltanto nel momento in cui può essere punito, in altre parole quando gli si può attribuire una responsabilità per i suoi discorsi, le sue azioni e i suoi progetti. Successivamente, Foucault analizza la funzione-autore attraverso il *De viris illustribus* di San Girolamo, che definisce l'autore come un certo livello costante di valore, un certo campo di coerenza concettuale e come unità stilistica. Questo punto è abbastanza centrale, in quanto vi si afferma che l'autore è definito come il principio di una certa unità di scrittura, laddove l'evoluzione, la maturazione, le influenze e le contaminazioni a cui questo soggetto è inevitabilmente sottoposto debbono essere livellate. L'autore è identificato, dunque, con un principio di coerenza. Oggi però la convinzione che l'autore non debba mutare la propria identità e che debba, anzi, esprimere un'individualità unica e ben definita appare insufficiente a descrivere questa figura. Potremmo quindi dire che Foucault abbia preannunciato questa pluralità di identità all'interno della figura stessa dell'autore, soprattutto quando afferma: "L'ego che parla nella prefazione di un testo e che ne indica le circostanze di composizione non è identico a colui che parla nel corso di una dimostrazione e che appare sotto la forma di un 'Io concludo' o 'Io suppongo'" (Foucault 1969, p. 216). Come dire, tra l'inizio e la conclusione di un progetto c'è un processo, una ricerca, ci sono dei cambiamenti di rotta, per cui l'autore è sempre da considerare come una figura multipla. Inoltre, scrive Foucault, è tempo di studiare i discorsi non più soltanto nel loro valore espressivo e formale ma anche nelle modalità della loro esistenza, nei modi di circolazione, valorizzazione, e appropriazione. Quello che dice Foucault, in fondo, è che dopo aver respinto il carattere assoluto e il ruolo fondatore del soggetto, questo va probabilmente

riscoperto in quanto bisogna riesaminare i risvolti sottili che ne animano la figura. Quello che bisogna fare, dunque, è togliere al soggetto il suo ruolo di fondamento originario e analizzarlo come una funzione variabile e complessa del discorso.

Certamente considerare l'autore come una "funzione variabile" è stato anche un modo per scardinare la sua autorità assoluta. Ma oggi che la modernità liquida ha dissolto il principio di coerenza – che nel bene e nel male non è più un dovere morale a cui l'autore è costretto – chi è l'autore? Come si è trasformata questa figura? L'autore può essere ancora considerato un *formgiver* o è diventato piuttosto un creatore di relazioni, un negoziatore?

Dalla forma alla formazione

Secondo il critico d'arte Nicolas Bourriaud, "l'opera d'arte è un sistema cooperativo, il luogo di negoziazioni, legami e coesistenze con innumerevoli interlocutori. Non si cerca più di progredire per posizioni conflittuali ma con l'intervento di nuovi accostamenti, di relazioni possibili tra unità distinte, di costruzioni di alleanze" (Bourriaud 2002, pp. 45-46). L'analisi di Bourriaud – che ha il merito di fotografare lucidamente un cambiamento in atto – introduce una nuova prospettiva sui processi di formazione dell'opera, che includono anche una riflessione sui modi di costruire le condizioni affinché certi processi avvengano. Le parole di Bourriaud, inoltre, testimoniano un passaggio, tutto interno alla concezione dell'opera, da un lavoro improntato sulla forma e sul linguaggio a un lavoro incentrato sulla formazione, sulle condizioni dell'adattamento e sugli aspetti evolutivi del mestiere dell'architetto. Il paradigma della formazione implica un'apertura verso dinamiche esterne al campo disciplinare, che da un lato fa guadagnare consensi – si pensi al lavoro di Giancarlo De Carlo, orientato verso la partecipazione e la creazione di un tessuto sociale dal quale deriva quello architettonico, talvolta come metafora diretta di questo tessuto connettivo – mentre dall'altro limita la radicalità di un progetto, che viene sottoposto ad adattamenti continui.

Tuttavia l'introduzione di nuovi parametri, nuovi accostamenti e nuove relazioni ha portato all'attenzione temi altrimenti poco analizzati e, nello sforzo di portare all'interno del progetto diverse istanze, ha condotto a un'attenuazione della figura dell'autore nei processi creativi in cui è direttamente implicato come artefice. Il passaggio da una fase manierista del linguaggio a una fase di indeterminazione adattiva corre però il rischio di trasformare il progetto in un apparato sociale e politico che asseconda i desideri piuttosto che direzionare i bisogni. In questo vortice di cambiamenti, la definitiva caduta dell'architetto demiurgo e la conseguente ascesa dell'architetto professionista, burocrate ma anche antropologo, etnologo, tuttologo ha soppiantato il ruolo dell'architetto come coordinatore di processi, come produttore di

conoscenza. Allora, ancora una volta, risulta utile ritornare al testo di Foucault, specie nella parte in cui approfondisce l'analisi dei cosiddetti "fondatori di discorsività", cioè quegli autori la cui opera ha aperto il campo a qualcos'altro, e che oggi potremmo chiamare gli *instauratori di reti*. Foucault pone l'attenzione sugli autori di teorie all'interno delle quali altri autori possono costruire differenze e trasformazioni, non solo di tipo analogico e fa l'esempio di Marx, Freud e Galileo, anche se nel caso delle teorie scientifiche la teoria fondatrice fa parte dell'insieme delle modificazioni che rende possibili mentre "l'instaurazione discorsiva rimane necessariamente – dice Foucault – nascosta o sovrastante" (Foucault 1969, p. 218).

In quanto creatore di nuove e diverse discorsività, l'autore non è più solo un produttore di forme ma anche un creatore di processi. Tuttavia, in questo passaggio epocale dalla forma alla formazione, la forma non scompare ma è piuttosto l'autore che fa un passo indietro, permettendo così alla forma di liberarsi dalla sua mano e di avere vita autonoma; come scrisse Mario Merz utilizzando le parole del poeta Rumi, "se la forma scompare la sua radice è eterna". Il concetto di formazione ci consente dunque di comprendere l'opera d'arte in maniera dinamica, come qualcosa che non si lascia rinchiudere in una forma stabile e definitiva, come un sistema formale i cui contorni sono indistinti, il suo perimetro modulabile e il rapporto tra le componenti soggette ad evolvere nel tempo. Ne risulta che il paradigma della formazione non sostituisce la forma ma la trasforma in forma generatrice anziché semplice contenitore, cioè in un discorso capace di suscitarne di nuovi.

Prima di concludere queste riflessioni però, avverto la necessità di fare una precisazione su un pericolo insito nel tema della formazione. Un tratto distintivo dell'autore contemporaneo è il suo atteggiamento metamorfico, la continua mutazione delle sue vesti che segue la necessità di rispondere ad una domanda sempre variabile, in continua evoluzione e fortemente competitiva. Ho scelto di parlare di anamorfosi della figura dell'autore e non di metamorfosi in quanto l'anamorfosi è la tendenza a generare forme più complesse ed evolutive, mentre per metamorfosi si intende una variazione costante e camaleontica. Ogni trasformazione, anche la più radicale, mostra i segni evidenti o le tracce nascoste di un passaggio, di una ricerca. Ogni variazione programmatica rivela invece un'attitudine progettuale ad attagliarsi a diverse situazioni o una volontà di sorprendere per irriconoscibilità che spesso rivela la volontà di acquisire consenso.

Un arcipelago suburbano

La mia esperienza progettuale mostra questo continuo andirivieni tra teoria e progetto, tra forma e formazione. L'architettura è intesa come processo che permette che nuove pratiche sociali vengano messe in atto,

che nuovi assetti geopolitici e nuove economie territoriali possano aver luogo, come la formazione di comunità in luoghi suburbani. Se è vero che i poteri tollerano la presenza dell'arte solo nelle zone periferiche, marginali del sistema – in quanto qui non rappresenta una minaccia diretta – allora la periferia può inaspettatamente rivelarsi come una condizione privilegiata da cui sviluppare un progetto di autonomia. La periferia, infatti, non è solo uno spazio fisico ma una condizione del pensiero.

Dal 2008 al 2018, una serie di famiglie provenienti da diversi paesi e con diverse identità culturali ha deciso di spostarsi verso la campagna romana, così il lavoro del mio piccolo studio di progettazione è stato quello di indirizzare questo reimpianto attraverso gli strumenti della progettazione, strumenti che implicano sia la creazione di forme che l'attivazione di processi, spesso di processi negoziali finalizzati all'integrazione delle comunità nel tempo. Nell'arco di questi dieci anni ha preso forma un arcipelago di abitazioni inserite in un paesaggio antropizzato e dotato di un certo numero di servizi ma ancora in gran parte naturale. I tratti vernacolari si sono ibridati con le identità portatili dei cosiddetti *nuovi locali*, fatte di esperienze, rituali e pratiche sociali. Questa comunità formatasi in un arco temporale molto esteso – perché il radicamento è un processo graduale modulato su particolari equilibri – ha dimostrato come una serie di pratiche architettoniche e sociali possa rovesciare la geografia separatista del suburbio, chiarendo il valore della forma come portatrice di nuove possibilità insediative e associative. Dal mio punto di vista – quello di un architetto che ha lavorato non solo alla costruzione del progetto ma anche alla costruzione delle condizioni affinché il progetto si realizzasse e alle modalità di integrazione tra la cultura vernacolare e le identità portatili dei nuovi insediati – essere autore oggi richiede consapevolezza, responsabilità civica e forti sinergie. Dato che la forma può indurre modelli di socialità e di convivenza più consapevoli, si può dire che gli architetti abbiano gli strumenti per costruire un rinnovato concetto di convivenza, una convivenza senza forzature, beninteso, che permetta di vivere insieme singolarmente. Come autore, ho dovuto continuamente riconsiderare le implicazioni sociali dei concetti di "appartenenza" e di "identità" nel processo di creazione di questa nuova comunità, con la convinzione che la casa sia il luogo dove si costruisce l'individualità collettiva, d'accordo con quanto affermava il maestro Paulo Mendes da Rocha, secondo cui lo spazio privato non esiste ma esistono solo gradi differenti di spazio pubblico.

Il paradigma della formazione è forse quello che meglio consente di leggere questo arcipelago in modo dinamico, come costruzione che si produce nel tempo, assimilandosi al paesaggio, nella speranza che produrrà positive forme di integrazione. Credo che l'autorialità non sia altro che la cristallizzazione dell'azione politica e sociale del progettista in forma architettonica, uno sforzo che lascia intravedere solo in filigrana la mano dell'autore (Malfona 2021).

Bibliografia

Bourriaud N., *Estetica relazionale* (1998), Postmedia Books, Milano 2010 | Duchamp M., *The Creative Act*, in "Art News", vol. 56, n. 4, Summer 1957 | Eliot T.S., *Tradizione e talento individuale* (1919), in Idem, *Il bosco sacro. Saggi di poesia e critica* (1922), Mursia, Milano 1971, pp. 93-101 | Foucault M., *What Is an Author?* (1969), in Idem, *Esthetics, Method, and Epistemology* (1994), edited by Faubion J.D., The New Press, New York 1998, pp. 205-222 | Malfona L., *Residentialism. A Suburban Archipelago*, Actar, Barcelona 2021 | Menna F., *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone* (1975), Einaudi, Torino 2001.

Luca Molinari

Progetto e teoria III

Una città in forma di palazzo. Sulla necessità di nuove teorie per l'architettura contemporanea

1.

La relazione tra progetto e teoria sta vivendo in questi ultimi due decenni in Italia e nel mondo una fase di generale stanchezza dovuta all'incapacità di un rinnovamento di senso degli strumenti concettuali e figurativi che l'hanno animata nella seconda parte del secolo appena passato.

Consumata la nozione tafuriana di crisi come motore teorico per il superamento del concetto di utopia delle avanguardie del Moderno.

Esaurita la carica ideologica e politica che aveva nutrito la cultura architettonica italiana durante gli anni Sessanta e Settanta, oltre che la spinta propulsiva di una serie di testi chiave che hanno segnato la cultura architettonica italiana e internazionale sino al volgere del nuovo secolo.

Consumatasi rapidamente la potenza dissacrante delle forme e dei linguaggi babelici del post-modernismo.

Completato il filone di ricerca e di sperimentazione progettuale che aveva animato i progetti urbani in Europa durante gli anni Ottanta e Novanta sotto la spinta di riviste di tendenza come la "Lotus" di Pierluigi Nicolin e la "Casabella" di Vittorio Gregotti. Svanita rapidamente la fiducia in una rivoluzione digitale che avrebbe smaterializzato forme e strumenti dell'architettura in attesa di una rinnovata "Machine Age".

La situazione attuale vive una condizione confusa tra forme nostalgiche che hanno trasformato la carica eversiva dei Radical e del giovane Aldo Rossi in una sorta di ritorno all'ordine formale

rassicurante e *cool*, il ritorno a un'architettura naturale che cancelli a suon di boschi verticali il senso di colpa della modernità e il potere degli uffici stampa dei grandi studi che offrono materiale pre-digerito a un esercizio della critica che sembra essersi ritirata da ogni forma di militanza culturale.

Invece in questa situazione di profonda metamorfosi sociale, politica e culturale, la necessità di un pensiero teorico che attrezzi il progetto di architettura nella realtà è quanto mai urgente e richiede uno sforzo radicale di rifondazione dei suoi caratteri linguistici e concettuali.

Esistono una serie di elementi che credo sia necessario riconsiderare. L'idea che il pensiero teorico, così come il progetto moderno, non sia un elemento salvifico della realtà ma, semmai, un contributo necessario ad accompagnare criticamente e con un'azione spiazzante un mondo che sta subendo una profonda metamorfosi.

Il fideismo messianico dei tanti Howard Roark (Rand 2020) in un'architettura puramente moderna, capace di cambiare il destino dell'umanità, si è sbriciolato definitivamente davanti alla tragedia delle Torri Gemelle e alla crisi dei *subprime* del 2008, consegnando a questo nuovo secolo un immaginario dell'architettura più fragile e contraddittorio, ma sicuramente più interessante (Doglio, Zardini 2021).

L'accettazione del pensiero moderno, come fede su cui caricare una chiara prospettiva di salvezza e cambiamento dell'umanità, si era affiancata all'idea che il tempo dell'utopia fosse il nostro presente in cui il progetto moderno avrebbe liberato l'umanità dalle diseguaglianze. La prospettiva di un tempo di redenzione si è progressivamente compressa, eliminando il senso dell'utopia come promessa e come linea d'orizzonte a cui tendere. A questo elemento, centrale per ogni prospettiva progettuale, si è combinata la messa in crisi del pensiero moderno come forza positiva, progressista e di cambiamento del mondo, privando l'utopia nel presente della sua matrice originale e lasciando una realtà sempre più secolarizzata in balia alle sole logiche da libero mercato.

Quello che oggi viviamo, in un tempo di iper-capitalismo post-moderno, è l'appiattimento del tempo al solo, eterno, attuale, in una condizione diffusa vittima di una amnesia del passato che non produce immaginari condivisi tra le comunità, oltre ad essere incapace di proiettare il proprio sguardo verso un'idea di futuro alternativa allo stato attuale.

La mancanza di un tempo lungo, frammentato e problematico, si riversa sulla nostra incapacità di sedimentare le esperienze trasformandole in pensiero critico e politico sulla realtà. La mancanza di un pensiero critico, strutturato ed eversivo annulla il carattere visionario di ogni forma di progetto creativo, riducendolo a pura descrizione della realtà e dei suoi bisogni immediati.

Per questo motivo oggi è quanto mai necessario lavorare su una forma innovativa e trasversale di pensiero critico che consenta di riformulare le parole chiave, le strategie, gli immaginari della nostra cultura progettuale e del ruolo dell'architettura nella società contemporanea.

A questo dobbiamo aggiungere un altro elemento che sta incidendo sulla forma fisica e concettuale del progetto contemporaneo e che rappresenta una distinzione di senso importante rispetto al secolo appena passato, ovvero la necessità di un progressivo superamento di una visione dualista della realtà in nome di una lettura circolare e inclusiva dei fenomeni.

L'idea della città moderna costruita su categorie duali come pubblico e privato, naturale e artificiale, lavoro e tempo libero, sano e malato, oltre che su di una rigida zonizzazione delle sue funzioni sociali e produttive è stata superata, nei fatti, da una condizione metropolitana diffusa e fluida che sta imponendo un cambio di prospettiva epistemologica sulla forma del progetto contemporaneo.

Il punto è che avremo sempre più bisogno di modificare e trasformare i luoghi che abitiamo in un contesto in cui le risorse energetiche e ambientali si ridurranno progressivamente. La cultura della *privacy*, che ha costruito fisicamente e simbolicamente la forma e la struttura delle città moderne, sta cambiando profondamente sotto la pressione dei *social media* e della digitalizzazione.

Gli spazi pubblici ibridi stanno acquisendo un ruolo urbano e sociale crescente prendendo il posto delle istituzioni del *welfare* post-bellico. Molte delle infrastrutture moderniste e dei luoghi concepiti come recinti mono-funzionali stanno dimostrando un invecchiamento precoce che impone radicali strategie di trasformazione. Nei prossimi decenni il nostro Paese e l'Europa intera vivranno un invecchiamento sostanziale della popolazione che inciderà drasticamente sul disegno delle città e sulle loro strategie. Il peso delle autovetture individuali vivrà una progressiva riduzione che si accompagnerà al ripensamento delle infrastrutture nei nostri territori. E la nostra problematica relazione con la Natura e gli eco-sistemi che cambiamo e attraversiamo ci chiede un cambiamento mentale e culturale fondante se non vogliamo estinguerci in poche generazioni.

Tutti questi fenomeni sono presenti in Italia come nella maggior parte dei Paesi a forte sviluppo industriale e impongono anche all'architettura risposte e visioni capaci di entrare in dialogo e sintonia con altre ricerche disciplinari, a definire un *corpus* trasversale di soluzioni per plasmare la nostra vita nei prossimi decenni. Solo l'architettura ha il potere di combinare intuizioni filosofiche e culturali sulla realtà in divenire con la produzione di visioni capaci di trasformarsi in spazi fisici abitabili, stabilendo una responsabilità politica e civile centrale nella nostra vita.

Questo cambio di prospettiva comporta la necessità di tornare a riconsiderare i termini con cui costruiamo le narrazioni condivise e le

parole con cui descriviamo i fenomeni che stanno provocando questa metamorfosi così profonda. Lavorare sulle parole vuole dire cercare di ricostruire un vocabolario comune che consenta alla cultura architettonica di costruire quel terreno comune di dialogo e incontro con le comunità e gli abitanti dei luoghi che chiamano soluzioni e un cambiamento necessario. Oltre a questo, lavorare sulle parole e sul senso di cui sono portatrici, vuole dire ridefinire un nuovo tessuto connettivo concettuale che comporti una ridefinizione degli strumenti e dei caratteri del pensiero teorico e astratto sul fare architettura che diventi una premessa necessaria alla riforma della progettazione nel tempo presente.

L'architettura degli ultimi decenni sta vivendo una fase di stanco manierismo formale e concettuale che sembra corrispondere anche al tempo politico e culturale che viviamo, soprattutto nei paesi occidentali, e questo rende ancora più urgente la necessità di uno scarto concettuale che consenta l'apertura di nuovi scenari in cui ipotizzare forme di rinnovamento teorico.

Superata l'arroganza novecentesca di una visione globale e unitaria che ha schiacciato le differenze, cancellato le antiche storie, eliminato ogni forma eretica di pensiero laterale, credo sia necessario tornare alla consapevolezza che possiamo riprendere a lavorare per frammenti virtuosi ("è probabile che io ami i frammenti; così come ho sempre pensato che sia una condizione favorevole incontrare una persona con cui si sono spezzati dei legami; è la confidenza con un frammento di noi stessi", Rossi 1999, p. 17), capaci di produrre esperienze dal respiro universale oltre che essere consapevoli della propria fragilità in un mondo che cambia rapidamente.

Mi ritrovo nell'assunto di Goethe che dice che "esiste una forma delicata di empirismo che si identifica così intimamente con il suo oggetto da trasformarsi in teoria" (Berger 2003, p. 26). Mi piace il fatto che l'osservazione del mondo che ci circonda sia "delicata". La gentilezza è una forma sottovalutata di attenzione e rispetto per quello che abbiamo davanti e che ci circonda e indica una pratica necessaria di ascolto che non rinuncia a un punto di vista critico e parziale sulle cose.

E aspirare a dare corpo a un pensiero teorico è oggi quanto mai necessario per la cultura progettuale contemporanea che manca spesso di un punto di vista critico e riflessivo sull'architettura con una prospettiva che cerchi soluzioni e visioni ampie, universali e necessariamente virali per l'effetto inatteso che potrebbero avere sulla nostra realtà e nel modo di pensare il progetto lungo una linea di confine incerta e necessariamente variabile (Cassano 1996).

Appartengo a una generazione di mezzo, nato tra la fine del *boom* economico e la crisi petrolifera, senza un'educazione tradizionale strutturata rigidamente ma non ancora digitale, e costretto a vivere la fine di un mondo che ha origini lontane tra il Rinascimento e l'Illuminismo.

Questo momento storico ha molte assonanze con la fine del XIX secolo e una grande differenza: la sensazione di vivere in un tempo di radicale transizione da cui emergono i nuovi desideri confusi e di cui non si colgono ancora i confini, ma, insieme, la desolante consapevolezza che la modernità non è il poderoso motore che costruirà il nostro futuro. Il destino della mia generazione è quello di ripulire il terreno lasciato inquinato e devastato dal Novecento e da chi ci ha preceduto. Il nostro compito è quello di bonificare e rompere le zolle in attesa di una semina che arriverà con le prossime generazioni.

Stiamo entrando in una fase storica in cui il tradizionale, illuministico, principio di dualità su cui abbiamo costruito il mondo moderno sta vivendo una radicale crisi e questo influenzerà decisamente anche il nostro modo di pensare e progettare. La crisi sociale, sanitaria e di valori che stiamo vivendo in questi anni sono la dimostrazione di questa condizione. Si tratta degli ultimi colpi di coda di un mondo che non vuole cambiare. Per questo credo sia importante lavorare su postulati teorici e visioni frammentarie e insieme radicali nei presupposti, capaci di entrare con semplicità nei contesti esistenti trasformandoli dall'interno attraverso mutazioni strutturali in cui progetto e realtà entrino in positiva collisione tra di loro.

2.

Come opera con cui mi voglio confrontare sulla relazione tra teoria e progetto in Italia ho deciso di scegliere una frase e non un'architettura specifica. Si tratta di una famosa definizione data da Baldassarre Castiglione sul Palazzo Ducale di Urbino e contenuta nel libro primo del *Cortegiano*: "Che non un palazzo, ma una città in forma di palazzo esser pareva" (Castiglione 1998, p. 18).

Una frase che è una sorta di monumento teorico (Le Goff 1978, pp. 38-43); l'intuizione che la relazione tra corpo dell'architettura, il suo simbolismo e forma della città avevano una stretta, necessaria, relazione. Un testo che per incisività, complessità e ambiguità interpretativa è tornato frequentemente nelle narrazioni contemporanee, offrendo uno strumento concettuale capace d'immaginare un'altra categoria di corpo nel paesaggio contemporaneo, una sorta di "terzo paesaggio" urbano con cui è necessario confrontarsi.

Questa riflessione gioca abilmente sulla sovrapposizione di ruoli, gerarchie e funzioni fornendo una lettura diversa del ruolo dell'architettura e della sua capacità di rappresentare un ordine simbolico differente.

In questa frase potrebbe confluire tutta una serie di sperimentazioni sulle città analoghe e di visioni teoriche costruite per frammenti figurati, immaginati dal Rinascimento al secolo appena passato, che raccontano la difficoltà di pervenire a una forma definita, un'idea di architettura capace di farsi elemento unificante e frammento di una

nuova forma di paesaggio. Quello che il Castiglione vede nel Palazzo Ducale di Urbino, da poco completato sotto la direzione di Laurana prima e poi di Francesco di Giorgio (Polichetti 1985), è una nuova forma di architettura che incorpora in sé la complessità della città e, insieme, diventa parte vitale trasformandosi in un'infrastruttura inedita che genera relazioni e connessioni prima inimmaginabili. E si tratta di un prodotto teorico e figurato tipicamente italiano che ha avuto la forza di generare un'eco sotterraneo trasversale capace di mettere insieme le viste per il Campo Marzio di Piranesi e *Collage City* di Rowe e Koetter, la tavola della *Città Analoga* di Rossi, Reichlin, Reinhart e Consolascio con i *Monumenti Continui* di Superstudio, il Piano di Urbino di Giancarlo De Carlo con le sperimentazioni urbane di Oswald Mathias Ungers dei primi anni Sessanta, fino ad arrivare ai disegni teorici di Franco Purini, Aldo Rossi e Carlo Aymonino.

Non è un caso che, dopo centinaia di anni d'oblio, sia stato proprio Giancarlo De Carlo con gli amici sodali del Team X a rileggere il Palazzo come una mega-struttura territoriale *ante-litteram*, ovvero come un corpo fisico e teorico in cui città e progetto si fondevano irrimediabilmente.

Il Palazzo diventa risorsa a cui appellarsi immaginando il progetto per il collegio del Colle e, insieme, occasione di comprendere a fondo la complessità della macchina territoriale pensata da Francesco di Giorgio nel progetto per il recupero della rampa ducale che viene riscoperta da De Carlo attraverso un'attenta opera di ascolto del manufatto originale e dei suoi frammenti (De Carlo, Nicolin 2018).

De Carlo legge la città e il Palazzo come una unità su cui aleggia l'ombra del Montefeltro e, soprattutto, delle immagini di Città Ideali che ornavano le stanze private del Duca, a stabilire un legame virtuoso tra architettura, realtà e utopia come condizione necessaria alla costruzione di una visione progettuale.

Per queste motivazioni la frase del Castiglione è monumento in sé, perché non solo definisce la natura del *palatium* urbinate, ma soprattutto perché identifica una relazione universale tra manufatto e le relazioni territoriali a diversa scala che può attivare.

Si tratta di una condizione necessaria che solleva, oggi, un interrogativo pressante sul ruolo del termine monumento nella cultura occidentale e su cui le riflessioni teoriche di Aldo Rossi (Rossi, Tafuri 2019) avevano aperto una questione importante, sollevando la necessità di questa parola scomoda nella società contemporanea.

Analizzando la sua matrice linguistica siamo tradizionalmente portati a leggere nel termine "monumento" due specifiche radici latine come *moneo* e *memini*.

L'architettura come prodotto del potere che l'ha generata, segno di una forza economica e politica che indica con chiarezza la propria presenza nel territorio. Un segno chiaro nel paesaggio sempre più vasto che sancisce un centro di riferimento come possiamo leggere

dalla sottile trama di un disegno giovanile di Le Corbusier che indica Pisa e la sua torre come un appunto verticale, geometrico e riconoscibile nella tremante linea del paesaggio che la circonda, oppure nelle decine di viste pittoriche e fotografiche delle cupole di Santa Maria del Fiore o di San Pietro nelle viste del tardo Ottocento italiano.

L'architettura come memoria, non solo del potere che l'ha resa possibile, ma soprattutto della comunità che l'ha realizzata e abitata lungo i secoli trasformandola in un monumento domestico, simbolo riconosciuto di un'identità che si rinnova nel tempo.

In entrambe le accezioni, la dimensione temporale è centrale perché si collega a un'idea dell'architettura come elemento che lentamente si stratifica e dona senso al proprio ruolo in una storia urbana, sociale e simbolica riconoscibile da tutti.

Nella capacità del monumento di porsi come centro fisico riconoscibile nella storia di una comunità cittadina, di essere luogo simbolo di un processo di trasformazione continua del corpo urbano, di accogliere con flessibilità fisica e funzionale le necessità e i diversi momenti di vita pubblica lungo la sua storia, e di essere realizzato in tempi lunghi, per addizioni spesso non coerenti tra di loro ma espressioni di momenti diversi, tutto questo porta scritto nel corpo di queste opere l'idea di essere direttamente l'immagine concretizzata della memoria fisica e immateriale di un contesto.

In tutti questi elementi riconosciamo che la definizione di monumento avvenga a posteriori, per la capacità che hanno alcune opere di farsi centro e simbolo riconosciuto da una comunità lungo i secoli.

Ma questa condizione sembra essersi frantumata nel presente, ponendoci la questione su cosa voglia dire costruire un monumento in cui una comunità contemporanea possa rispecchiarsi.

Si tratta di un tema centrale che va oltre l'idea della *Bigness* espressa dalla corsa all'opera più imponente, ma che, invece, lavora su un rispecchiamento differente che l'architettura e le sue forme devono ritrovare con i luoghi e le comunità che li abitano a generare un diverso patto sociale tra architettura e il suo destino futuro.

In questo la frase del Castiglione potrebbe venirci in soccorso, aiutandoci a definire una visione teorica ampia e ambigua che generi relazioni differenti tra la forma instabile della città contemporanea e le architetture, in tutte le loro scale costruttive.

Bibliografia

Berger J., *Sul guardare* (1980), Mondadori, Milano 2003 | Cassano F., *Il pensiero meridiano*, Laterza, Roma-Bari 1996 | Castiglione B., *Il libro del Cortegiano* (1528), a cura di Barberis W., Einaudi, Torino 1998 | De Carlo G., Nicolin P.L., *Conversazione su Urbino* (1978), Lotus Booklet, Milano 2018, pp. 45-49 | Doglio F., Zardini M., *Dopo le crisi 1973, 2001, 2008, 2020*, LetteraVentidue, Siracusa 2021 | Le Goff J., voce *Documento/Monumento*, in *Enciclopedia Einaudi*, Einaudi, Torino 1978, vol. V, pp. 38-43 | *Il Palazzo di Federico da Montefeltro. Restauri e ricerche*, catalogo della mostra a cura di Polichetti M.L., Arti Grafiche Editoriali Urbino 1985 | Rand A., *La fonte meravigliosa* (1943), Il Corbaccio, Roma 2020 | Rossi A., *Autobiografia scientifica* (1981), Pratiche Editrice, Milano 1999 | Rossi A., Tafuri M., *La città analoga* (1976), Lotus Booklet, Milano 2019.

Renato Rizzi

Progetto e teoria IV

Gli immutabili: la scena dello sfondo

Progetto e theoria, parole dal significato immenso. Fin dal principio avvolgevano il mistero del mondo. Prima ancora di essere pronunciate furono contemplate. Infine scritte. Dovevano essere divulgate. Nel *TaNaK* ebraico. Nella *Bibbia* greca. E in molte altre opere ancora. Su queste radici mitico-religioso-filosofiche crescerà comunque il grande albero della cultura *occidentale*. Una storia millenaria ridotta in pochi decenni all'irrazionalità del pensiero. Eppure, incuranti della storia, continuiamo ad usare quelle stesse parole come involucri svuotati di senso. Il *progetto*, un mestiere qualunque. La *theoria*, pura astrazione concettuale.

Purtroppo abbiamo dimenticato l'essenziale. La *vista*. Non quella degli occhi, ma dell'anima. Una mutazione radicale dalle conseguenze tragiche. La perdita del *punto di vista*. All'inizio, nella sua eterna solennità lo sguardo del mondo era rivolto a *Noi*. I guardati. I privilegiati. Mentre ora siamo *Noi* i guardanti. I predatori.

Ma a ben *vedere*, verbo sovraccarico di significati, sono le stesse *parole* a catturare la nostra attenzione. Come se nel loro silenzio si conservasse immutato il campo gravitazionale del senso. E dunque dello sguardo. Infatti, *progetto* e *theoria* indicano da sempre gli orizzonti degli eterni. Sebbene quei limiti li abbiamo dimenticati.

Per uscire da questo vuoto epistemico dobbiamo rivolgerci ad almeno tre parole essenziali vincolate alla coppia in titolo senza le quali è impossibile comprenderne il senso. La prima, riguarda la nostra disciplina. La seconda, la cultura nella quale siamo immersi. La terza, noi stessi. *Architettura*, *Occidente*, *Singolarità*.

1. Il paradigma di *Architettura*.

Da troppo tempo abbiamo dimenticato la struttura del nome. L'endiade *archè-téchne* spalanca una voragine semantico-simbolica nel cuore stesso del nome. Nell'*archè* risuona innanzitutto l'ambito degli *indominabili*. Il vincolo assoluto delle relazioni: l'*estetico*. Nella *téchne*, quello dei *dominabili*. Delle cose distinte: l'*estetica*. Nel centro del nome *architettura* convergono da sempre le forze oppositive appartenenti ai due poli. In quel punto (magico o misterioso che sia) sta la legge della *forma*. Lì si scontrano da sempre le due direzioni uguali e contrarie di *archè* e *téchne*. Anche se poi quel campo di forze verrà totalmente dimenticato dalla cultura *contemporanea*. Sebbene dimenticare non vuol dire annullare il conflitto epistemico. Infatti il nome *architettura* verrà svuotato dal suo *senso* proprio dalla cultura *contemporanea*. Questa la causa del duplice dramma che non vediamo a fondamento della nostra disciplina. *Architettura*, ridotta a pratica *edilizia*. La cultura contemporanea, elevata a dogma.

2. Il paradigma dell'*Occidente*.

Un punto da sfatare innanzitutto. Non possiamo confondere la cultura occidentale con la cultura contemporanea. La seconda porta all'apice solo un ramo della prima. E non dipende solo da una questione cronologica. La cultura occidentale ha le sue origini remote nel mito e il suo inizio con la filosofia greca. Il pensiero, e tutto il nostro sapere, nasce dall'apparire. Dalla contemplazione. Incanto, meraviglia, stupore, al pari del terribile e del pauroso, si rinnovano di continuo nel vortice di ciascuna esistenza. Ora come allora. Tutto il nostro sapere, quindi, risale e riparte da quell'origine. Un cammino maestoso. Come un immenso pendolo, inizia oscillando tra due poli opposti: gli *immutabili eterni* e il *mutevole-divenire*. Tra le cose assolutamente *vincolate* e quelle *distinte*. In questo senso la cultura occidentale ha il proprio sguardo sull'intero orizzonte di tutti tempi e di tutte storie. Diversamente noi crediamo, con una fede assoluta, nel progresso lineare della storia. Un miraggio per abbreviare i tempi. Immaginiamo che tutte le cose siano separate tra loro. E soprattutto, sotto il nostro dominio. Dimenticando che ogni esistenza è un evento. La sporgenza di un *eterno* (*indominabile*) nel modo dei *distinti* (*dominabile*). Comunque di un *indominabile* (*archè*) che appare, visibile o invisibile che sia. Questa la duplice legge dell'apparire: il vincolo indissolubile dell'*estetico* (*archè-indominabile*) con l'*estetica* (*téchne-dominabile*). Perciò siamo da sempre obbligati a risalire lungo il cammino della storia *occidentale* per avere quel minimo di consapevolezza sulla *visione* generale del tempo nel quale viviamo.

3. Il paradigma della *Singolarità*.

Immaginiamo che la nostra soggettività sia il centro propulsore dei nostri pensieri. Che la nostra volontà, al pari della ragione, dipendano autonomamente dalla coscienza autoreferenziale di noi stessi. Purtroppo abbiamo dimenticato nuovamente il senso di troppe parole. Tra queste proprio quelle che ci nominano direttamente: *soggetto* e *persona*.

Soggetto. Colui che sta-sotto. A chi? Sotto quale giogo? Per quale ragione – *noi* – dovremmo stare sotto qualcosa? Per essere schiavi? O forse, per essere davvero liberi? La risposta viene da lontano e si rinnova in ogni vita. Noi siamo i *privilegiati*. *Coloro-che-stanno-sotto* (proprio in quanto *soggetti*) l'orizzonte degli *immutabili-indominabili* (*archè*) per ricevere quei doni (i raggi) che ci appartengono, provenienti dagli *eterni*. Questo l'immenso serbatoio iconologico, *estetico-simbolico*, che abbiamo in dote. Ma dobbiamo riattivarlo. Abbiamo tutta la nostra vita a

disposizione. E la grande cultura, un prestigioso strumento. Per questo (miracoloso) principio siamo destinati, da sempre, alla *singolarità*. Termine diametralmente opposto all'arbitrarietà. Qui risiede nuovamente, come in tutte le cose del mondo, la solennità del mistero. La nostra autentica ricchezza, nascosta e sconosciuta. Noi non siamo i *nominativi*, (*téchne*), coloro che agiscono arbitrariamente. Bensì, i *dativi*, coloro che ricevono. Il paradosso tragico e negativo dell'Io. E proprio per la sua presunzione abbiamo dimenticato il secondo termine appena sopra accennato: *persona*. *Prosopon*, la maschera dell'attore greco. Noi abitiamo nei miti più di quanto non immaginiamo. Siamo il Giano bifronte (il guado tra le due rive, tra passato e futuro). Quelli dal duplice volto. La faccia interna, rivolta agli *immutabili-indominabili*. Agli *eterni*, al *tutto relato*. La faccia esterna rivolta ai *dominabili*, al *divenire*, all'*irrelato*. Per destino, quindi, siamo matrici uniche e irripetibili. Appunto, *singolarità*. Compito del *soggetto*, dunque, non è allora quello di potenziare l'individualità isolata dell'Io. Bensì quello di risvegliare la *singolarità* di ciascuno. La volontà, sorda e cieca, sta nel centro geometrico dell'Io. Mentre la *singolarità* sta nel baricentro del *dono*. Il luogo dove divampa il conflitto della *forma* secondo le sue linee tensionali: grazia, gratitudine, risarcimento. I vettori principali dell'animo umano e, ripetiamolo, della grande cultura.

Se mettiamo ora in sequenza, uno dietro l'altro, i tre paradigmi, emerge fin da subito la similitudine delle loro strutture epistemiche. L'inesauribile dualismo oppositivo alimenta il segreto della vita della *forma*. E pertanto, di ogni autentica *opera* architettonica.

1 *archè-téchne*
2 *eterno-divenire*
3 *dativo-nominativo*

Solo ora riusciamo a percepire qualcosa di inatteso. Sullo sfondo la grandiosa *scena* degli *indominabili*. In primo piano la coppia dei termini *progetto* e *theoria*. Senza questo dispositivo a-temporale (*archè-eterno-dativo*) il confronto tra le infinite posizioni culturali fondate sull'arbitrarietà individuale, diventa impossibile. Appunto, *o-sceno*. Senza la *scena*. Questa la nostra grave colpa da aggiungere all'irresponsabilità della cultura contemporanea. Aver abbandonato il tema della *forma* ai saperi tecnico-scientifici (*téchne-divenire-nominativo*) vuol dire aver abdicato il pensiero alle incongruenze dell'arbitrarietà individuale. Il paradosso più grande dell'attuale cecità culturale. Credere di aver sostituito il mondo degli *indominabili* con il mondo dei *dominabili* è pura illusione. Infatti siamo sprofondati nelle gabbie normative delle procedure coercitive. Un mondo sempre più complicato e violento.

Una prova lampante è data dall'enciclopedismo a-critico. Il tentativo di radunare la moltitudine delle diverse posizioni individuali in assenza però di una riflessione critica generale sulla cultura del nostro tempo. Ogni diversità espressiva è una monade inconfutabile, essendo

per sua stessa natura autoreferenziale. Un ulteriore dato va però registrato in aggiunta agli elenchi già infiniti. L'*arbitrarietà* individuale in quanto tale, non avendo altro riferimento che sé stessa (ovvero il niente, il vuoto assoluto), non potrà confrontarsi con nessun'altra posizione essendo essa stessa indefinita e infondata. Ogni dialogo sarà realmente precluso. Non ci può essere alcun attrito se manca la scena *indominabile* dello sfondo. Nessun contatto. Nessuna scintilla. Solo scontri. Non confronti.

Nella parola "architettura" il *limite* (*archè*) è a fondamento della disciplina, come nella cultura occidentale, come nella nostra *singolarità*. Dunque antagonista dell'Io, dell'arbitrarietà. Il *mistero* della *forma* richiede appunto questo rovesciamento dello sguardo. Un cambiamento profondo. Poiché ciascuno di noi appartiene al regno del rischio, della solitudine, dell'isolamento. La grande *arte*, in ogni suo aspetto e gradazione, non è altro che la risposta più autentica al rinnovamento di questo rito cosmico. Una cerimonia solenne.

Due esempi canonici. Peter Eisenman e John Hejduk. Solo apparentemente contraddittori, emblematici per opposizione, sebbene dicano lo stesso. Ovvero, che:

a. la *singolarità* in *architettura* è nel mistero, indecifrabile a priori.
b. la *singolarità* in *architettura* è nel limite, degli *indominabili*.
c. la *singolarità* in *architettura* è nell'opera, unità di *theoria* e *progetto.*

Peter Eisenman: il segreto del simbolo

"Senza origini, senza fini, arbitraria". Ecco la sentenza lapidaria di Eisenman che troviamo appesa all'ingresso del suo mondo architettonico. Da lì parte la siepe dei testi per recingere e proteggere il suo linguaggio formale. Fuori dalla metafora: la scrittura in superficie, l'architettura in profondità. I testi di Eisenman preparano con estrema cura l'interpretazione della *sua* architettura. Nulla doveva essere affidato al caso. Ma sotto quella precisione descrittiva si nascondeva una mania. O meglio, l'ombra di una magia. Per Eisenman la scrittura doveva assolvere ad un preciso compito: sorvegliare. Doveva essere il guardiano dell'architettura. Assicurare che nessuno si sarebbe mai potuto avvicinare al suo segreto. Al mondo *simbolico* che pulsava nel cuore di un linguaggio formale (a noi) sconosciuto.

Nello stesso tempo però la scrittura cercava l'avallo da un'altra parte. Quello della cultura contemporanea. Sebbene l'obiettivo fosse ben altro. Imporre un nuovo linguaggio della forma e una nuova teoria critica. Qualcosa che poi si trasformò in una vera profezia. Annunciò vent'anni prima la catastrofe del digitale. Ma la sua architettura, in ogni caso, proveniva da tutt'altra parte. Si stava risvegliando il mondo *immaginale* impresso nelle maglie dell'eredità culturale ebraica. Il volano dei *simboli* si era rimesso in movimento. Questo qualcosa di imprecisato, ma potente, emergeva inevitabilmente proprio dai

suoi progetti. E fu proprio la loro autonomia formale ad insinuare il dubbio *theorico*. Enigma e rigore, una miscela esplosiva. Il loro fascino misterioso possedeva una forza così magnetica da catturare lo sguardo. Sembrava provenisse da una sorgente inesauribile. Per tradurre il tutto in una formula e per facilitare a noi la visione, usiamo un'equazione. Le sue tre principali fasi progettuali (1, 2, 3) messe in relazione con i principali simboli della creazione del mondo custoditi nella *Qabbalah* (a, b, c).

1) *Houses 1-10*	2) *EL-Shape*	3) *Scaling*
a) *Sefirot*	b) *Tzimzum*	c) *Shevirat Ha Kelim*

In effetti lo sforzo *theorico* di Eisenman fu estremamente raffinato. Doveva sottrarre la disciplina dell'architettura all'egemonia millenaria del mondo simbolico antropomorfo greco-cristiano; doveva inoltre sottrarre l'architettura contemporanea al predominio tecnico-scientifico dell'arbitrarietà asimbolica; infine, immettere nel linguaggio architettonico il mondo simbolico dell'astrazione ebraica. Un'operazione da titani. Ma anche una forma di risarcimento per un'architettura, quella ebraica, condannata nei secoli all'inesistenza dalla storia. Infatti Eisenman introduce un nuovo principio: il *P*rogetto dei *p*rogetti. In assenza dell'orizzonte simbolico del *P*rogetto (*theorico*, l'*indominabile* dell'*archè*), i singoli *p*rogetti (con l'iniziale minuscola) saranno senza *senso*. Privi di quella direzione (il fattore essenziale della *forma*), che solo il *senso* è in grado di imprimere al *significato*, i singoli *p*rogetti lavoreranno allo sbando. In balia della funzione. La ricerca del *senso* risveglia dunque il *simbolo* nel quale si concentrano le forze a fondamento della *singolarità*: della disciplina, del tempo, del soggetto. Quel punto dell'*assenza* nel quale si accumula l'inerzia degli eterni indispensabile poi per la loro sporgenza nella *presenza*.

*John Hejduk, il P*rogetto dell'Eden

Se in Eisenman lo scontro aspirava ad un risarcimento *theorico*, in Hejduk possedeva la fisionomia dell'atto di *creazione*. Quella *adamica*. Che si ripete ad ogni nascita. Alla violenza del male contrappone la dolcezza dei versi. Al dolore cosmico la redenzione *estetica*. In sintesi, una mossa che poteva sembrare essere grata solo agli angeli era invece rivolta agli affanni dei cuori. La *poesia* sostituirà la *theoria* (non sono forse la stessa cosa?). Comunque un gesto apparentemente troppo lieve. O troppo radicale per la cultura contemporanea. Hejduk, a differenza di Eisenman, non doveva nascondere nulla. Il segreto era nella sua evidenza. Portava in superficie qualcosa di intimamente profondo e atemporale: l'anima delle *forme*! Eppure la sua poesia rimarrà un muro impenetrabile per la cecità contemporanea. I codici d'accesso del suo

linguaggio eretico erano troppo radicali per la loro estrema semplicità. Così i suoi versi erano visti come nuvole. Fluttuavano lontano, sospesi in un limbo. Di conseguenza, da una parte la *poesia*, dall'altra i *progetti*.

Si può sacrificare una vita per il *P*rogetto? Domanda sbagliata? Presuntuosa? O non sarebbe forse la vita vera il vero *Progetto poetico* al quale ciascuno di noi dovrebbe rispondere? Cosa dovremmo *produrre* se non *poeticamente*? Hejduk, che testimone allora! Un patriarca. Centosessanta poesie avvolgono la sua architettura come le costellazioni dei cieli custodiscono la terra. La loro visione d'insieme, poesie-e-progetti, restituiscono alla sua opera il disegno segreto che emerge dalla scena dello sfondo *immutabile*. E che non potevamo vedere.

Hejduk-progetti	*Victims*	*Journey-Wall Houses*	*Cathedral*
Hejduk-poesie Bibbia	Genesi	Passione-crocifissione	Assunzione
(*TaNaK*	*BeReShiT*	*ELohim*	*Ishah*)

Lasciamo pure lo schema nel suo ermetismo inevitabile poiché lo possiamo ridurre ulteriormente a un'unica parola da estendere fino agli estremi del nome *architettura.*

Eden (dell'inizio)	*Eden* (della fine)
il dono ricevuto	il dono da restituire
archè	*téchne*

L'intera opera di Hejduk possiede questo speciale orizzonte. Ecco il senso inaudito e inattuale della *theoria* e del *P*rogetto. Il tempo *Olamico* hejdukiano. Con l'*Eden* dell'inizio riceviamo il dono gratuito della nostra infanzia assieme all'esperienza di tutte le *generazioni* (dei geni) che ci hanno preceduto. Con l'*Eden* della fine dobbiamo restituire quel dono, trasformato nel (nostro) *P*rogetto, ai nostri successori. Il tempo solenne della *consegna* (*NaTaN*). Un momento sacro. Per riprendere il cammino delle *generazioni* fino al compimento del *P*rogetto.

Hejduk non ha mai progettato funzioni, solo caratteri. Il suo punto focale stazionava all'infinito per tradursi immediatamente nei dettagli costruttivi. Materiali, colori, misure. Come in Esodo. Tutto per essere montato, tutto per essere smontato. La sua poesia, comunque, sinonimo di architettura, è sempre rimasta appesa alle virgolette di un solo nome: *Morte*. L'altro termine per celebrare l'*indominabile*, l'*inscalfibile*, l'*immutabile*. Comunque sempre un *mistero*! Non quello che ci condannerà, bensì quello che ci potrà salvare. Eternamente.

Alessandro Rocca

Progetto e teoria V

Il disegno architettonico, tra teoria e progetto

Forse per la presenza incalzante di tanti doveri di carattere etico, oggi non c'è spazio per una teoria dell'architettura operante e neppure, usando una distinzione che è stata molto ben articolata da Aldo Rossi, una teoria della progettazione che sia in grado di ispirare e determinare scelte compositive specifiche (Rossi 1968). Costrutti teorici degli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso, raccolti soprattutto attorno alla matrice morfo-tipologica, ancora esistono, resistono e svolgono un ruolo rilevante nel mantenere, con esiti contraddittori, continuità accademiche e professionali ma non credo che rappresentino, per la nostra cultura, un fattore progressivo (Corbellini 2011).

D'altro canto, è scaduto il tempo in cui si poteva ricorrere, come si consultano *I Ching* dell'oracolo confuciano, al pantheon dei maestri globali della nostra generazione, Rem Koolhaas e Robert Venturi su tutti. Li conosciamo bene, li rispettiamo molto e, per certi aspetti, li adoriamo, ma ora ci dobbiamo misurare su terreni nuovi, con questioni che incalzano la disciplina dall'esterno, ed è necessario lavorare con materiali anche diversi e disomogenei. Per esempio, credo che sia utile mettere sullo stesso tavolo, al centro del nostro laboratorio di ricerca teorica, una piccola folla di oggetti che provengono da *media* diversi: libri, progetti, testi, ma anche esperienze progettuali, didattiche e di ricerca. Allo stesso modo, credo che sia fertile un pensiero retrospettivo che guardi al vissuto personale non in senso autobiografico, ma come terreno di sperimentazione e di riscontro utile e condivisibile.

Alcune esperienze in corso, *in primis* il coordinamento di un programma dottorale (Architectural Urban Interior Design, nel Dipartimento di Architettura e Studi urbani) mi hanno posto interrogativi complessi sulla natura della ricerca nella progettazione architettonica e mi sollecitano a scegliere per una sovrapposizione, forse anche una confusione, tra teoria e ricerca. Si tratta certamente di una forzatura prospettica, e sarebbe facile dimostrare che le due attività non coincidono, tuttavia la sovrapposizione, per quanto approssimata, è utile per evitare il *barrage* ontologico che la teoria, a mio avviso, pone. Per me, la ricerca è più interessante della teoria, la contiene, la integra e, alla fine, la sostituisce.

Inoltre, la ricerca è un efficiente dispositivo per svelare la conoscenza tacita, cioè la teoria allo stato implicito che, in architettura, è quasi sempre presente, potente e misconosciuta. È chiaro, per esempio, che nessuna ricerca può essere intrapresa se non a partire da un fondamento teorico. D'altro canto, nello stesso momento in cui il principio teorico è identificato e isolato, riconosciuto nei suoi tratti essenziali, il processo della ricerca si configura come un'azione di revisione che porta, al termine, a un lavoro di contestazione e crisi dei punti di partenza. La ricerca è spesso un processo di riformulazione che riscrive le premesse teoriche in forme che, se l'esito è positivo, saranno decisamente modificate. In altri termini, ogni ricerca è una messa in opera di un principio teorico ma ne è anche, se non è costretta da obbedienze prefissate, una verifica e un superamento. La ricerca è il modo in cui la teoria si ripensa e si riscrive, con effetti che possono variare dall'aggiornamento all'annullamento oppure all'invenzione – al progetto – di una costruzione radicalmente nuova. Mi riferisco, soprattutto, alla ricerca nella progettazione architettonica, un ambito dai confini labili e multipli, un territorio fragile, potremmo dire, che però non possiamo esimerci dall'esplorare accettando di correre i rischi che nasconde a ogni passo.

Analizzando le ricerche dottorali ("Syllabus" 2), si verifica quanto sia difficile sfuggire alla tentazione di inoltrarsi verso percorsi scientificamente più saldi. Nell'universo scientifico, sono molto forti gli incentivi per trasferire la ricerca sui più solidi terreni delle scienze dure, da un lato, e delle scienze umane, dall'altro. La storia, la tecnologia, le direzioni ispirate alla sostenibilità e al cambiamento climatico e le scienze del territorio sono lì, pronte a offrire, all'architetto che fatica a trovare il centro progettuale del suo pensiero, esempi e parametri, metodologie e pratiche di disseminazione.

Ma se vogliamo continuare a dare centralità al progetto, dobbiamo resistere alle sirene delle metodologie scientifiche e bibliometriche per continuare a frequentare le nostre terre instabili, in movimento, dove l'approccio progettuale inventa e detta le proprie regole, ogni volta, e dove il centro dell'interesse oscilla tra i risultati e i metodi, tra la critica e il progetto, tra la narrativa e l'artefatto, senza poter sciogliere le contraddizioni e senza mai concludersi in uno stato di quiete. Contraddizioni che si nutrono di instabilità; potremmo dire che una perdita di equilibrio, rispetto alle conoscenze date, è uno stato necessario per attivare il movimento di esplorazione, raccolta, comparazione, che produce nuova conoscenza. Lo stato di crisi è indispensabile, per attivare la ricerca; una conoscenza che non accetti di mettersi in discussione non è passibile di un avanzamento reale (Labatut 2021) ed è chiaro che più radicale, e dolorosa, è la crisi, tanto più promettenti sono i possibili sviluppi.

La situazione dinamica e critica appartiene alla natura della ricerca e, ancor di più, a quella del progetto. Entrambi mirano a una

conclusione aperta, provvisoria e protesa a lanciare il passo successivo. Se il progetto professionale, così come quello didattico, deve giungere a una fine, nessun progettista ignora la sensazione che ciascun progetto potrebbe proseguire, migliorare, sperimentare altre strade e aprirsi a nuovi scenari. In più, sia la ricerca sia il progetto incorporano il carattere di produzioni sovraindividuali dove collaborano saperi e volontà diverse e dove l'apporto dei diversi soggetti si unisce in un tessuto inestricabile ("Vesper" 2).

E anche i progetti-manifesto, le opere più personali e cristalline dei migliori maestri, contengono questa molteplicità di apporti. Anzi, potremmo dire che quando questa molteplicità manca e il progettista opera senza contraddittorio, l'architettura acquista quel carattere astratto che la rende affascinante per la sua superfluità, per la sua separatezza dal mondo reale. In questi casi diventa manifesto quel carattere perturbante così ben identificato da Anthony Vidler come una prerogativa di un'epoca che, in modo approssimato, coincide con gli ultimi cent'anni di architettura (Vidler 1992). Turbamenti che si sono verificati, per esempio, nella lecorbusieriana villa Savoye, quasi invivibile e quasi mai abitata (Sbriglio 1999), nella stazione dei pompieri nel campus Vitra di Zaha Hadid, complicata e disagevole e perciò subito tradotta in spazio espositivo, e nelle impossibili case sperimentali del giovane Peter Eisenman (Perez 2010).

Teoria, ricerca, disegno, progetto

All'interno della ricerca, un elemento fondamentale per lo sviluppo di una dimensione teorica è stato, e continua a essere, il disegno. Per tutto il Rinascimento gli studiosi di architettura hanno lamentato che, nelle trascrizioni tramandate all'età moderna, l'opera di Vitruvio fosse sopravvissuta completamente priva di immagini (Kruft 1994). Senza qui approfondire una questione storiograficamente complessa, resta il dato che l'intero processo rinascimentale di riappropriazione del mondo classico avviene attingendo direttamente alle fonti materiali, cioè ai resti di architettura romana, che sono inseriti nella cultura architettonica con rappresentazioni originali, prodotte senza un modello grafico, e editoriale, di riferimento.

La trattatistica rinascimentale è fondata sulla pratica del disegno architettonico inteso come strumento teorico, dove il confine tra rappresentazione e progetto non è significativo così come non ha particolare importanza la collocazione storica e geografica delle opere, che sono mostrate senza data e senza luogo. Nei *Quattro libri dell'architettura*, Andrea Palladio mescola liberamente monumenti romani, come il Pantheon, opere moderne, come il San Pietro in Montorio di Bramante, e suoi progetti; alcuni realizzati, altri non realizzati, altri ancora costruiti con forti difformità, rispetto ai disegni pubblicati. L'opera palladiana attesta in modo esemplare come il disegno, inteso

nel senso ampio di strumento di rappresentazione dell'architettura, abbia una ineguagliabile capacità di codificare e disseminare idee e conoscenze architettoniche che, se raggiungono una certa soglia di complessità, si possono riconoscere come elementi di una compiuta teoria architettonica. Gli esempi sono numerosi e molto noti e riguardano architetti che, spesso, sono ricordati e ammirati più per l'opera grafica che per quella costruita.

Un caso che fa scuola è Giambattista Piranesi, autore di un *corpus* di incisioni che Manfredo Tafuri ha riletto come un contributo teorico fondamentale. La lettura tafuriana pone però un quesito irresolubile che riguarda un'altra terra di confine, quella che separa e unisce la teoria con la critica. Nel caso di Piranesi, l'analisi di Tafuri è in grado di produrre una costruzione teorica che poggia su elementi oggettivamente presenti, nell'autore, ma che deve la propria messa in chiaro al paziente lavoro, analitico e creativo, del critico. È un'operazione simile a quella condotta nei confronti dei Five newyorchesi (Tafuri 1976) dove, a partire da un'analisi critica del lavoro dei cinque giovani architetti americani, giunge a tratteggiare una costruzione concettuale, articolata in cinque linee di ricerca, che si configura come un'ipotesi di teoria dell'architettura. Come spesso accade, in Tafuri, si tratta di una teoria negativa, una anti-teoria in cui l'aspetto critico e negativo prevale su quello positivo e teoricamente costruttivo. Le incisioni di Piranesi servono a Tafuri per portare alla luce una teoria inespressa e sottoporla a critica. L'architettura di Giuseppe Terragni, invece, è per Peter Eisenman un oggetto di studio da comprendere attraverso l'elaborazione grafica. Il suo Terragni è smembrato e reinventato soprattutto attraverso il disegno, utilizzato come strumento di indagine, di selezione e di comprensione di un'architettura esemplare, per sviscerarne ed enuclearne un possibile esito teorico ("Fuoco amico" 5).

Mi pare impensabile una teoria che non misuri le sue parole, e che non fissi le sue coordinate, all'interno di una prospettiva strettamente progettuale. Cito, come esempio, il testo *The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End* ("Perspecta" 21) dove Peter Eisenman riesce nel compito, quasi irraggiungibile, di trattare in forma discorsiva e saggistica temi propri di una dimensione unicamente progettuale. Nel saggio, Eisenman raggiunge anche un altro traguardo, cioè elabora una tessitura di passaggi puramente concettuali leggibili in sé, comprensibili anche senza la necessità di materializzare immagini di architettura. Seguendo la stessa logica, pochi anni prima Eisenman aveva esordito disegnando edifici, House I (1967) e House II (1969), completamente anti-iconici, in cui l'immagine architettonica non è che un residuo trascurabile di una serie di ipotesi compositive. Eisenman è stato sia un artefice sia un esito di una dinamica culturale importante come si evince, per esempio, dalla rievocazione della sua esperienza con Colin Rowe (Brainard 2008); nella sua biografia

si realizza il percorso dell'architetto che, forse più di ogni altro, ha saputo considerare la teoria come un elemento attivo del progetto. Un'operazione tanto rigorosa quanto spregiudicata che la cultura architettonica, seppure sedotta da tanta eleganza, ha sostanzialmente rigettato con motivazioni di carattere etico. Nel suo commento all'opera dei Five Architects, Manfredo Tafuri intitolò il primo capitolo, dedicato a Eisenman, *The Rake's Progress*, la carriera di un libertino, riprendendo il titolo di un'opera lirica di Igor' Stravinskij, portando in primo piano il carattere fondamentalmente amorale della ricerca di Eisenman. Si potrebbe dire che la teoria dell'architettura non può che essere libera da vincoli morali, libertina, e che invece l'architettura, la sua cultura accademica e professionale, troppo spesso cede alla tentazione dell'ideologia, come fu per gli ideali funzionalisti e progressisti del Movimento Moderno e come oggi accade per gli "obiettivi di sviluppo sostenibile".

Da queste sovrapposizioni tra teoria e critica, tra disegno e teoria, tra la teoria e il suo opposto, emerge un quadro sostanzialmente anti-teorico, nel senso che la teoria appare soprattutto necessaria come un parametro da cui accommiatarsi, magari con dispiacere, ma anche con il sollievo di chi riesce a raggiungere il mare aperto della propria ricerca personale.

L'architetto italiano che ha più praticato il disegno, Aldo Rossi, dopo aver profuso energie nella costruzione di una teoria della progettazione l'ha dissolta nell'acido di una autobiografia scientifica dove il dispiegamento di una piattaforma di riferimenti che ha fatto scuola si accompagna a una professione di individualità. Rossi pone l'originalità e l'autonomia dell'autore al centro dell'intero processo progettuale. E l'uso insistito e anche ossessivo del disegno, a prescindere dalle abilità di un architetto che, evidentemente, proveniva da una formazione di carattere letterario, rappresenta a mio avviso una scelta decisiva nello sviluppare, a fianco della riflessione teorica, una pratica che la realizza e che, nello stesso tempo, la sottopone a una verifica critica radicale. Le molte spettacolari rappresentazioni del cimitero di Modena, per esempio, potrebbero essere prese a campione di una architettura analoga molto più potente e generativa di quella realizzata. In quegli anni, la sensazione che i disegni fossero più interessanti delle opere costruite era molto viva e diffusa, quasi un luogo comune, che si applicava a Rossi e ad altri esponenti della cosiddetta architettura disegnata, da Eisenman a Franco Purini. Non si tratta ovviamente di una situazione contingente ma di un tema che riaffiora periodicamente nella cultura architettonica dove si ritrovano, insieme a Piranesi, molti altri architetti più o meno rilevanti, da Ludwig Mies van der Rohe (Colomina 2004) a Hugh Ferris (Koolhaas 1978), dai rivoluzionari francesi (Kaufmann 1976) agli eroi sovietici della fase pre-staliniana (Kopp 1987; Paperny 2002).

Anche oggi il disegno si presenta come una pratica teoricamente rilevante; anzi, si può forse sostenere che sia di nuovo il mezzo che più di ogni altro produce elaborazione teorica. È una situazione che contraddice alcuni luoghi comuni che descrivono la contemporaneità come un ambiente dominato dalla superficialità dei *render* e dal primato del professionismo. Perché il disegno appare proprio come il mezzo che tiene insieme progetto e ricerca, professione e insegnamento, attraverso produzioni che ottengono una vasta attenzione senza rinunciare alla complessità delle questioni affrontate. Nell'ultimo ventennio, le ricerche inaugurali di questa tendenza sono state condotte da Atelier Bow Wow, che ha utilizzato una codificazione grafica standard per analizzare l'architettura della città di Tokyo. Libri agili e belli che portano allo sguardo della cultura architettonica la realtà stratificata, anonima, spesso cinica ed egoista, del mondo reale. Un approccio confrontabile si trova nelle ricerche didattiche di Emanuel Christ and Christoph Gantenbein condotte sull'architettura anonima di alcune città mondiali. Cambia la strumentazione grafica, che è più rigida, e si trova un maggiore apporto della fotografia. Inoltre, questi lavori sono presentati in applicazioni per smartphone create appositamente che diventano atlanti viventi dell'architettura di quella città. Per certi versi, questi studi riprendono l'idea di Bernard Rudofsky di un'architettura "senza pedigree" che però, in questi casi, non si può certo definire "senza architetti" ma, al contrario, è proprio l'architettura "degli architetti" vista dall'esterno, da architetti che vogliono prendere una distanza critica dalle pratiche correnti per acquisire e diffondere una maggiore consapevolezza progettuale. Un altro elemento significativo è la cancellazione, in queste ricerche, del confine tra primo e terzo mondo, un limite che già era stato oltrepassato dall'International Style nella fase post-coloniale, vedi Le Corbusier in India, il Brutalismo brasiliano, il modernismo africano (Albrecht 2014) l'epopea egiziana di Hassan Fathy (Bertini, Damluji 2018) ma che oggi resta come una demarcazione tra problematiche non commisurabili. I repertori di Christ & Gantenbein utilizzano gli stessi codici nelle metropoli del nord europeo, mediterranee, latino-americane e indiane, e l'uniformità del metodo evidenzia in modo interessante continuità, analogie, differenze e contraddizioni, sempre utilizzando il disegno come un parametro fondamentale. Scelta una tecnica che è anche uno stile, quella di un autocad rigoroso e applicato in prevalenza alla rappresentazione del piano tipo in una scala di dettaglio che, in modo approssimato, si può riferire all'1:100, tutto quello che non rientra in questo schema non è considerato. Con determinazione wittgensteiniana, tutto ciò che non può essere disegnato (in quella specifica maniera) va taciuto, oppure solo parzialmente e accidentalmente demandato al capitolo parallelo della rappresentazione fotografica.

Tralasciando, per brevità, altri contributi altrettanto importanti, come le ricerche basate sul disegno di Farshid Moussavi, Max Risselada e Winy Maas, e come il *Book of Copies* di San Rocco, per concludere vorrei riconoscere il ritorno alla pratica, nell'attività di ricerca, del *Recueil et parallèle*, per citare il titolo dell'opera didattica di Durand. Archiviato il problema, risolto dai nostri maestri, di oltrepassare il funzionalismo tecnocratico di Ernst Neufert, possiamo tornare alle pratiche comparative capaci di rivelare le costanti e le variabili della progettazione. È possibile, e anche necessario, ridisegnare le metodologie degli studi tipologici perseguendo una attitudine che sia, rispetto alle strade canoniche della nostra formazione, più tecnica e più poetica. Attraverso una profonda pulizia delle scorie ideologiche più datate, la tipologia torna a essere uno strumento di conoscenza fondamentale e un tessuto tecnico che può tenere insieme gli studi più diversi e più lontani, che siano le case per anziani nelle periferie europee, gli spazi della sicurezza nelle situazioni vulnerabili, l'architettura della salute, o il continuum urbano rurale nella Cina di oggi ("Syllabus" 2).

Bibliografia

Albrecht B. (ed.), *Africa Big Change Big Chance*, Compositori, Bologna 2014 | Bertini V., Damluji S.S. (eds.), *Hassan Fathy: Earth & Utopia*, Laurence King, London 2018 | Brainard G., Mehta R., Mora T., *Interview with Peter Eisenman: The Last Grand Tourist: Travels with Colin Rowe*, in "Perspecta", n. 41, 2008, pp. 130-139 | Colomina B., *Manifesto Architecture: the Ghost of Mies*, Sternberg Press, Berlin 2004 | Corbellini G., *Romolo e Rem*, in "Paesaggio urbano", n. 3, 2011, pp. 8-15 | Durand J.N.L., *Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes*, Gillé Fils, Paris 1801 | Eisenman P., *The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End*, in "Perspecta", n. 21, 1984, pp. 154-170 | Eisenman P., *Giuseppe Terragni: Transformations, Decompositions, Critiques*, The Monacelli Press, New York 2003 | "Fuoco amico", n. 5, *Palladio. Instructions for use*, 2017 | Kaijima M., Kuroda J., Tsukamoto Y., *Made in Tokyo. Guide Book*, Kajima Institute Publishing Co., Tokyo 2001 | Kaufmann E., *Tre architetti rivoluzionari. Boullée Ledoux Lequeu*, FrancoAngeli, Milano 1976 | Koolhaas R., *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*, Oxford University Press, Oxford 1978 | Kopp A., *Ville et Révolution. Architecture et urbanisme soviétiques des années vingt* (1967), Anthropos, Paris 1978 | Labatut B., *Quando abbiamo smesso di capire il mondo* (2020), Adelphi, Milano 2021 | Kruft H.-W., *A History of Architectural Theory: From Vitruvius to the Present*, Princeton Architectural Press, New York 1994 | Maas W., Madrazo F., Why Factory, *Copy Paste: Bad Ass Copy Guide*, nai010 Publishers, Rotterdam 2017 | Moussavi F., Kubo M. (eds.), *The Function of Ornament*, Actar, Barcelona 2006 | Palladio A., *I quattro libri dell'architettura*, Venezia 1570 | Papernyï V., *Architecture in the Age of Stalin: Culture Two*, Cambridge University Press, Cambridge 2002 | Perez A., *AD Classics: House VI / Peter Eisenman*, in "ArchDaily", 4/06/2010, https://www.archdaily.com/63267/ad-classics-house-vi-peter-eisenman, consultato il 13/07/2021 | Postiglione G., Rocca A., *Caring About Design-Driven Research*, in Berlingieri F., Zanotto F. (eds.), *Comparison. Conference for Artistic and Architectural Research. Book of Proceedings*, LetteraVentidue, Siracusa 2021, pp. 11-13 | Risselada M. (ed.), *Raumplan versus Plan Libre. Adolf Loos and Le Corbusier, 1919-1930*, Rizzoli, New York 1987 | Rizzi R., *Orfani / Orphans*, in "Vesper. Rivista di Architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Art & Theory", n. 4, *Esili e esodi | Exiles and Exodus*, primavera-estate 2021, pp. 21-29 | Rocca A., *Research Vs. Design. A Favorable Conflict,* in Berlingieri F., Zanotto F. (eds.), *Comparison. Conference for Artistic and Architectural Research. Book of Proceedings*, LetteraVentidue, Siracusa 2021, pp. 43-50 | Postiglione G., Rocca A., *Teaching Design: Training, Theory and Research*, in Faroldi E., Vettori M.P. (eds.), *Teaching Architecture. Two Schools in Dialogue*, LetteraVentidue, Siracusa 2021, pp. 150-163 | Rossi A., *Architettura per i musei*, in AA.VV., *Teoria della progettazione architettonica*, Dedalo, Bari 1968, lezione 7 | Rossi A., *Autobiografia scientifica* (1981), Pratiche Editrice, Milano 1990 | Sbriglio J., *Le Corbusier. La Villa Savoye, The Villa Savoye*, Birkhäuser, Basel 1999 | "Syllabus", n. 2, *Architecture Research Agenda*, 2021 | Tafuri M., *Five Architects N.Y.*, Officina, Roma 1976 | Tafuri M., *European Graffiti: Five x Five = Twenty-five*, in "Oppositions", n. 5, 1976, pp. 35-74 | Tafuri M., La *sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Einaudi, Torino 1980 | "Vesper. Rivista di Architettura, arti e teoria | Journal of Architecture, Art & Theory", n. 2, *Materia-autore | Author-Matter*, primavera-estate 2020 | Vidler A., *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1992.

Paola Viganò

Progetto e teoria VI

Progetto e teoria. Alcune note

Questo scritto propone una riflessione sulla teoria a partire da ciò che si fa e si interroga su cosa sia e dove sia la "teoria" nel lavoro progettuale contemporaneo. Una teoria che aiuta a meglio comprendere quali sono le condizioni materiali e concettuali entro le quali il progetto è elaborato e dunque a immaginare e disegnare diversamente; riprendendo Bourdieu, è costantemente necessario "rompere con il senso comune" e non solo quello depositato nei meccanismi dell'esistenza ordinaria, ma anche nelle "rappresentazioni ufficiali", "iscritte nelle istituzioni" (Bourdieu 1992, p. 207).

Tre figure

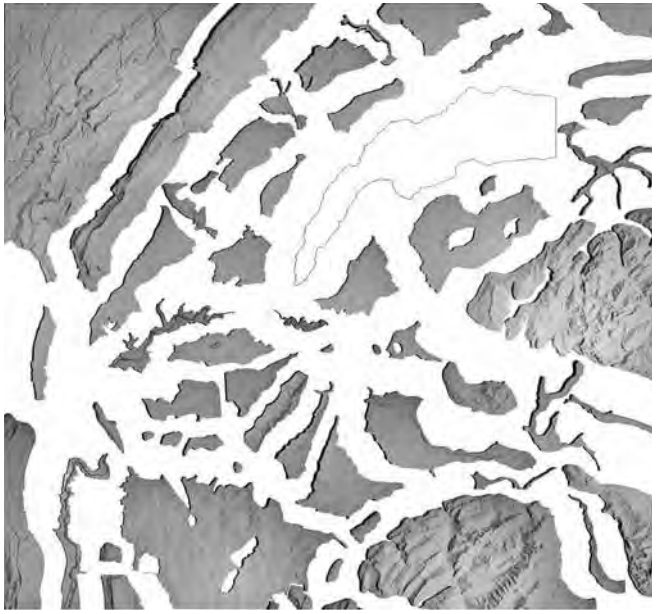
La decostruzione del precostruito è una delle operazioni essenziali capaci di connettere teoria e progetto e ha segnato, nella *città elementare* (Viganò 1999), l'indagine sulla città contemporanea, sull'eterogeneità dei suoi materiali, a partire dalla quale ho rilevato l'importanza di tre *questioni di progetto* (la città inversa/*reverse city*; serialità e discontinuità; lo spessore del suolo), ognuna delle quali propone genealogie differenti e si declina in interpretazioni e forme diverse. La nuova spazialità urbana inverte il rapporto tradizionale tra pieno e vuoto (I), riformula i temi di ripetizione, ritmo, sequenzialità e narrazione (II), si definisce in larga misura, infine, all'interno dello spessore minimo dell'architettura (l'architettura alta 1), sufficiente a caratterizzare e articolare i due temi precedenti nello spazio contemporaneo (III). Qui la decostruzione si apparenta alla dissezione che permette un'appropriazione critica del mondo e passa attraverso l'arte del leggere con attenzione, il *close reading* (Hillis Miller 1990).

Aver cercato di comprendere quale teoria fosse disponibile, modificabile, immaginabile per interpretare e disegnare la città

contemporanea non è stato sufficiente a chiarire il ruolo del progetto in questa trasformazione, la produzione di conoscenza attraverso i suoi strumenti. Non dubitavo del suo contributo originale che emergeva da ogni esperienza; tuttavia strutturare un pensiero sulla capacità del progetto di produrre conoscenza ha richiesto una lunga riflessione sulle operazioni concettuali e concrete che lo caratterizzano, attraverso le quali si generano conoscenze inedite sulle dinamiche urbane, sul presente, il passato e il futuro delle città. Tre grandi campi epistemologici definiscono questa produzione: la capacità del progetto di elaborare idee, concetti, immagini; di costruire una conoscenza situata; di esplorare il tempo futuro attraverso catene ipotetiche e scenari. Pur non essendo esaustivi, i tre campi investono una molteplicità di condizioni del progetto, caratterizzate da diversi gradi di realtà e di incertezza, a partire da contesti socio-ecologici e tecno-economici differenti (Viganò 2010). L'attenzione alle situazioni insediative, l'apertura alle ipotesi di futuro rappresentate e analizzate nelle loro conseguenze spaziali alle diverse scale, la ridefinizione di concetti e metafore del discorso urbanistico hanno fatto emergere, nella discussione serrata in studio insieme a Bernardo Secchi e nel lavoro allo Iuav, alcune "figure del discorso" (Secchi 2000) che per molto tempo hanno accompagnato, o sospinto, esplorazioni progettuali alla piccola e alla grande scala: le tre figure dell'*isotropia*, dell'*orizzontalità* e della *porosità*.

La prima figura è stata molto utile per illuminare i tratti di territori nei quali un'infrastrutturazione diffusa e di lungo periodo ha consentito trasformazioni pervasive in assenza di strutture forti di controllo e governo del territorio (ne sto dando una versione caricaturale, si tratta di modelli di sviluppo studiati in profondità che vanno letti in modi molto più articolati). In questo periodo di transizione ecologica e socio-economica, un progetto dell'isotropia, di territori che offrano uguali condizioni nelle diverse direzioni, è cruciale e si lega alla riflessione sulla seconda figura, dell'orizzontalità, che implica la capacità del progetto spaziale di costruirsi al di fuori del paradigma centro-periferia, di rafforzare relazioni orizzontali tra i diversi luoghi, di redistribuire a territori più vasti la ricchezza generata dalla condizione metropolitana, di concepire l'idea stessa di metropoli (luogo di concentrazione e di vaste periferie) in modi diversi dal passato. Questa visione è supportata da investigazioni progettuali che hanno interessato aree metropolitane in varie parti del mondo ed è sostenuta dall'ipotesi che le città attraverseranno una metamorfosi profonda dalla quale uscirà un'urbanità diversa, per stratificazione e struttura spaziale. La "metropoli orizzontale" ripensa lo spazio come strumento di emancipazione e il progetto urbanistico (Cavalieri, Viganò 2020) come dispositivo di riequilibrio e di superamento di antiche opposizioni – città-campagna, centro-periferia, riprendendo una lunga tradizione di pensiero sulla città che in modi spesso sotterranei ha percorso tutta

Prototipi eco-socio spaziale. Studenti: Pavo Andelic, Noélie Lecoanet, MA1_2018, Docenti: Paola Viganò, Tommaso Pietropolli, Qinyi Zhang, Sylvie Nguyen, EPFL. Crediti: *Suolo e lavoro: una visione per il Grand Genève* 2018-2021 Habitat Research Center, EPFL con gli studenti di Design Studios BA 5-6, MA 1-2, SAR-IA (nel quadro di *Prospective visions for Great Geneva*-The Eco-Century Prohect®, Fondation Braillard Architectes, Geneva). HRC: Paola Viganò (HRC director, LAB-U), Vincent Kaufmann (HRC-LASUR), Alexandre Buttler (HRC-ECOS), Luca Pattaroni (HRC-LASUR), Corentin Fivet (HRC-SXL) con Roberto Sega (HRC e.b., LAB-U, coordinatore del team), Martina Barcelloni Corte (HRC coordinatore esecutivo), Qinyi Zhang (HRC e.b., LAB-U), Tommaso Pietropolli (LAB-U, co-coordinatore del team). Esperti esterni: Pascal Boivin (inTNE-HEPIA, HES-SO Genève), Olivier Crevoisier (Université de Neuchâtel), Walter R. Stahel (Product-Life Institute), Jonathan Normand (B Lab Switzerland), Isabel Claus, Marie Velardi. Con: Fazaneh Bahrami (Université de Groningen), Chiara Cavalieri (Université Catholique de Louvain), Thomas Guillaume, Shin A. Koseki (HRC e.b.), Delphine Rime (Université de Bern), Matthew Skjonsberg (HRC e.b.), Marine Durand (LAB-U), Sylvie Nguyen (LAB-U), Eloy Llevat Soy (Politecnico di Torino), Irène Desmarais. Cliente: Fondation Braillard Architectes, Genève.



Il territorio-soggetto: modello del territorio del Grand Genève. Realizzazione: studenti dell'Atelier BA5 2018/2019. Docenti: Paola Viganò, Roberto Sega, Marine Durand, Eloy Llevat con Simon Cerf-Carpentier.

la modernità (Barcelloni, Viganò in corso di pubblicazione). L'ipotesi della metamorfosi si lega alle modalità della trasformazione fisica della città, nella quale l'esistente agirà sempre più come la base a partire dalla quale riusare, reinterpretare, modificare lo spazio, oltre che per i suoi valori culturali e funzionali anche per l'accumulazione, nelle diverse situazioni, di energia grigia a forte impronta carbone.

Il progetto urbano e di architettura lavoreranno sempre di più sulla porosità (la terza figura del discorso) di città, tessuti, edifici, ricostruendo transizioni, passaggi, dilatazioni nei quali accogliere nuovi stili di vita, spazi individuali e collettivi, o spazi pubblici che li potranno attraversare e connettere al resto. Anche in questo caso la capacità di leggere tessuti, edifici, manufatti è fondamentale: nel caso del piano strutturale di Anversa, una delle politiche strategiche riconosceva la varietà di parti e situazioni e le definiva in relazione alla loro porosità potenziale, da approfondire sulla base degli elementi tipologici, ambientali, delle tecniche di costruzione. La porosità può essere distrutta o creata e il progetto spaziale è uno strumento essenziale di questa riconfigurazione che attraversa le pratiche sociali e la materia della quale la città e l'architettura sono fatte. Nel caso del Grand Paris, l'estensione del tema e la radicalità con la quale l'abbiamo proposto, uno scenario di riciclo cento per cento, mirava non solo a far emergere una questione importante per la città del dopo Kyoto, ma tentava anche di rendere leggibile lo scarto che separa la pratica attuale del disegno urbano ed architettonico dall'ipotesi di riuso esteso, uno scarto che necessitava, allora, come oggi, di teorie che lo sostenessero, giustificassero, concretamente utilizzabili, non come operazione episodica, o su una selezione di manufatti (il monumento, il patrimonio...), ma sull'intero palinsesto urbano. Di questo palinsesto leggiamo la struttura attraverso i segni della *longue durée* e le razionalità di una storia fatta non solo di eventi, ma soprattutto di ripetizione, immobile al fluire degli eventi (Braudel 1949); esploriamo la mancanza di relazioni e di significato tra uno strato e l'altro del palinsesto attribuendo nuovi valori a "monumenti non intenzionali" e non voluti (Riegl 2011); disegniamo uno spazio che nel riutilizzare strutture e tracce precedenti è inevitabilmente espressione di linguaggi e tecniche comuni, mescolate a tecniche e linguaggi sofisticati. Se nel monumento letterario della *Recherche* di Proust il critico Gérard Genette legge un'accumulazione geniale di materiali pre-esistenti (Genette 1966; 1982) – una letteratura che definisce "au deuxième degré", di secondo grado – la metamorfosi urbana ed il suo progetto potrebbero realizzare un'architettura "au deuxième degré", il monumento urbano non intenzionale del futuro.

Per arrivare a questo, e cioè alla possibilità di un capolavoro collettivo, io credo, non abbiamo ancora teorie e criteri di selezione adeguati, se non il sapere e le teorie sedimentati del restauro. Ma se nel

prossimo futuro dovessimo davvero dare una risposta alle nuove questioni poste dalla transizione urbana (non solo in continenti che non crescono o crescono poco, come l'Europa, ma nei luoghi emergenti) operando all'interno dell'esistente, credo che la nostra impreparazione teorica, progettuale e tecnica diverrebbe palese. Il rischio è di non cogliere, all'interno delle vaste periferie della città, le qualità che queste contengono, le architetture non sempre di grandi maestri, ma dignitose e a forte potenziale funzionale e culturale. Una transizione ecologica non accompagnata da una teoria del progetto sarebbe una grande occasione persa e anche, ne sono convinta, di corto respiro.

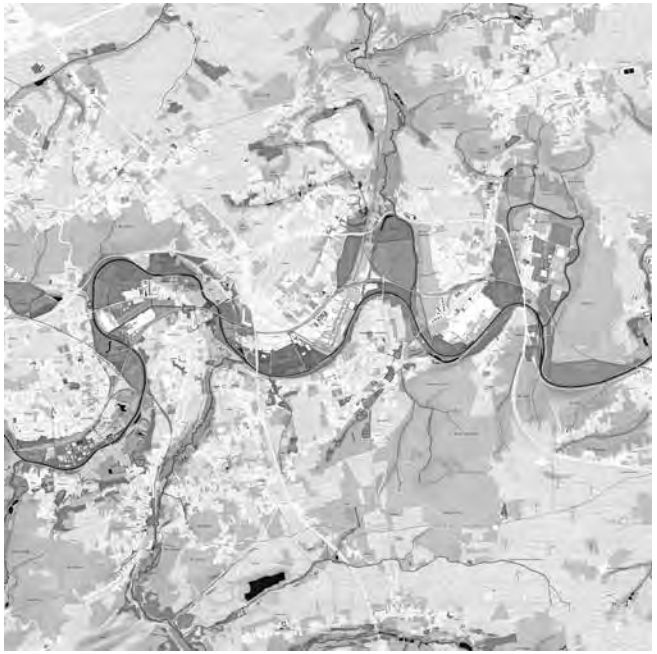
La riflessione sulle tre figure del discorso urbanistico (isotropia, orizzontalità, porosità), per le loro caratteristiche ed implicazioni socio-spaziali, porta a ripensare il senso complessivo del progetto e il suo ruolo nella trasformazione urbana. I suoi limiti sono fortemente instabili: tra politica, vita e spazio. Anche in questo caso, la mancanza di una teoria non semplicemente giustificativa, ma propositiva e argomentativa mi appare con grande chiarezza ed è un invito a dare un senso al progetto che non sia solo quello di essere l'espressione di una pura necessità di governamentalità e cioè della trascrizione in spazi delle forme contemporanee del potere.

Il Giardino Biopolitico

Il Giardino Biopolitico è il titolo dello spazio allestito alla Biennale di Venezia di quest'anno (2021). Il giardino riguarda il progetto di spazi entro i quali corpi, vite, desideri si plasmano e interagiscono, spazi di coesistenza. L'ipotesi che connette i materiali esposti è che il progetto della transizione sia l'occasione per la costruzione di un nuovo progetto biopolitico. Potremmo naturalmente interrogarci sulla necessità di ripercorrere il vasto dibattito sulla biopolitica, sul progetto di architettura e dell'urbanistica moderna come progetto biopolitico, o criticare pesantemente il progetto biopolitico neoliberale che si realizza ogni giorno, nella città contemporanea. Si tratta anche di cogliere la rinnovata importanza dei temi nei quali la vita si trova al centro del disegno dello spazio: che si tratti dei rischi sempre più elevati ai quali siamo sottoposti o del mantenimento di una qualità diffusa e non elitaria del vivere nel territorio.

Il Giardino Biopolitico si compone di alcune parti, la prima delle quali riguarda i *prototipi della transizione*. Partirei da una costatazione: il progetto della transizione richiede cambiamenti socio-economici e politici che la nostra società non è in grado, in questo momento, di realizzare. Si apre dunque uno spazio di sperimentazione che, inevitabilmente, necessita di prototipi: in questo caso, di nuova abitabilità territoriale. I prototipi sono forse il solo modo rigoroso per affrontare un percorso almeno parzialmente ignoto, anche dal punto di vista delle scelte etiche che comporta. Nel campo dell'urbanistica, il prototipo

permette un dibattito collettivo nel quale diverse ipotesi possono essere analizzate e la negoziazione possibile tra diverse visioni del mondo, che si confrontano e confliggono. L'ipotesi di un nuovo progetto biopolitico e di prototipi della transizione ha guidato la costruzione di una visione per il Grand Genève, retta da un ripensamento delle relazioni tra spazio, suolo e lavoro a partire da un punto di vista che mette al centro il territorio-soggetto, individuo antropologico e politico, culturalmente costruito e ecologicamente definito: da oggetto sottomesso e soggiogato, a soggetto relazionale e non astratto (Pelluchon 2020), corporeo e materiale, che scambia con gli altri soggetti. La soggettificazione del territorio e delle sue diverse ed eterogenee componenti ha conseguenze importanti sul piano epistemologico e ontologico, così come sul piano etico e politico. Disegnare la trasformazione all'interno di questo processo modifica i modi e le operazioni del progetto, ridefinisce i suoi obiettivi, apre alla necessità di comprensione delle ragioni del territorio, dei suoi meccanismi e delle sue dinamiche. Un progetto che si interroga sulle forme reali delle metropoli contemporanee e qui la metropoli ginevrina può essere compresa diversamente da ciò che i piani attuali propongono – uno spazio definito dal principio della concentrazione e della contiguità lungo alcuni assi del trasporto pubblico. Nella realtà, la metà della popolazione del Grand Genève abita le centinaia di paesi e villaggi sui due lati della frontiera, non è ben servita dal trasporto pubblico e manca di lavoro sul lato francese dove si accumula la gran parte della residenza recente dei transfrontalieri che lavorano nel cantone di Ginevra. In questo spazio polarizzato, scenari e strategie partono da una valorizzazione e rifunzionalizzazione del suolo agricolo e urbano (in relazione a cambiamento climatico, produzione alimentare, protezione dai rischi ambientali, biodiversità...), esplorano il divenire della aree industriali ginevrine (oggi toccate da enormi progetti di trasformazione ed espulsione di attività industriali), ma anche dei distretti diffusi nelle valli alpine a partire dall'ipotesi di una svolta verso l'economia del più lungo ciclo di vita del prodotto (Stahel, Reday 1982). Nel loro insieme, scenari e strategie propongono un territorio articolato, individuato, nel quale poter vivere, senza dipendenze economiche o infrastrutturali. Strutture deboli e forti ne organizzano lo spazio. Dal punto di vista di questo lavoro, sono soprattutto le strutture deboli a rivelare la possibilità di un "contro spazio", entro il quale sondare il ruolo dei servizi ecosistemici nel disegno metropolitano, di spazi per nuove economie alternative e solidali, per esplorare, in definitiva, sistemi di valori e continuità spaziali che non coincidono con quelli correnti, praticando l'insieme di spostamenti paradigmatici richiesti dal progetto di una transizione ecologica e sociale. Una struttura è debole anche perché destinata a scomparire, una volta che il processo di verifica e falsificazione sarà compiuto e avrà generato nuovi ibridi. In questo senso, la struttura



Piano di sviluppo del Val de Sambre. Nuovi cicli di vita. Crediti: Studio017-018PaolaViganò (Paola Viganò, Alessia Calò, Bertrand Plewinski, Morvan Rabin, con: Idea Consult).

debole è il prototipo principale proposto dalla visione *suolo e lavoro* e luogo strategico della transizione.

Il secondo episodio del Giardino Biopolitico torna sulla necessità dell'utopia, non come fuga dalla realtà e neppure come tentativo nostalgico di ritrovare la centralità dell'Architettura. Di fronte ad un campo incerto di variazioni e alla possibilità che non esista soluzione, si tratta piuttosto di arrivare a definire una posizione, anche se provvisoria e situata. Alcuni territori sembrano non avere, né offrire, vie di uscita. Ci troviamo di fronte all'incapacità del territorio e delle sue comunità di reagire a processi di sfruttamento e impoverimento, all'aumento del rischio ecologico e sociale. Il problema deve essere ridefinito strutturalmente e il progetto affronta il terreno complesso di questioni apparentemente senza soluzione: in aree da sempre in crisi o emarginate, soggette a rischi che possono solo aumentare e non diminuire. In questi casi, il dispositivo narrativo e progettuale dell'utopia struttura la critica del territorio nel presente – il qui e ora – fornendo allo stesso tempo una proiezione simile a quella restituita da uno specchio che introduce correzioni ottiche, nel quale temi e problemi sono trasferiti e risolti in condizioni diverse da quelle attuali. Il senso di queste indagini, al di fuori del campo della risoluzione dei problemi, è quello di fornire chiavi di interpretazione radicali ed estreme, importanti per chiarire il divario tra le condizioni attuali e ciò che potrebbe o dovrebbe essere. Non sono progetti che portano a un'alterazione immediata della realtà, agiscono come elementi di mediazione tra questa e l'azione di cambiamento futuro; la loro ambizione è trasformare i contorni del discorso corrente e stabilirne di nuovi. Da questo punto di vista, i due video, presentati nella mostra *Appalachia* e *Amphibia*, toccano alcuni aspetti fondamentali. Il primo è il risultato di un periodo trascorso presso l'Università della Virginia che, attraverso la grande regione degli Appalachi, entra in ciò che Baudrillard indica nei termini di "mistero della realtà americana" (Baudrillard 1986), il secondo è uno dei molteplici risultati della ricerca a lungo termine condotta insieme agli studenti Emu (European Master in Urbanism) allo Iuav sulla laguna di Venezia, "metafora planetaria" come scrive Piero Bevilacqua.

Il terzo episodio del Giardino Biopolitico riprende il tema della *Metropoli Orizzontale* a partire da alcuni dei materiali realizzati nella costruzione di una visione per Bruxelles all'orizzonte 2040; da qui allarga l'ipotesi all'intero Belgio, del quale considera le diverse storie e peculiarità, aprendo alla definizione di un nuovo progetto per la città territorio europea. La figura dell'orizzontalità mette in discussione posizioni stabili, disegni statici, rappresentazioni e rapporti di potere stabiliti. Per questo motivo suscita spesso inquietudine e preoccupazione; dissolve centro e periferia, sviluppa configurazioni spaziali concrete per sostenere e rafforzare relazioni orizzontali, sfida le

Pole Courrouze. Crediti: Zac de la Courrouze, Rennes and Saint-Jacques-de-la-Lande. *Vivere in città, abitare in un parco*. Studio 03-014 Secchi-Viganò, Studio015-021PaolaViganò (in corso di realizzazione). Bernardo Secchi, Paola Viganò, Simona Bodria, Alessia Calò, Andrea Carlesso, Dao Ming Chang, Irene Cogliano, Giovanna Comana, Marine Durand, Stefania Dussin, Tommaso Fait, Carla Greco, Stella Armeli Iapichino, Griet Lambrechts, Adrien Lefèvre, Carlo Neidhart, Christian Nitti, Alvise Pagnacco, Tommaso Pietropolli, Larisa Rudko, Ani Tafilica, Alessio Tamiazzo, Uberto degli Uberti, Silvia Urbano, Kasumi Yoshida. Con: Charles Dard, Amco. E con: Pierre Bazin-Aubépine, Gwenael Desnos. Foto di Fabrizio Stipari.

gerarchie simboliche, economiche e sociali. Dei tanti temi esplorati di recente vorrei citarne solo alcuni: la *Metropoli Orizzontale* è una fitta rete di acque, strade, ferrovie, tramvie, un denso substrato che costituisce una delle sue principali risorse. Lo "spazio blu" dell'Eurometropoli Lille-Tournai-Kortrijk è una visione fondata sulla rete delle acque, il vero tratto comune di un territorio transfrontaliero di urbanizzazione diffusa. Nello spazio pubblico di Tournai, dalla stazione intermodale alla cattedrale, il tema è superare il degrado spaziale e sociale di questa parte di città con un'attenta comprensione delle pratiche, delle aspettative e disegnando spazio multifunzionale e accogliente per tutti. Se la *Metropoli Orizzontale* è un vasto tappeto abitato, largamente fertile e produttivo e con un'alta qualità della vita, molti dei suoi problemi si concentrano al centro delle aree urbane più dense. Le "periferie interne" richiedono importanti investimenti nello spazio pubblico. Nel quartiere di Peterbos a Bruxelles (Anderlecht), la lettura inedita di un episodio tardo di urbanistica moderna, situato in un sito di grande bellezza, su un pendio bene orientato e che sembra debitore di riferimenti alla villa rinascimentale italiana, sviluppa un robusto "progetto di suolo" (Secchi 1986) investendo gli spazi aperti e i piani terra degli edifici. La *Metropoli Orizzontale* è segnata da buchi e assenze: una parte del Belgio, soprattutto nella regione della Vallonia, subisce ancora il declino della grande industria siderurgica e dell'estrazione del carbone. Una parte della sezione è dedicata a questa regione, con i progetti per Val de Sambre, Herstal, La Louvière. Nel loro insieme essi delineano piste di riflessione più generali sul tema delle periferie interne, sui possibili percorsi di sviluppo e sul ruolo, in questo contesto, della transizione.

Il Giardino Biopolitico si chiude con il grande progetto urbano della Zac de la Courrouze, a Rennes, che prevede la creazione di una nuova parte di città in un sito militare e industriale, stratificato e inquinato, di oltre cento ettari. Situato in Bretagna (Francia), questo progetto ha inizio nel 2003 come esperimento progettuale che parte dalla rigenerazione del suolo. Tra suolo e città, le relazioni sono sempre state complesse: tuttavia suoli naturali e artificializzati sono, entrambi, un corpo tridimensionale che evolve nel tempo, un "suolo vivente" con funzionalità differenziate che il progetto può ridefinire, attivare o disattivare. In questa direzione si è mossa la reinterpretazione del suolo della Courrouze, basata sull'idea che uno spazio pubblico generoso sia in grado di connettere tra loro i linguaggi eterogenei (dell'architettura e della società) e la varietà di pratiche che contraddistingue una parte di città.

L'ipotesi progettuale si è evoluta nel tempo, insieme alla crescente conoscenza del sito, delle caratteristiche del suolo e della vegetazione; la sua organizzazione funzionale e architettonica ne è stata costantemente toccata, portando alla sua riformulazione, a partire dal suolo,

dalla sua rigenerazione ed entro una visione ecologica complessiva. Una nuova natura si è formata insieme alla nuova parte di città. Ne risultano alcuni paesaggi archetipici, dove l'artificio ricompone brani di paesaggi e misura la distanza tra natura e storia umana. L'obiettivo di un equilibrio tra scavi e riporti, la scelta di una gestione dell'acqua non tradizionale, in superficie e nello spazio pubblico, il legame tra la scarsità di suolo fertile e gli archetipi del territorio bretone hanno creato un paesaggio non sempre ispirato al massimo comfort, ma che valorizza le differenze tra storie molteplici di suoli e di alberi, all'interno delle quali, tipi edilizi, paesaggi e spazi pubblici definiscono qualità e situazioni specifiche del vivere insieme. Per questo, il progetto ha ricevuto il premio Nature en ville du palmarès Ecoquartier 2011 dal Ministero dell'Ecologia in Francia ed è oggi in fase di completamento.

Teoria e progetto di una vita in comune: una conclusione aperta

Durante la pandemia, Edgar Morin scrive della necessità di superare l'idea di *transizione ecologica* "che riduce il problema a quello del passaggio da una società non ecologizzata alla stessa società ecologizzata" (Morin 2021). In realtà, scrive Morin, "si tratta della metamorfosi complessa da un tipo di società ad un'altra". L'assenza e l'inadeguatezza delle teorie delle quali disponiamo nel momento attuale sono, io credo, da imputare a questo passaggio e non semplicemente alla difficoltà di (ri)accomodare pratiche, tecniche e saperi. È sempre la situazione particolare nella quale ci troviamo – dovendo capire e decidere come e dove muoverci – a testimoniare dell'importanza della teoria in architettura e nel progetto della città. Ed è proprio questo che oggi mi interessa: costruire un ragionamento teorico e sperimentale non definitivo che aiuti ad attraversare questa fase di abbandono di alcune grandi porzioni del vecchio progetto biopolitico moderno, senza farsi assorbire dai meccanismi del progetto biopolitico attuale che sembra aver perso di vista gli obiettivi sociali fondamentali del progetto precedente. Riprendere, per questo, del progetto moderno, l'attenzione allo spazio come veicolo di emancipazione, al di là della società disciplinare moderna ed affrontare l'impatto dell'ecologia profonda nella sua messa in discussione del punto di vista antropocentrico. Il progetto di architettura e urbanistica non è un'entità siderale e assoluta, ma è, allo stesso tempo, uno spazio concettuale e un contesto relazionale che dialoga con la società: è toccando entrambi questi piani che credo oggi sia necessario discutere di cosa sia e dove sia la "teoria" nel lavoro progettuale contemporaneo.

Bibliografia

Barcelloni Corte M., Viganò P. (eds), *The Horizontal Metropolis. The Anthology*, Springer, Berlin in corso di pubblicazione (2021) | Baudrillard J., *Amérique*, Bernard Grasset, Paris 1986 | Bevilacqua P., *Venezia e le acque. Una metafora planetaria*, Donzelli, Roma 1998 | Bourdieu P., *Réponses*, Éditions du Seuil, Paris 1992 | Braudel F., *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'*époque de Philippe II, Librairie Armand Colin, Paris 1949 | Cavalieri C., Viganò P. (eds.), *The Horizontal Metropolis. A Radical Project*, Park Books, Zürich 2020 | Genette G., *Proust Palimpseste*, in Idem, *Figures I*, Éditions du Seuil, Paris 1966, pp. 39-68 | Genette G., *Palimpsestes. La littérature au second dégré*, Éditions du Seuil, Paris 1982 | Hillis Miller J., *Teaching Middlemarch: Close Reading and Theory*, in Blake K. (ed.), *Approaches to Teachin g Eliot's Middlemarch*, Modern Language Association of America, New York 1990, pp. 51-63 | Morin E., *En finir avec les malheurs de l'écologie*, in "Libération", 2 febbraio 2020, https://www.liberation.fr/debats/2020/02/02/en-finir-avec-les-malheurs-de-l-ecologie_1776814/, consultato il 4/10/2021 | Pelluchon C., *Réparons le monde. Humains, animaux, nature*, Éditions Payot & Rivage, Paris 2020 | Riegl A., *Il culto moderno dei monumenti, la sua essenza e il suo sviluppo (1903)*, Abscondita, Milano 2011 | Secchi B., *Progetto di suolo*, in "Casabella", n. 520, 1986, pp. 19-23 | Secchi B., *Prima lezione di urbanistica*, Laterza, Roma-Bari 2000 | Stahel W.R., Reday-Mulvey G., *Jobs for Tomorrow, the Potential for Substituting Manpower for Energy*, Vantage Press, New York 1982 | Viganò P., *La città elementare*, Skira, Milano 1999 | Viganò P., *I territori dell'urbanistica. Il progetto come produttore di conoscenza*, Officina, Roma 2010.

Maria Giuseppina Grasso Cannizzo

Progetto e teoria VII

Riflessioni e princìpi che suggeriscono direzioni possibili nel processo di elaborazione del progetto.

La mancanza di certezze. Il progetto di trasformazione è solo una possibile risposta in un preciso tempo e non la soluzione.

L'opportunità di considerare l'esistente alla stregua di un materiale da costruzione.

La necessità di procedere caso per caso. L'importanza del quadro conoscitivo globale, l'osservazione diretta, il rilievo.

La stratificazione come possibile modalità di occupazione dello spazio trovato: qualsiasi decisione dà origine a nuove sequenze del processo di sedimentazione.

La misura delle cose. L'intervento non vuole imporre il proprio valore e, insediandosi con *discrezione e misura*, non rinuncia ad infondere nuova identità ai luoghi.

La equivalenza degli scenari. La necessità di prescindere da qualsiasi forma di giudizio sulla qualità del costruito e del paesaggio circostante che, anche se compromesso, può entrare nel progetto acquistando la dignità dello scavo archeologico.

Il valore dell'ambiguità. L'abbandono di ogni pregiudizio di tipo metodologico e di linguaggio scongiura il pericolo di utilizzare schemi o protocolli confezionati, spingendo a sperimentare soluzioni e materiali, scelti secondo le necessità. Il piano di azione può utilizzare strategie contraddittorie per mantenere in uso spazi e usi consolidati, attivare nuovi cicli di vita, rafforzare le relazioni tra innesto, paesaggio e preesistenza, evocare ciò che si è perduto.

La necessità di prolungare la aspettativa di vita. Adattamento progressivo e la reversibilità. Obiettivo del progetto non è la ricerca di un assetto concluso, impositivo e riconoscibile ma la definizione di un dispositivo in movimento: il nuovo dispositivo dovrà essere disponibile a subire alterazioni, amputazioni, innesti, impressi nel tempo da circostanze impreviste e comportamenti.

L'uso strumentale dei materiali utilizzati.

Progetto ANM

Sito: una stanza si estende nel tempo inglobando recinti ed una stalla contiene raccolti e fornisce riparo agli animali.

L'esistente, incastonato nella sezione della collina, è belvedere verso la valle su cui sono adagiate le ultime propaggini della città ed è origine di un percorso che si inerpica per raggiungere la cima. La disposizione delle stanze, i dettagli, i materiali, le viste verso la campagna circostante potrebbero soddisfare, con opportuni accorgimenti, il desiderio della committenza di sopperire alle nuove necessità e di mantenere in vita la memoria di consuetudini perdute ma, problemi legati alla "cattiva" esecuzione, impongono una parziale demolizione. Anche se è forte la tentazione di trarre profitto dalla situazione, bisogna procedere con prudenza per evitare di provocare irreversibili conseguenze cancellando approssimazioni, incongruenze, casualità.

Emulazione, ovvero il desiderio di eguagliare o superare l'esistente, sembra lo strumento più appropriato alla situazione: implica assimilazione del modello, interpretazione e rielaborazione dell'originale. Il modello, nella specifica situazione, è una scena ordinaria dello spazio compreso tra città e campagna. La distanza temporale tra l'originale e l'autore produce inevitabilmente metamorfosi e adattamenti sul modello fino a trovare con difficoltà una relazione con l'originale. Il progetto di ricostruzione chiede solo di stratificarsi sull'esistente senza provocare il cambiamento della scena. La superficie del sedime si corruga e innalzandosi dà forma ad una cavità. L'invaso, contenitore di spazi fluidi, recessi in ombra e spazi esposti alla luce replica proporzioni, sagome, altezze e viste del modello originale. Il vuoto e la sua impronta sono le facce visibili di una operazione che non richiede adattamenti e perfezionamenti della scena.

Decisioni e conseguenze

Coincidenza tra la struttura ideale e la struttura resistente/lo spazio interno alla struttura in cemento armato e lo spazio residuo tra la struttura ed il terreno contengono lo spazio abitato.

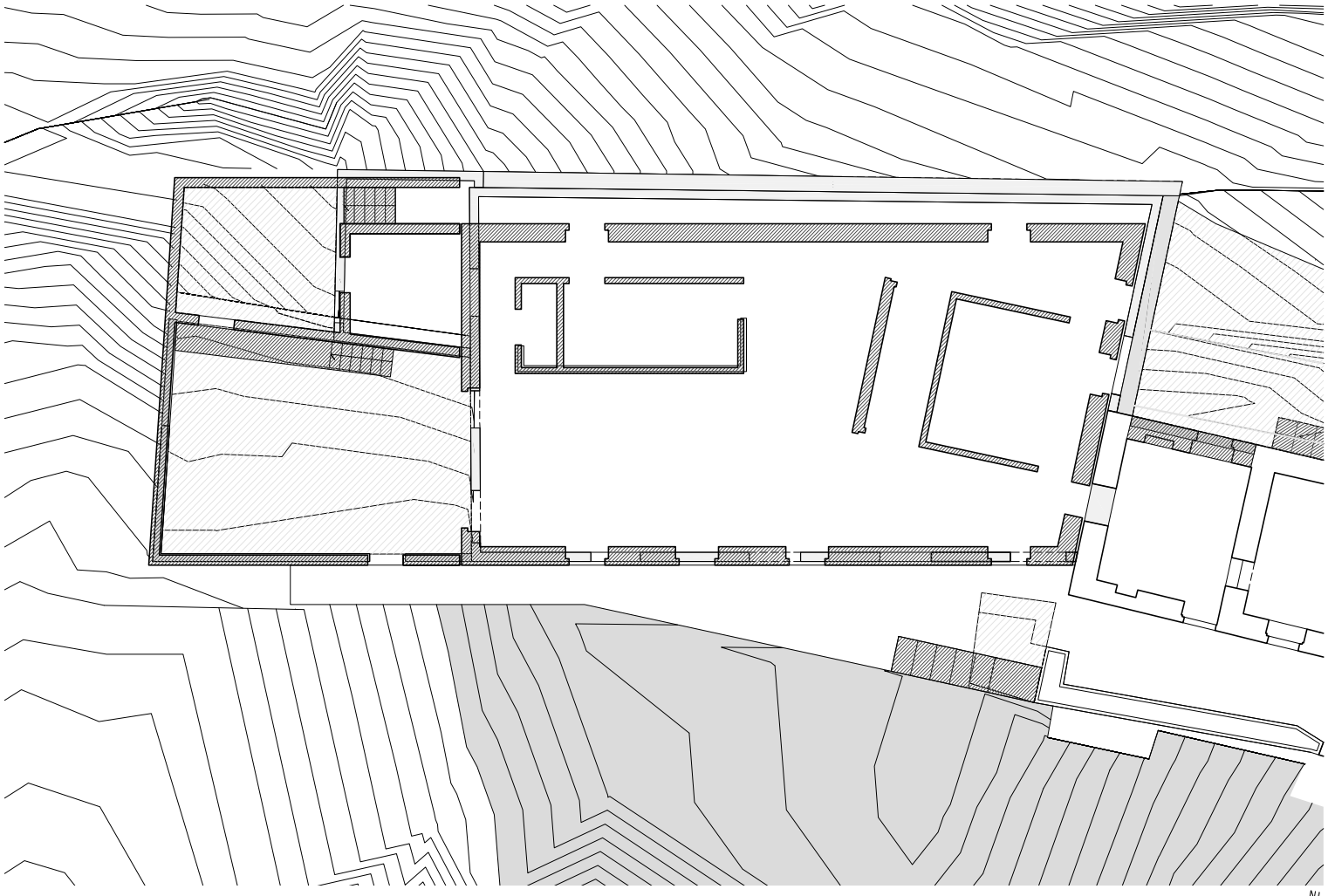
Frantumazione del programma/orientamento e disposizione di volumi.

Scavo/Parziale modifica del piano quotato per riattivare la relazione tra piantumazioni e edificato.

Il volume edificato racchiude spazi comunicanti a cielo aperto ed un unico spazio coperto in cui due volumi, contenitori di vani accessori e servizi, si innalzano dal pavimento: il loro posizionamento e orientamento fraziona lo spazio fluido in spazi privati, comuni e di circolazione. Un lungo spazio, tra la parete di roccia ed il fronte dell'edificio esposto a nord, collega gli spazi aperti al cortile ritagliato nella roccia, punto di partenza del percorso per affrontare la risalita della collina: lo stesso spazio d'estate è usato come alternativa per accedere agli spazi interni. La ventilazione naturale, in estate, è garantita dalla posizione opposta delle finestre sulle direzioni nord-sud e est-ovest.

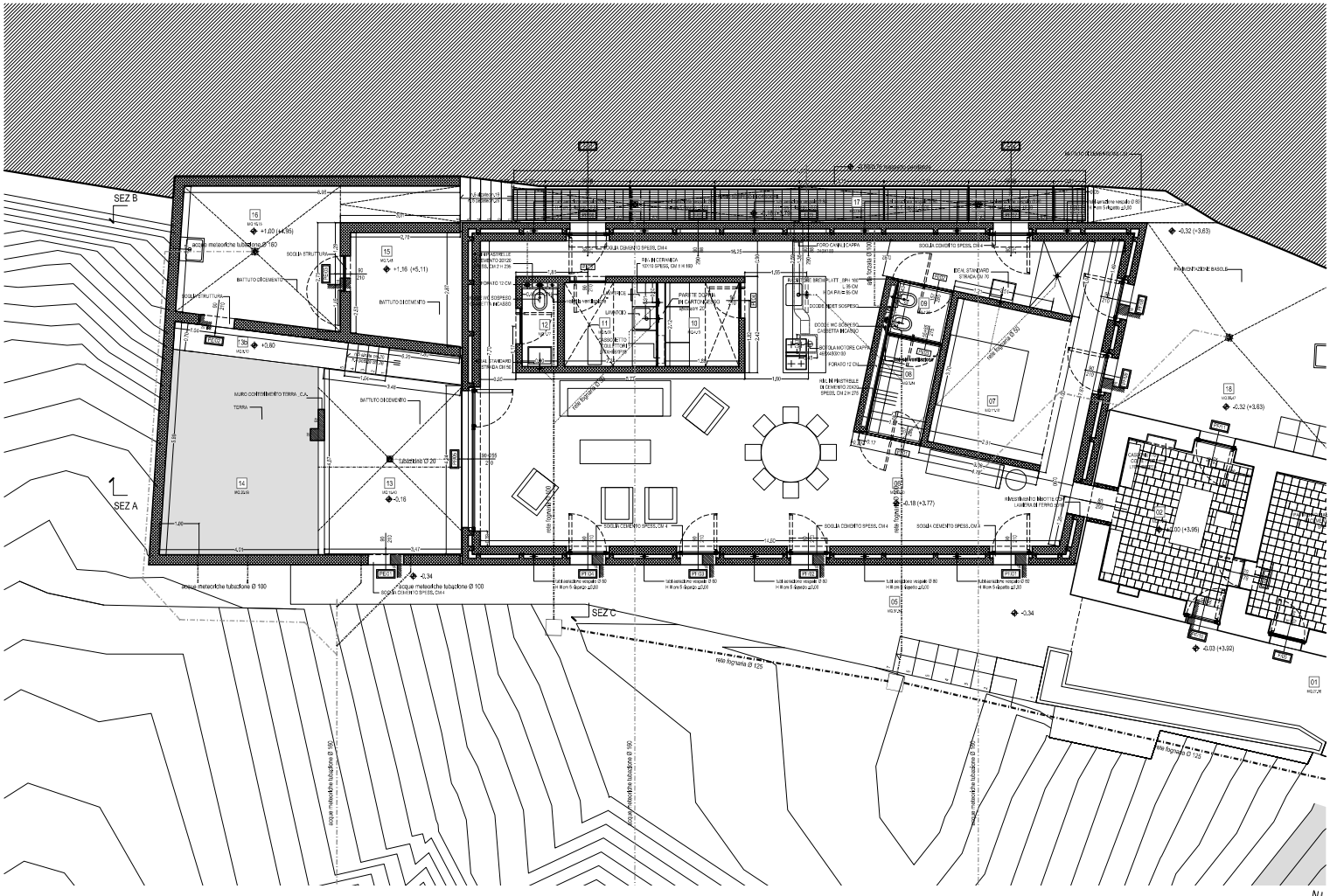
I muri esterni e la soletta di copertura sono realizzati in cemento armato ossidato.

La decisione che le superfici dei muri all'esterno e all'interno fossero in cemento faccia a vista ha comportato, per rispettare i parametri energetici (classe energetica A2), la necessità di utilizzare doppie pareti, di opportuno spessore, collegate da connettori a taglio termico. L'utilizzo di carpenteria usata, che impone alle maestranze di muoversi dentro regole stabilite e non dentro un disegno della carpenteria e la fluidità del materiale per eseguire contemporaneamente il getto della doppia parete, implicano la presenza e la conseguente accettazione di difetti ed imprecisioni non calcolate. L'edificio adiacente, sottoposto ad un intervento di restauro conservativo, ospita uno studio e una camera per appartarsi.



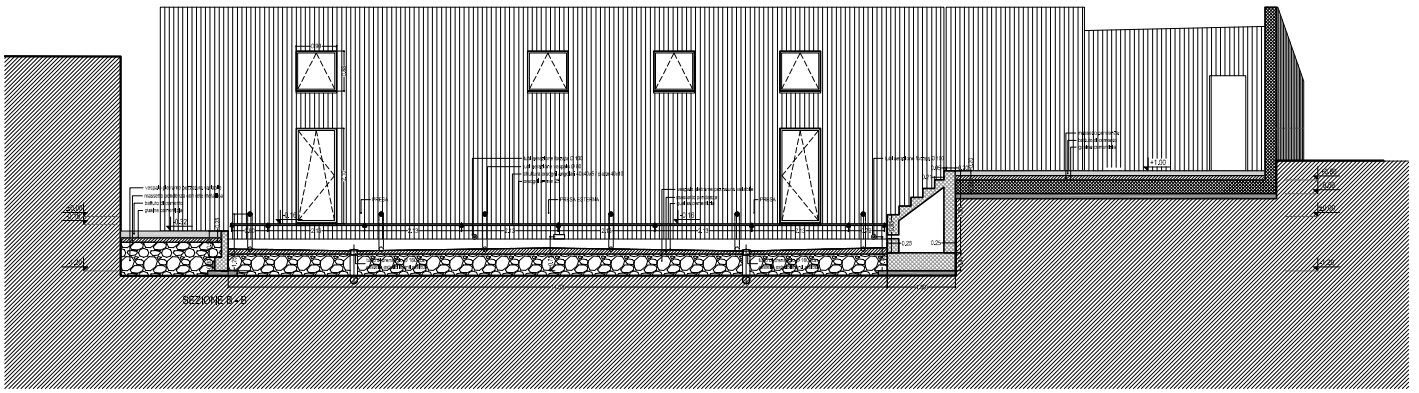
BUILDING INTERVENTION: PARTIAL DEMOLITION/RECONSTRUCTION OF THE EXISTING BUILDING

Nome Progetto: ANM 2014-2018 | Sito: Modica | Progetto: Maria Giuseppina Grasso Cannizzo | Design Team: Maria Giuseppina Grasso Cannizzo, Salvatore Ingrao | Strutture: Ingegneria 2G, Modica | Impianti: G.M.G. Engineering Project S.R.L., Ragusa | Direzione lavori: Maria Giuseppina Grasso Cannizzo | Committente: Antonino Nicastro | Superficie del sito: 4650 mq | Superficie costruita totale: 420 mq | Materiali: cemento armato.



WORKING DRAWING / PLAN

Nome Progetto: ANM 2014-2018 | Sito: Modica | Progetto: Maria Giuseppina Grasso Cannizzo | Design Team: Maria Giuseppina Grasso Cannizzo, Salvatore Ingrao | Strutture: Ingegneria 2G, Modica | Impianti: G.M.G. Engineering Project S.R.L., Ragusa | Direzione lavori: Maria Giuseppina Grasso Cannizzo | Committente: Antonino Nicastro | Superficie del sito: 4650 mq | Superficie costruita totale: 420 mq | Materiali: cemento armato.



WORKING DRAWING / SECTION B - B

Nome Progetto: ANM 2014-2018 | Sito: Modica | Progetto: Maria Giuseppina Grasso Cannizzo | Design Team: Maria Giuseppina Grasso Cannizzo, Salvatore Ingrao | Strutture: Ingegneria 2G, Modica | Impianti: G.M.G. Engineering Project S.R.L., Ragusa | Direzione lavori: Maria Giuseppina Grasso Cannizzo | Committente: Antonino Nicastro | Superficie del sito: 4650 mq | Superficie costruita totale: 420 mq | Materiali: cemento armato.

Nome Progetto: ANM 2014-2018 | Sito: Modica | Progetto: Maria Giuseppina Grasso Cannizzo | Design Team: Maria Giuseppina Grasso Cannizzo, Salvatore Ingrao | Strutture: Ingegneria 2G, Modica | Impianti: G.M.G. Engineering Project S.R.L., Ragusa | Direzione lavori: Maria Giuseppina Grasso Cannizzo | Committente: Antonino Nicastro | Superficie del sito: 4650 mq | Superficie costruita totale: 420 mq | Materiali: cemento armato.

Nome Progetto: ANM 2014-2018 | Sito: Modica | Progetto: Maria Giuseppina Grasso Cannizzo | Design Team: Maria Giuseppina Grasso Cannizzo, Salvatore Ingrao | Strutture: Ingegneria 2G, Modica | Impianti: G.M.G. Engineering Project S.R.L., Ragusa | Direzione lavori: Maria Giuseppina Grasso Cannizzo | Committente: Antonino Nicastro | Superficie del sito: 4650 mq | Superficie costruita totale: 420 mq | Materiali: cemento armato.

Nome Progetto: ANM 2014-2018 | Sito: Modica | Progetto: Maria Giuseppina Grasso Cannizzo | Design Team: Maria Giuseppina Grasso Cannizzo, Salvatore Ingrao | Strutture: Ingegneria 2G, Modica | Impianti: G.M.G. Engineering Project S.R.L., Ragusa | Direzione lavori: Maria Giuseppina Grasso Cannizzo | Committente: Antonino Nicastro | Superficie del sito: 4650 mq | Superficie costruita totale: 420 mq | Materiali: cemento armato. Foto di Giulia Bruno.

Nome Progetto: ANM 2014-2018 | Sito: Modica | Progetto: Maria Giuseppina Grasso Cannizzo | Design Team: Maria Giuseppina Grasso Cannizzo, Salvatore Ingrao | Strutture: Ingegneria 2G, Modica | Impianti: G.M.G. Engineering Project S.R.L., Ragusa | Direzione lavori: Maria Giuseppina Grasso Cannizzo | Committente: Antonino Nicastro | Superficie del sito: 4650 mq | Superficie costruita totale: 420 mq | Materiali: cemento armato. Foto di Giulia Bruno.

Nome Progetto: ANM 2014-2018 | Sito: Modica | Progetto: Maria Giuseppina Grasso Cannizzo | Design Team: Maria Giuseppina Grasso Cannizzo, Salvatore Ingrao | Strutture: Ingegneria 2G, Modica | Impianti: G.M.G. Engineering Project S.R.L., Ragusa | Direzione lavori: Maria Giuseppina Grasso Cannizzo | Committente: Antonino Nicastro | Superficie del sito: 4650 mq | Superficie costruita totale: 420 mq | Materiali: cemento armato. Foto di Giulia Bruno.

Nome Progetto: ANM 2014-2018 | Sito: Modica | Progetto: Maria Giuseppina Grasso Cannizzo | Design Team: Maria Giuseppina Grasso Cannizzo, Salvatore Ingrao | Strutture: Ingegneria 2G, Modica | Impianti: G.M.G. Engineering Project S.R.L., Ragusa | Direzione lavori: Maria Giuseppina Grasso Cannizzo | Committente: Antonino Nicastro | Superficie del sito: 4650 mq | Superficie costruita totale: 420 mq | Materiali: cemento armato. Foto di Giulia Bruno.

Nome Progetto: ANM 2014-2018 | Sito: Modica | Progetto: Maria Giuseppina Grasso Cannizzo | Design Team: Maria Giuseppina Grasso Cannizzo, Salvatore Ingrao | Strutture: Ingegneria 2G, Modica | Impianti: G.M.G. Engineering Project S.R.L., Ragusa | Direzione lavori: Maria Giuseppina Grasso Cannizzo | Committente: Antonino Nicastro | Superficie del sito: 4650 mq | Superficie costruita totale: 420 mq | Materiali: cemento armato. Foto di Giulia Bruno.

Nome Progetto: ANM 2014-2018 | Sito: Modica | Progetto: Maria Giuseppina Grasso Cannizzo | Design Team: Maria Giuseppina Grasso Cannizzo, Salvatore Ingrao | Strutture: Ingegneria 2G, Modica | Impianti: G.M.G. Engineering Project S.R.L., Ragusa | Direzione lavori: Maria Giuseppina Grasso Cannizzo | Committente: Antonino Nicastro | Superficie del sito: 4650 mq | Superficie costruita totale: 420 mq | Materiali: cemento armato. Foto di Giulia Bruno.

Nome Progetto: ANM 2014-2018 | Sito: Modica | Progetto: Maria Giuseppina Grasso Cannizzo | Design Team: Maria Giuseppina Grasso Cannizzo, Salvatore Ingrao | Strutture: Ingegneria 2G, Modica | Impianti: G.M.G. Engineering Project S.R.L., Ragusa | Direzione lavori: Maria Giuseppina Grasso Cannizzo | Committente: Antonino Nicastro | Superficie del sito: 4650 mq | Superficie costruita totale: 420 mq | Materiali: cemento armato. Foto di Giulia Bruno.

Micol Roversi Monaco

Proporzionalità I

Proporzionalità (dei provvedimenti e delle norme per le attività edilizie)

Con il termine "proporzionalità", dal punto di vista giuridico ci si riferisce a un principio generale del diritto dell'Unione europea, che in alcuni Stati membri era già presente, in altri ha fatto il suo ingresso tramite la giurisprudenza della Corte di giustizia dell'Unione europea per poi espandere il proprio ambito applicativo a tutti i casi in cui la pubblica autorità restringe diritti e interessi dei cittadini.

Il principio di proporzionalità, infatti, significa che "la polizia non deve sparare ai passeri con i cannoni" (Fleiner 1912, p. 354). Esso sta ad indicare che il mezzo utilizzato dai pubblici poteri deve essere necessario, idoneo e adeguato allo scopo perseguito. Dunque, che il sacrificio di libertà e diritti, ogni loro limitazione – e il diritto che interessa il campo dell'architettura è il diritto di proprietà, con il connesso *ius aedificandi* – può essere imposto dal potere pubblico, dalle norme o dai provvedimenti amministrativi, solo se utile per l'interesse pubblico; se necessario, non essendovi altre valide alternative; e nella misura, che comunque deve essere tollerabile, limitata a quanto necessario per poter soddisfare questo pubblico interesse. Ciò impone un bilanciamento tra interesse pubblico e interessi privati secondari coinvolti dall'esercizio del potere amministrativo, che devono essere conosciuti e considerati dall'amministrazione (sul significato e le applicazioni del principio di proporzionalità: Albanese 2016; Carpentieri 2020; Cognetti 2011; Fachechi 2019; Fanti 2012; Galetta 1998; 2019; Perlingieri, Fachechi 2017; Sandulli 1998; Sau 2013; Villamena 2008; Villanacci 2020).

Nell'ordinamento giuridico italiano il principio è diventato parametro di legittimità per i provvedimenti amministrativi in quanto principio generale dell'attività amministrativa (art. 1, L. n. 241/1990), anche in presenza di valutazioni tecniche: ciò ha ampliato la profondità del sindacato del giudice amministrativo sino a toccare il merito delle scelte operate dalla pubblica amministrazione (Liguori 2019), ripercuotendosi sull'attuazione del principio di separazione dei poteri. Si tratta, però, anche di un principio che vale per la scrittura delle norme, sia quelle contenute in fonti secondarie, la cui proporzionalità può essere controllata dal giudice amministrativo, sia quelle di rango primario, la cui proporzionalità viene verificata dalla Corte costituzionale, anche all'interno del sindacato sul rispetto del connesso principio della ragionevolezza delle leggi. Si tratta, infatti, di un principio desumibile dai princìpi di buon andamento e di uguaglianza, e dai diritti di libertà civile ed economica, di cui agli articoli 97, 3, 13, 41 e 42 della Costituzione, e che costituisce un vincolo per il legislatore quando specificamente imposto dal diritto dell'Unione Europea, ai sensi dell'articolo 117 della Costituzione.

Questa duplice valenza del principio di proporzionalità ha importanti implicazioni nel campo dell'architettura, anche se l'attività amministrativa di vigilanza preventiva e successiva sull'attività edilizia ha, oggi, carattere vincolato: essa è, cioè, subordinata solo alla rispondenza del progettato intervento alle norme regolative delle attività edilizie, e in essa sono assenti scelte discrezionali, che implicano la ponderazione tra diversi interessi, e, conseguentemente, la piena applicazione del principio di proporzionalità.

Innanzitutto, un campo applicativo del principio di proporzionalità è quello del patrimonio culturale, di grande importanza data l'estensione di quest'ultimo nel territorio nazionale (si vedano Sau e Pentimalli, in questo volume). La proporzionalità, infatti, è canone di legittimità per il rilascio delle autorizzazioni per interventi e per l'apposizione di misure di tutela indiretta di beni immobili, che possono arrivare a prescrivere l'inedificabilità assoluta (Crosetti 2008; Gambardella 2016). Come chiarito dalla giurisprudenza, il contemperamento dell'interesse fatto valere dal proprietario con quello della collettività a preservare l'integrità di un bene, e quindi l'applicazione del principio di proporzionalità, non deve essere effettuato nel momento dell'individuazione del bene culturale, che viene letto come esito di una valutazione tecnica, ma successivamente, nel momento in cui sono emanate misure di tutela della cornice ambientale del bene, oppure quando si richiedono provvedimenti autorizzatori per interventi sul bene. Sono questi ultimi che dovranno considerare le esigenze del proprietario di riutilizzo e di modifica del bene e non comprimerle in maniera sproporzionata rispetto alle esigenze di tutela. Il principio di proporzionalità, quindi, si applica nel momento in cui vengono effettuate le scelte relative agli specifici interventi di manutenzione, conservazione, valorizzazione e tutela concreta dell'immobile, ovvero nella fase in cui le facoltà di godimento del proprietario vengono concretamente incise: ciò può anche implicare un parziale sacrificio dell'interesse pubblico primario per la parte non strettamente necessaria, in modo da consentire anche un risparmio di risorse, pubbliche e private, e una ragionevole estrinsecazione (se del caso, ridotta) dell'attività privata e della libertà di impresa del proprietario del bene. Infatti, l'amministrazione non può limitarsi, in virtù di una concezione totalizzante dell'interesse pubblico primario, ad affermarne la rilevanza assoluta, sacrificando ogni altro interesse. È in

questa "fase attuativa" che deve avvenire il confronto e il bilanciamento tra i diversi interessi per valutare la compatibilità dell'attività del privato rispetto al valore culturale protetto dal vincolo (queste le parole del Consiglio di Stato, sez. VI, 24.03.2020, n. 2061, che ha riconosciuto la legittimità del decreto di dichiarazione di rilevante e particolare interesse di due torri di raffreddamento e due strutture destinate ad uso tecnologico, uffici e servizi della centrale termoelettrica sita nel Comune di Cavriglia, località S. Barbara, di proprietà di Enel Produzioni s.p.a., in quanto esempio di archeologia industriale).

Al di là delle situazioni in cui l'attività edilizia ha ad oggetto un bene appartenente al patrimonio culturale, si possono intravedere alcune aperture al principio in questione nel campo della disciplina delle sanzioni per l'attività edilizia (sul punto si veda Gualandi, in questo volume; Formica 2020) e in talune sue interpretazioni giurisprudenziali. Un caso è rappresentato dalla sentenza (Tar Campania, Napoli, sez. III, 10.08.2020, n. 3552) che ha annullato l'ordine di demolizione di opere abusive a destinazione abitativo-residenziale realizzate da molto tempo, in quanto sproporzionato rispetto all'interesse del proprietario ad abitare l'immobile abusivo. Il giudice richiama, per argomentare la propria decisione, anche l'articolo 8 della Convenzione europea dei diritti dell'uomo, che sancisce il diritto al rispetto della vita privata e famigliare e del proprio domicilio, e che restringe la possibilità delle autorità pubbliche di ingerirsi nell'esercizio di tali diritti solo ai casi in cui sia necessario alla sicurezza nazionale, alla pubblica sicurezza, al benessere economico del Paese, alla difesa dell'ordine e alla prevenzione dei reati, alla protezione della salute o della morale, o alla protezione dei diritti e delle libertà altrui. Un'altra ipotesi di applicazione giurisprudenziale del principio di proporzionalità è relativo all'interpretazione del concetto di ripristino: si è affermato, per esempio, che ove si sia superata l'altezza interna autorizzata la forma di repressione più coerente con il principio di proporzionalità consiste nel ripristino delle misure indicate nel titolo edilizio creando spessori nei solai, senza necessità di rimuovere e abbassare la copertura (Tar Lombardia, Brescia, sez. II, 06.10.2020, n. 685). Ancora, il principio di proporzionalità vale anche a risolvere antinomie tra norme statali e regionali: ad esempio, si è affermato (Tar Lazio, Roma, sez. II, 31.01.2018, n. 1136) che l'articolo 31, comma 3, del testo unico dell'edilizia, che stabilisce la sanzione della confisca del bene, dell'area di sedime e di quella necessaria, secondo le prescrizioni urbanistiche, a realizzare opere analoghe a quelle abusive, entro il limite di dieci volte la complessiva superficie utile abusivamente costruita, pone un limite massimo destinato a prevalere su ogni altra disposizione e ogni altra fonte (nella specie, la legge regionale prevedeva un limite più alto).

Ma, soprattutto, il principio di proporzionalità è applicabile nel momento in cui si compiono le scelte dell'amministrazione

relative alla disciplina dell'attività edilizia, con la pianificazione urbanistica e con i regolamenti locali.

L'attività di pianificazione urbanistica, come afferma la giurisprudenza, può imporre limiti e divieti solo nel rispetto del principio di proporzionalità, così che i limiti imposti dagli atti di pianificazione urbanistica sono considerati illegittimi se non sono correlati e proporzionati ad effettive esigenze di tutela dell'ambiente urbano o afferenti all'ordinato assetto del territorio; e se non sono adeguati rispetto sia alle esigenze pubbliche che si intende perseguire, sia alle esigenze dei privati che vengono toccati dai provvedimenti (Petrachi 2017; Poli 2020; Sau 2013; Villamena 2015).

Quanto alla disciplina dell'attività edilizia contenuta in regolamenti locali, essa deve essere rispettosa del principio di proporzionalità. Non mancano sentenze, seppur non numerose, che hanno annullato previsioni ritenute violative di questo principio. Un esempio è la sentenza del Tar Salerno, sez. II, 31.08.2016, n. 2037, che ha annullato la previsione del regolamento comunale per la tutela e la salvaguardia del centro storico del Comune di Pollica che imponeva, per gli infissi esterni degli edifici, il divieto di utilizzare materiali non lignei: questa norma è stata giudicata sproporzionata, poiché gli infissi esterni, in una zona posta a ridosso del mare, sono soggetti ad una rapida e continua usura dovuta alle infiltrazioni dell'acqua e della salsedine, mentre l'utilizzo di infissi di alluminio "tipo legno", difficilmente distinguibili dagli infissi in legno, garantisce una migliore tenuta nel tempo ed evita continui interventi di manutenzione o di periodica sostituzione. Quindi, la finalità di garantire il decoro urbano avrebbe potuto essere garantita in forma equipollente, tenendo conto degli sviluppi della tecnologia, che consentono di garantire un impatto estetico equivalente, con materiali tecnicamente più avanzati ed evoluti. Infatti, conclude il giudice, anche la tutela di beni sottoposti a vincolo paesaggistico ed ambientale, di rilevanza costituzionale, deve essere contemperata con altri diritti pure costituzionalmente garantiti, tra i quali rientra il diritto di proprietà, del quale la facoltà di utilizzare materiali e tecnologie più o meno innovativi, più o meno economici, più o meno adatti alle condizioni climatiche, più o meno funzionali e esteticamente graditi, costituisce una delle estrinsecazioni.

Tutte le norme che disciplinano l'attività edilizia, anche quelle contenute in fonti primarie, anche le cosiddette "norme tecniche" (sulla cui nozione v. Sandulli 1976; Crosetti 2016) devono, quindi, essere sorrette da finalità di interesse per la collettività e proporzionate rispetto a tale fine. Ciò dovrebbe porre un argine all'eccessiva produzione di norme, talvolta sovrapposte, intricate, scarsamente coordinate, dalla *ratio* non chiara. In quest'ottica si può leggere l'esigenza di semplificazione: amministrativa, dei procedimenti e degli oneri burocratici-amministrativi che pesano sui privati, e normativa,

per costruire un sistema prescrittivo chiaro e coerente, dotato di una razionalità teleologica.

Finalità che secondo il Piano nazionale di ripresa e resilienza dovrà esser perseguita, da parte di soggetti dotati di adeguate competenze tecniche, per superare i cosiddetti "colli di bottiglia" per alcune attività di interesse pubblico, quali l'efficientamento energetico degli edifici e la rigenerazione urbana.

Bibliografia

Albanese A., *Il ruolo del principio di proporzionalità nel rapporto fra amministrazione e amministrati*, in "Istituzioni del federalismo", n. 3, 2016, pp. 697-723 | Carpentieri P., *La decisione amministrativa discrezionale. Principio di proporzionalità e sindacato giurisdizionale*, in "Giustamm.it", n. 3, 2020 | Cognetti S., *Principio di proporzionalità. Profili di teoria generale e di analisi sistematica,* Giappichelli, Torino 2011 | Crosetti A., *La composizione degli interessi nel vincolo indiretto: problemi di proporzionalità*, in "Rivista giuridica di urbanistica", n. 1-2, 2008, pp. 46-74 | Crosetti A., *La disciplina dell'attività edilizia tra norme regolamentari e norme tecniche*, in "Rivista giuridica dell'edilizia", n. 3, 2016, pp. 165-208 | Fachechi A. (a cura di), *Dialoghi su ragionevolezza e proporzionalità*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 2019 | Fanti V., *Dimensioni della proporzionalità. Profili ricostruttivi tra attività e processo amministrativo*, Giappichelli, Torino 2012 | Fleiner F., *Institutionen des Deutschen Verwaltungsrechts*, Mohr, Tübingen 1912 | Formica C., *Il sistema sanzionatorio in materia edilizia ed il principio eurounitario di proporzionalità*, in "Rivista Giuridica Europea", n. 2, 2020, pp. 119-153 | Galetta D.U., *Principio di proporzionalità e sindacato giurisdizionale nel diritto amministrativo*, Giuffrè, Milano 1998 | Galetta D.U., *Il principio di proporzionalità fra diritto nazionale e diritto europeo (e con uno sguardo anche al di là dei confini dell'Unione Europea)*, in "Rivista italiana di diritto pubblico comunitario", n. 6, 2019, pp. 903-927 | Gambardella F., *Il vincolo indiretto di inedificabilità assoluta nella tutela dei beni culturali, tra proporzionalità e indennizzo,* in "Nuove Autonomie", n. 3, 2016, pp. 437-453 | Liguori F., *Il sindacato di merito nel giudizio di legittimità,* in "Diritto e processo amministrativo", n. 1, 2019, pp. 1-23 | Perlingieri G., Fachechi A. (a cura di), *Ragionevolezza e proporzionalità nel diritto contemporaneo*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 2017 | Petrachi M., *Il principio di proporzionalità nel governo urbanistico degli insediamenti commerciali,* in "Diritto e processo amministrativo", n. 1, 2017, pp. 467-495 | Poli G., *Il principio di proporzionalità tra regole di validità e regole di comportamento. Il test della pianificazione urbanistica*, parte I, in "Diritto Pubblico", n. 2, 2020, pp. 551-594; parte II, in "Diritto Pubblico", n. 3, 2020, pp. 767-830 | Sandulli A.M., *Le norme tecniche dell'edilizia*, in AA.VV., *Studi in onore di Piero Agostino d'Avack*, tomo IV, Milano 1976, pp. 565-575 | Sandulli A., *La proporzionalità dell'azione amministrativa*, Cedam, Padova 1998 | Sau A., *La proporzionalità nei sistemi amministrativi complessi. Il caso del governo del territorio*, FrancoAngeli, Milano 2013 | Villamena S., *Contributo in tema di proporzionalità amministrativa. Ordinamento comunitario, italiano e inglese*, Giuffrè, Milano 2008 | Villamena S., *Proporzionalità e "governo del territorio". Tecniche di controllo nella giurisprudenza amministrativa recente*, in "Rivista giuridica di urbanistica", n. 4, 2015, pp. 634-668 | Villanacci G., *La ragionevolezza nella proporzionalità del diritto*, Giappichelli, Torino 2020.

Antonella Sau

Proporzionalità II

Proporzionalità (nel controllo giurisdizionale sui vincoli culturali)

L'esercizio della funzione di tutela dei beni culturali rappresenta un ambito privilegiato per lo studio del principio di proporzionalità per

almeno due ordini di ragioni. In primo luogo perché il potere esercitato dall'amministrazione di settore per proteggere e conservare i beni culturali è un potere fortemente afflittivo che limita l'esercizio delle facoltà inerenti al contenuto del diritto di proprietà ed il principio di proporzionalità si è affermato nel diritto pubblico continentale nel 1800 proprio come strumento di misurazione del potere pubblico e di bilanciamento tra mezzi utilizzati e fini perseguiti (Sandulli 1998; Galetta 1998; Sau 2013).

In secondo luogo perché l'esercizio della funzione di tutela comporta delle scelte: secondo alcuni autori di natura esclusivamente tecnica, perché alla funzione di tutela del patrimonio storico e artistico della Nazione, elevato dall'art. 9 della Costituzione a valore primario dell'ordinamento repubblicano, sarebbe estraneo ogni bilanciamento e comparazione con altri interessi sia pubblici che privati, compreso quello particolare del proprietario del bene, dovendo l'amministrazione guardare unicamente alla salvaguardia del bene e del suo valore storico-artistico che è l'unico interesse affidato alla sua cura (Sandulli 1954, p. 1024; Giannini 1976, p. 1023; Cerulli Irelli 1988, p. 153; Alibrandi, Ferri 2001, p. 267; Severini 2016); secondo altri, invece, in tali scelte si compenetrano elementi di discrezionalità tecnica e pura in quanto l'amministrazione oltre ad accertare fatti complessi (quelli relativi agli aspetti storico-artistici della *res*) deve tener conto degli interessi pubblici e privati che possono venire in rilievo in questa valutazione (Carpentieri 2020, p. 4, parla di "discrezionalità ermeneutica" e Clemente di San Luca, Savoia 2019, pp. 109-113 di "scivolamento della discrezionalità tecnica nella discrezionalità amministrativa"). E il principio di proporzionalità, sul piano procedimentale, restringe lo spazio delle scelte a disposizione dell'amministrazione.

Sebbene nella dottrina (Romagnosi 1835) e nella giurisprudenza più risalenti (Cons. St., 21.5.1958, n. 384; Cons. St., 27.7.1961, n. 417) siano ravvisabili tracce embrionali del principio di proporzionalità ben prima che la modifica del 2005 alla legge 7 agosto 1990, n. 241 lo ascrivesse tra i princìpi generali dell'azione amministrativa, la nostra giurisprudenza ha pienamente recepito la struttura trifasica del principio elaborata dalla dottrina e dalla Corte Federale tedesca che individuano le componenti strutturali del principio nell'idoneità, necessarietà, adeguatezza o proporzionalità in senso stretto.

L'idoneità rinvia all'effettività dell'azione amministrativa ovvero alla capacità dell'atto di raggiungere gli obiettivi per i quali è stato attribuito il potere. Posto che il potere amministrativo, in ossequio al principio di funzionalità, è attribuito dalla legge ad un soggetto pubblico in vista e per il conseguimento di un determinato fine, attraverso il criterio dell'idoneità si verifica se il mezzo impiegato nel caso concreto dall'autorità amministrativa abbia raggiunto quell'obiettivo, rimanendo sullo sfondo, in questa fase, il profilo dell'incidenza di tale scelta sugli

interessi dei privati che sarà oggetto di una valutazione successiva che inizia con il canone della necessarietà.

La necessarietà comporta la conformità dell'azione amministrativa alla regola romagnosiana del "mezzo più mite", ossia la scelta tra le diverse soluzioni tutte astrattamente "idonee" di quella che consente il raggiungimento dell'obiettivo mediante il minimo sacrificio possibile degli interessi coesistenti e confliggenti in quel contesto procedimentale (nel senso che nessun altro mezzo egualmente idoneo ma meno dannoso è disponibile allo scopo), traducendosi in un limite di tipo "quantitativo" all'esercizio del potere amministrativo che poi, combinandosi con il criterio dell'adeguatezza, garantirà l'effettiva proporzionalità della scelta amministrativa.

Una volta individuato lo strumento idoneo al perseguimento dell'interesse pubblico concreto (idoneità) che comporti il minor sacrificio possibile degli interessi coinvolti (necessarietà), la scelta relativa alla misura/quantità del potere amministrativo da esercitarsi in concreto è rimessa al criterio di adeguatezza o proporzionalità in senso stretto cui spetta realizzare il "giusto equilibrio" tra gli interessi contrapposti (Cons. St., 1.10.2002, n. 5156). Il canone di adeguatezza, che implica una valutazione approfondita del valore intrinseco degli interessi in gioco, consente in ultimo di individuare la soluzione meno lesiva per gli interessi meritevoli di tutela ed in particolare per quelli "deboli" che vengono composti nella situazione concreta, laddove vi sia una pluralità di alternative tra le quali scegliere.

Tale scelta passa necessariamente attraverso lo svolgimento di un'attività istruttoria accurata ed il più possibile completa perché solo attraverso l'acquisizione di tutti gli elementi di fatto e di tutti gli interessi rilevanti nel caso concreto, sia pubblici che privati, l'amministrazione potrà prefigurare in astratto tutte le possibili soluzioni, selezionarle e scegliere tra queste quella "proporzionata", ossia la soluzione idonea a perseguire il fine prefissato con il minor sacrificio possibile degli interessi confliggenti.

Per quanto il controllo della proporzionalità trovi sempre maggiore spazio nella giurisprudenza amministrativa non sono poche le pronunce nelle quali si riscontra una certa indeterminatezza e confusione terminologica tra ragionevolezza, razionalità, logicità, proporzionalità e adeguatezza allo scopo. Con la conseguenza che a una "autonomia sostanziale", soprattutto tra i princìpi di ragionevolezza e proporzionalità, non sempre corrisponde una "autonomia processuale" (Sau 2013, pp. 55-64).

Tutte queste incongruenze sono molto evidenti nel sindacato giurisdizionale delle misure di tutela dei beni culturali e negli strumenti di gestione del vincolo che negli ultimi decenni hanno rappresentato il più fertile campo d'applicazione del principio di proporzionalità, per effetto anche del problematico inquadramento del

potere discrezionale esercitato dall'amministrazione nell'esercizio della funzione di tutela.

Secondo un risalente orientamento giurisprudenziale, ancora molto radicato, sia l'attività di imposizione del vincolo diretto ovvero l'individuazione del bene mobile o immobile che presenta un interesse culturale ("particolarmente importante" se il bene è di proprietà privata) che l'attività di tutela cosiddetta indiretta, che consente all'amministrazione di adottare provvedimenti volti ad imporre distanze, misure ed altre limitazioni attorno ai beni culturali immobili affinché non ne sia messa in pericolo l'integrità, o siano danneggiate la luce o il decoro dell'ambiente, sono espressione di una discrezionalità cosiddetta tecnica.

Ne consegue che l'amministrazione deve limitarsi a valutare i fatti posti dalla legge a presupposto dell'agire pubblico alla stregua di regole tecniche tratte da settori specifici della conoscenza estremamente opinabili (estetica, storia, arte ecc.) e non è tenuta, in sede di motivazione, ad esternare i criteri di ponderazione degli interessi secondari coinvolti, i quali risultano necessariamente soccombenti dinnanzi all'interesse pubblico-culturale perseguito (Cons. Giust. Amm. Sic., 10.6.2011, n. 418; Cons. St., 3.7.2014, n. 3360), ma solo ad evidenziare la correttezza dell'*iter* logico di comparazione della fattispecie concreta alle previsioni normative, modulando in maniera adeguata l'intensità del proprio intervento specialistico per evitare che un uso su basi tecniche del potere fuoriesca dalle ragioni per il quale il potere è stato attribuito dalla legge (Severini 2016).

La valutazione compiuta dall'amministrazione è pertanto sindacabile dal giudice amministrativo nei limiti di una verifica estrinseca sulla logicità ed adeguatezza della motivazione del provvedimento in relazione all'esistenza, sotto il profilo storico e artistico, del bene e del suo collegamento con i fatti della storia, dell'arte o della cultura (Cons. St., 8.2.2000, n. 677), esulando dal sindacato giurisdizionale "ogni altra considerazione e valutazione inerente ad altri profili di interesse pubblico" (Cons. St., 22.10.2005, n. 5939) al fine di individuare la soluzione più "opportuna" o "conveniente", questo perché la scelta di convenienza/opportunità è già stata fatta a monte dal legislatore (Severini, 2016). Il giudice potrà quindi censurare la sola valutazione che si ponga al di fuori dell'ambito di opinabilità, affinché il suo sindacato, pur non restando estrinseco, non divenga sostitutivo di quello dell'amministrazione con l'introduzione di una valutazione parimenti opinabile (Cons. St., 1.9.2000, n. 4658; Cons. St., 3.7.2014, n. 3360).

Per la giurisprudenza che ricostruisce il potere dell'amministrazione in termini di discrezionalità tecnica, la ragionevolezza e la proporzionalità che pur debbono assistere la manifestazione della tutela (art. 97 Cost.) per la ricordata preminenza costituzionale vanno "valutate in relazione all'oggetto della sua cura, e non già in bilanciamento con altri e diversi interessi" (Cons. St., 15.4.2015, n. 1928) il quale

viene negato in origine, amputandosi così il test di proporzionalità che non giunge mai ad una valutazione in termini di adeguatezza.

Il controllo di proporzionalità del giudice amministrativo, in questi casi, si arresta quasi sempre ad un giudizio di idoneità ossia di verifica dell'esistenza dei presupposti per l'esercizio del potere, dell'attendibilità dei criteri utilizzati e del loro uso, specificandosi nel "raggiungimento di un punto di equilibrio identificabile nella corretta e sufficiente funzionalità dell'esercizio del potere di vincolo" (Cons. St., 3.7.2012, n. 3893; Cons. St., 27.12. 2013, n. 6241) arrivando al più ad una valutazione in ordine alla necessarietà dello strumento in rapporto alle esigenze conservative del vincolo e alle caratteristiche dell'oggetto materiale oggetto di tutela (Cons. St., 6.9.2002, n. 4566; Cons. St., 3.7.2014, n. 3355).

In altri termini, la proporzionalità sarebbe "intrinseca alla ragione del potere di tutela e alle sue valutazioni" (Severini, 2016) declinandosi in termini di generica congruità del mezzo utilizzato rispetto al fine pubblico, senza mai addivenire ad un'effettiva valutazione in ordine al *quantum* del potere esercitato rispetto ad altri interessi e ad una sua limitazione al fine di non compromettere, oltre quanto sia necessario per la tutela del patrimonio culturale, interessi confliggenti, che non si considerano sullo stesso piano o, per meglio dire, che l'amministrazione di settore, in quanto apparato professionale deputato allo svolgimento delle funzioni di tutela, non è tenuta a considerare nel perseguimento dell'interesse primario affidatole.

Sebbene questo orientamento sia ancora prevalente, da tempo la giurisprudenza osserva come sulle valutazioni di carattere tecnico circa il valore e l'importanza storico-artistica del bene se ne innestino altre di carattere discrezionale in senso stretto funzionali a definire quale debba essere, in concreto, la misura necessaria ed adeguata alla sua protezione, affermando la necessità di graduare la misura del potere esercitato in ragione della presenza di altri interessi pubblici o della considerazione dell'interesse privato (Cons. St., 27.8.2001, n. 4508; Cons. St., 10.2.2003, n. 678; Cons. St., 12.4.2011, n. 2243; Cons. St., 30.6.2011, n. 3894; Cons. St., 8.5.2018, n. 2736). La tensione tra interesse culturale, interesse proprietario privato e altri interessi pubblici (come lo sviluppo economico, la tutela dell'ambiente e della salute) emerge con forza, ad esempio, nell'imposizione dei vincoli archeologici considerata l'ampia discrezionalità riconosciuta all'amministrazione nella perimetrazione dell'area da sottoporre a tutela (Cons. St., 4.3.2019, n. 1485; Cons. St., 10.2.2020, n. 1023) e nell'adozione dei vincoli relazionali previsti dall'art. 10, co. 3, lett. d), del d.lgs. n. 42/2004 talora impropriamente utilizzati dall'amministrazione a detrimento della libertà di iniziativa economica (Tar Lazio, Roma, 19.5.2021, n. 5864; Cons. St., 19.10.2018, n. 5986; Corte Cost., 9.3.1990, n. 118). In materia di vincoli archeologici, in particolare, accanto a pronunce che fanno leva sul principio di proporzionalità per censurare l'oggetto del provvedimento, ovvero l'estensione dell'area oggetto di tutela (Cons.

St., 8.5.2018, n. 2736), se ne registrano altre che contestano la funzionalità delle misure adottate rispetto alle esigenze di tutela del bene protetto ritenendo che l'amministrazione avrebbe potuto optare per una misura diversa o dal differente contenuto prescrittivo (ad esempio un vincolo diretto invece di uno indiretto oppure, in caso di tutela indiretta, una prescrizione di inedificabilità relativa invece che assoluta).

La necessaria ponderazione con gli interessi secondari è altrettanto evidente nel caso di vincoli indiretti (Cerulli Irelli 1988, p. 148; Crosetti 2008, p. 63) laddove si voglia evitare che la vincolatività indiretta, accessoria e strumentale delineata dalla norma si traduca in una vincolatività generale ed indifferenziata (Cons. St., 20.9.2005, n. 4866; Cons. St., 3.1.2000, n. 28) e nella gestione del vincolo, che involge il problema di un uso del bene culturale compatibile con le esigenze di conservazione e al contempo aperto alle istanze della valorizzazione, in linea con la tutela dinamica del patrimonio storico artistico della Nazione prospettata dalla Costituzione (Cons. St., 8.1.1998, n. 56; Tar Veneto, ord., 16.10.2009, n. 436 analizzata da Sciullo 2019).

È peraltro interessante osservare come la stessa giurisprudenza che accede alla tesi dell'esercizio di una discrezionalità tecnica sottolinei spesso come l'esigenza di tutela sottesa al vincolo indiretto "possa essere soddisfatta attraverso misure meno invasive delle ragioni proprietarie" chiedendo all'amministrazione di farsi "carico di valutare soluzioni alternative in grado di assicurare al bene culturale lo stesso livello di tutela, ma con un minor sacrificio per le ragioni proprietarie" (Cons. St., 18.7.2016, n. 3197; Cons. St., 11.5.2018, n. 2839; Cons. St., 13.10.2020, n. 6164; negli stessi termini a proposito di un vincolo archeologico diretto Cons. St., 4.9.2014, n. 4505) o di aver cura di coniugare le esigenze di tutela con altre esigenze (*rectius* interessi pubblici) connesse all'uso dei beni su cui grava il vincolo indiretto (Cons. St., 27.7.2015, n. 3669), delineando i contorni di una "discrezionalità amministrativa a contenuto tecnico" in presenza della quale "è fisiologico che la P.A., nel decidere il contenuto di un provvedimento, scelga, fra le varie opzioni tecnico-scientifiche plausibili, quella che consenta di realizzare la migliore sintesi possibile tra l'interesse pubblico specifico e gli interessi secondari con esso interagenti" (Clemente di San Luca, Savoia 2019, pp. 112-113).

Sebbene la continuità tra il momento cognitivo (di acquisizione/applicazione dei criteri tecnici) e quello decisionale (volitivo) in senso proprio non agevoli lo svolgimento del *test* proporzionalità, l'ingresso della proporzionalità tra i canoni di valutazione del sindacato giurisdizionale del potere amministrativo ha certamente contribuito a scardinare alcuni noti e usuali canoni interpretativi della giurisprudenza amministrativa, non solo nella tutela del patrimonio culturale, quali la predominanza del riferimento alla norma attributiva del potere e la prevalenza quasi automatica dell'interesse della pubblica amministrazione rispetto all'interesse del privato.

Bibliografia

Alibrandi T., Ferri P., *I beni culturali e ambientali*, Giuffrè, Milano 2001 | Carpentieri P., *La decisione amministrativa discrezionale. Principio di proporzionalità e sindacato giurisdizionale*, in "Giustamm.it", n. 1, 2020, | Cerulli Irelli V., *Beni culturali, diritti collettivi e proprietà pubblica*, in AA.VV., *Scritti in onore di Massimo Severo Giannini*, vol. I, Giuffrè, Milano 1988, pp. 135-177 | Clemente di San Luca G., Savoia R., *Elementi di diritto dei beni culturali*, Editoriale Scientifica, Napoli 2019 | Crosetti A., *La composizione degli interessi nel vincolo indiretto: problemi di proporzionalità*, in "Rivista giuridica di urbanistica", n. 1-2, 2008, pp. 46-74 | Galetta D.U., *Principio di proporzionalità e sindacato giurisdizionale nel diritto amministrativo*, Giuffrè, Milano 1998 | Giannini M.S., *I beni culturali*, in Idem, *Scritti (1970-1976)*, vol. VI, Giuffrè, Milano 2005, pp. 1003-1040 | Romagnosi G.D., *Principj fondamentali di diritto amministrativo onde tesserne le instituzioni*, Dalla Stamperia Guasti, Prato 1835 | Sandulli A.M., *Natura e funzione della notifica e della pubblicità delle cose private di interesse artistico e storico qualificato*, in "Rivista trimestrale di diritto e procedura civile", n. 4, 1954, pp. 1022-1033 | Sandulli A.M., *La proporzionalità dell'azione amministrativa*, Cedam, Padova 1998 | Sau A., *La proporzionalità nei sistemi amministrativi complessi. Il caso del governo del territorio*, FrancoAngeli, Milano 2013 | Sciullo G., *Valori "freddi" del diritto e cose d'arte: il caso dell'uomo Vitruviano*, in "Aedon", n. 3, 2019 | Severini G., *Tutela del patrimonio culturale, discrezionalità tecnica e principio di proporzionalità*, in "Aedon", n. 3, 2016.

Federico Gualandi

Proporzionalità III

Proporzionalità (nella disciplina dell'attività edilizia e delle sanzioni amministrative)

Per ciò che concerne la disciplina edilizia e quella sanzionatoria ad essa collegata, appare evidente che l'approccio del legislatore negli ultimi anni è notevolmente mutato, anche grazie alla sempre crescente importanza del principio di proporzionalità.

Il tema risulta però influenzato da un "equivoco" di fondo, mai risolto da parte del legislatore e cioè quale sia il "bene giuridico" tutelato nell'ambito di questa particolare attività amministrativa.

Non è chiaro, infatti, se lo stesso consista nella tutela effettiva del territorio (teoria cd. "sostanzialista") ovvero se esso debba ricondursi alla necessità di un controllo preventivo da parte della pubblica amministrazione mediante il rilascio dei prescritti "titoli abilitativi" (teoria "formalistica").

Basti considerare le differenti conclusioni a cui può condurre una mera traslazione della localizzazione di un immobile in zona agricola, in assenza di vincoli: nel primo caso (teoria sostanzialistica), la traslazione dovrebbe risultare del tutto ininfluente (e, pertanto, non sanzionabile); se, viceversa, si aderisce alla prospettiva formalistica, siamo di fronte ad una totale difformità o ad una variazione essenziale rispetto

al titolo abilitativo e cioè ad uno degli abusi più gravi e più severamente sanzionati. Nell'ambito sanzionatorio, ciò si traduce nella discussione sulla natura e sulla funzione della sanzione e cioè sulla sua natura "repressiva" ovvero "ripristinatoria".

È evidente che qualunque riflessione sulla proporzionalità sconta la necessità di sciogliere questo "nodo" preliminare, dato che occorre comprendere con quale interesse pubblico si confronta la proporzionalità e quale sia il suo concreto campo di azione. In realtà, esaminando le norme (statali) vigenti, l'approccio formalistico appare ancora dominante. Alcuni esempi per tutti.

Nel codice dei beni culturali e del paesaggio, d.lgs. n. 42/2004, ad esempio, è ben saldo il principio del divieto di autorizzazione paesaggistica in sanatoria successivamente alla realizzazione, anche parziale, degli interventi di trasformazione degli immobili o delle aree sottoposti a vincolo paesaggistico, ogniqualvolta vi sia stato un aumento di superficie e di volume, anche in ipotesi di assenza di danno al paesaggio ed all'ambiente.

Analoghe considerazioni si possono svolgere relativamente al divieto di sanatoria giurisprudenziale (cioè nell'ipotesi che l'opera risulti attualmente conforme), nel divieto di sanatoria con opere o con prescrizioni, nel rigido vincolo all'applicazione delle sanzioni, anche quando potenzialmente confliggenti con altri interessi pubblici meritevoli di paritaria considerazione (il diritto all'abitazione o la salvaguardia dell'occupazione e delle attività economiche).

È evidente che in questa prospettiva residua un margine molto esiguo all'applicazione del principio di proporzionalità. Bisogna allora chiedersi se tale prospettiva sia effettivamente corretta e se non sia possibile una diversa ricostruzione, come peraltro si rinviene in alcune norme della legislazione regionale che negli ultimi anni pare avere sposato, sempre più, l'approccio sostanzialistico.

A ciò si contrappone la forte resistenza della giurisprudenza (in special modo quella del Consiglio di Stato e della Corte costituzionale), che sono "granitiche" nell'escludere legittimità alla cd. sanatoria giurisprudenziale (Graziosi 2020, pp. 53 e sgg.); negando totalmente la possibilità della c.d. sanatoria con opere e prescrizioni; ribadendo costantemente l'assoluta necessità della sussistenza della cd. doppia conformità (ossia che l'intervento rispetti sia la normativa vigente alla data di presentazione della pratica edilizia in sanatoria, sia la normativa vigente nel momento in cui è avvenuto l'abuso edilizio).

Secondo la Corte costituzionale l'art. 36 del testo unico dell'edilizia identificherebbe un principio fondamentale del "governo del territorio", laddove si ritiene che il rilascio del titolo abilitativo in sanatoria risulti concedibile esclusivamente in presenza del requisito della cd. "doppia conformità" (Corte cost., n. 107/2017; Corte cost., n. 101/2013 e la recente Corte cost., n. 77/2021).

A opinione dello scrivente, tale impostazione, pur conforme all'approccio storico della giurisprudenza amministrativa e che trova ancora oggi conferme nella dottrina (Brigante 2018, p. 188), non appare condivisibile (Gualandi 2020).

È sicuramente il caso di chiedersi se, anche alla luce delle influenze comunitarie e degli obblighi di diritto internazionali assunti dal nostro Paese (in particolare facendo riferimento alla Convenzione Edu), oggi risulti corretto, rispondente all'interesse pubblico, ragionevole e proporzionato, sanzionare un intervento edilizio attualmente consentito dall'ordinamento.

Pur analizzando la questione sotto un profilo sistematico, appare impossibile non notare come alcuni princìpi che oggi sono pacificamente riconosciuti e ritenuti intangibili in àmbiti giuridici contrassegnati da una ben maggiore "offensività", quali per esempio il principio del "favor rei", quello del "tempus regit actum" e della "lex mitior", non risultino applicabili e, anzi, esplicitamente esclusi, nell'ambito delle sanzioni amministrative in materia di regolarizzazione di difformità edilizie.

Per di più, come osservato anche in dottrina (Pagano 2009, p. 361), appare chiaro ed evidente come si possa dubitare del rispetto dell'art. 3 Cost. quando si tratti e si sanzioni in modo identico situazioni del tutto differenti, equiparando la violazione di chi ha posto in essere un intervento attualmente normativamente ammesso, rispetto a chi ha posto in essere un abuso che permane del tutto insanabile, ovvero la palese violazione del principio del buon andamento della pubblica amministrazione (art. 97 Cost.). Tutto ciò senza considerare l'antieconomicità e lo spreco di risorse, come quando ci si ritrovi a dover ordinare la demolizione di un immobile, salvo doverlo autorizzare e far ricostruire in maniera pressoché identica subito dopo. Riflessioni analogamente critiche possono essere svolte anche in merito all'approccio giurisprudenziale relativo agli abusi cosiddetti "storicizzati" (Cirillo 2021, pp. 325-327), ossia quegli abusi notevolmente risalenti nel tempo, soggetti a un ordine di demolizione tardivo. In questo caso, nonostante la presenza di due orientamenti contrastanti: l'uno (maggioritario) portatore del principio dell'automatica pronuncia di demolizione, una volta accertato l'abuso (*ex multis*: Cons. St., sez. VI, n. 1774/2016); l'altro, secondo cui deve essere valutato il tempo trascorso, il tipo di abuso, la posizione di affidamento venutasi a creare in capo al privato, il pubblico interesse e l'idoneità a giustificare il sacrificio dell'interesse privato, perché la pubblica amministrazione possa ordinare la demolizione (Cons. St., sez. IV, n. 4577/2016), l'Adunanza Plenaria del Consiglio di Stato, nella nota sentenza n. 9/2017, ha stabilito che nel caso di tardiva adozione del provvedimento di demolizione, la mera inerzia da parte dell'amministrazione nell'esercizio di un potere/dovere finalizzato alla tutela di rilevanti finalità di interesse pubblico non possa ritenersi idonea a far divenire legittimo ciò che è sin dall'origine era illegittimo (l'edificazione *sine titulo*).

Ciò anche qualora l'abuso sia stato posto in essere da persona diversa dall'attuale proprietario.

Il decorso del tempo dunque, secondo l'Adunanza Plenaria, lungi dal radicare in qualche misura la posizione giuridica dell'interessato, rafforza piuttosto il carattere abusivo dell'intervento. Di conseguenza, non sussiste nemmeno un onere motivazionale "rafforzato" nell'ambito del potere sanzionatorio e non è necessario soppesare gli interessi del privato al consolidamento della situazione di fatto e dell'affidamento ingenerato dall'astensione prolungata dell'amministrazione.

Nella sentenza citata è possibile rinvenire anche la constatazione secondo cui l'impossibilità di legittimare in qualche misura l'edificazione avvenuta senza titolo deriverebbe dall'inesistenza di alcuna possibile giustificazione normativa a una siffatta forma di sanatoria automatica o *praeter legem*. Sia permesso mettere in dubbio tale valutazione dei giudici, dato che l'importanza del "fattore-tempo" nell'attuale attività amministrativa è stata a più riprese riconosciuta dalla dottrina e dalla giurisprudenza, che ha da tempo riconosciuto l'interesse al rispetto di tempi consoni e ragionevoli quale "bene della vita distinto dall'utilità finale conseguibile con il provvedimento" (Cons. St., sez. IV, ordinanza n. 875/05). Tale orientamento è stato confermato anche dal Consiglio di Stato, nella sua veste consultiva, nei pareri nn. 929 e 1640 del 2016, finalizzati entrambi a chiarire l'ambito applicativo e i rapporti delle nuove previsioni legislative introdotte dalla L.n. 124/2015 (Riforma Madia), hanno individuato quale obiettivo principale degli interventi riformatori quello di semplificare e accelerare l'azione amministrativa secondo un meccanismo di cosiddetto "fast track procedure" e hanno sottolineato che le ultime previsioni legislative, in ossequio a tale impostazione, rendono il consolidamento delle situazioni di fatto e dell'affidamento del privato riposto nella loro stabilizzazione un "valore ordinamentale fondamentale", sulla base del quale vanno lette tutte le previsioni normative e la concezione dell'attività amministrativa stessa.

Proseguiamo con l'analisi di un'altra norma estremamente rilevante e innovativa in merito al tema di cui si discute, ossia l'art. 38 del testo unico dell'edilizia (interventi eseguiti in base a permesso di costruire annullato), norma che – come è noto – riserva un trattamento differente (mera sanzione pecuniaria), al ricorrere di fattispecie in cui l'illegittimità delle opere discenda da un titolo edilizio originariamente rilasciato e successivamente annullato in sede giudiziaria o in via amministrativa. Anche in questo caso è possibile osservare come le spinte innovatrici (e di giustizia "sostanziale") che hanno trovato accoglimento in una specifica norma, risultano essere state pesantemente ridimensionate dalla giurisprudenza. L'Adunanza Plenaria del Consiglio di Stato, nella nota sent. n. 17/2020, ha posto in essere un vero e proprio *revirement* rispetto all'ormai nutrito filone giurisprudenziale che invece riscontrava la *ratio* della norma su richiamata nella volontà del legislatore di

permettere la "fiscalizzazione" dell'abuso edilizio, nei casi previsti, a prescindere dal fatto che il vizio insanabile fosse di tipo procedurale o sostanziale. Anche in questo caso, occorre formulare delle osservazioni critiche in merito alla decisione, in quanto tale impostazione si pone in netto contrasto con i nuovi princìpi che disciplinano l'attività amministrativa nel suo complesso, anche a livello sostanziale, e che di recente sono stati positivizzati (si veda il nuovo comma 2 *bis* dell'art. 1 della L. n. 241/1990, che impone all'amministrazione degli obblighi di collaborazione e buona fede). Del resto, a conferma del fatto che il legislatore (anche regionale) si muove nel senso esattamente contrario a quanto affermato dal Consiglio di Stato, può qui richiamarsi la normativa edilizia della Regione Emilia-Romagna e che presenta oggi norme come il nuovo art. 19 *bis* della L. r. n. 23/2004 (in tema di tolleranze), che contengono specifiche previsioni di segno del tutto opposto. Altri significativi esempi di questo affermarsi del principio di "proporzionalità" nella legislazione regionale sono rappresentati dalla disciplina dello "stato legittimo" (in cui viene consentito, soprattutto per il passato, di "disancorarsi" dal titolo vero e proprio, con la possibilità di dimostrare la legittimità anche con altre modalità), dal rilievo del rilascio del certificato di agibilità a seguito di sopralluogo (che, indubbiamente, fonda un "affidamento" nel privato circa la legittimità del proprio intervento) ovvero, nella disciplina della cosiddetta "regolarizzazione o fiscalizzazione" delle parziali difformità che non possano essere rimosse senza arrecare un pregiudizio alla parte conforme, ove si prevede che il privato che ha corrisposto spesso onerosissime sanzioni (il doppio dell'aumento di valore) possa poi disporre a pieno titolo del bene "regolarizzato" (e non solo limitarsi alla sua sola manutenzione).

Infine, la punta più avanzata dell'applicazione del principio di proporzionalità pare da individuarsi negli Accordi per l'esecuzione degli interventi di demolizione e ripristino (art. 22 bis della L.r. dell' Emilia-Romagna n. 23/2004 come introdotto dalla L.r. n. 14/2020) che consente la stipula di un accordo ai sensi dell'articolo 11 della L. n. 241/1990, per regolare i tempi e le modalità di attuazione degli interventi, in ipotesi di immobili abusivi siano attualmente utilizzati come abitazioni o per l'esercizio di attività d'impresa e previa valutazione degli interessi pubblici coinvolti. La stipula dell'accordo, che non è ammessa nel caso di immobili soggetti al d.lgs. n. 42/2004, appare, a parere dello scrivente, una concreta applicazione del principio di proporzionalità, perché pur conducendo all'applicazione (doverosa) del ripristino, lo attua applicando i princìpi di idoneità, necessarietà ed adeguatezza, con l'individuazione della soluzione che garantisce il minor sacrificio possibile degli interessi coinvolti.

Bibliografia

Brigante V., *Accertamento di conformità tracce di una controversa evoluzione*, in "Rivista giuridica dell'edilizia", II, 2020, pp. 173 e sgg. | Cirillo P., *Sanzioni non punitive e garanzie penalistiche. L'ordine di demolizione sotto la lente della Cassazione*, in "Rivista giuridica dell'edilizia", I, 2021, pp. 317 e sgg. | Graziosi B., *Attualità della questione dei titoli edilizi postumi. Nuove ragioni e vecchi argomenti (ancora a proposito della cd. sanatoria giurisprudenziale)*, in "Rivista giuridica dell'edilizia", I, 2020, pp. 53 e sgg. | Gualandi F., *Le sanzioni edilizie con particolare riferimento a quelle in materia edilizia tra punizione e ripristino. La "vexata quaestio" della cd. sanatoria giurisprudenziale*, in "lexItalia.it", n. 7, 10/07/2020 | Pagano F., *L'accertamento di conformità: alcune considerazioni eretiche sulla giurisprudenza dominante*, in "Urbanistica e appalti", 2009, pp. 361 e sgg.

Anna Maria Pentimalli Biscaretti di Ruffia

Proporzionalità IV

Proporzionalità (nella tutela del patrimonio culturale architettonico)

Il concetto di proporzione come armonia tra le parti che costituiscono un insieme è insito nell'arte del costruire in cui ogni elemento è proporzionato rispetto ad un altro, secondo leggi fisse che regolano i legami tra forme e funzioni.

Il carattere di ogni edificio è quindi definito dalla proporzione, ovvero la "giusta misura", di ogni elemento architettonico rispetto ad un sistema di riferimento basato su regole precise – si pensi per esempio alla sezione aurea o al numero di Fibonacci – che sono state codificate nel tempo e che si sono diffuse fino a diventare parametri universalmente riconosciuti per descrivere il concetto di "proporzione tra le parti".

Parallelamente, il carattere di ogni intervento sul patrimonio culturale, in particolare quello architettonico, dovrebbe essere definito dalla proporzionalità, ovvero il "giusto bilanciamento" tra le istanze della conservazione e le esigenze dei diversi portatori di interesse coinvolti nei processi di tutela e valorizzazione – per le diverse interpretazioni della giurisprudenza e della dottrina si veda anche Sau, voce *Proporzionalità (nel controllo giurisdizionale sui vincoli culturali)*.

Tuttavia, mentre la proporzione può essere matematicamente e quindi oggettivamente dimostrabile, la proporzionalità, ovvero quel principio giuridico che stabilisce che il mezzo utilizzato per raggiungere un determinato obiettivo debba essere adeguato e idoneo allo scopo, rimanda a un concetto difficilmente inquadrabile all'interno di parametri oggettivi. La Corte di giustizia dell'Unione Europea ha elaborato, a tal proposito, un metodo per individuare la "scelta proporzionata" – ossia quella scelta che implica il minor sacrificio possibile di tutti gli interessi coinvolti – basato sul corretto bilanciamento

tra le componenti culturali del principio di proporzionalità, ovvero i canoni della idoneità, necessarietà e proporzionalità in senso stretto (o adeguatezza). L'applicazione di tale metodo, però, mantiene una quota insopprimibile di soggettività e resta estremamente complessa sul piano procedimentale.

Il tema del "controllo" della proporzionalità relativamente al patrimonio culturale è diventato quindi, nel tempo, uno dei grandi temi trattati dalla giurisprudenza amministrativa che ha cercato di definire i concetti di "idoneità", "ragionevolezza", "proporzionalità", "logicità", "coerenza", "adeguatezza allo scopo" sia in riferimento al sindacato giurisdizionale della tutela del patrimonio culturale che al sindacato giurisdizionale delle misure di vincolo culturale e paesaggistico (Merusi 2011). Tuttavia, nell'applicazione del principio di proporzionalità alle decisioni nell'ambito della tutela del patrimonio culturale architettonico delle Soprintendenze Archeologia, Belle Arti e Paesaggio che, come organo periferico del Ministero della cultura, hanno il compito di tutelare e valorizzare il patrimonio culturale (Cammelli 2016), non si può più prescindere dall'integrare il punto di vista giuridico con quello tecnico-architettonico.

Partendo dal presupposto che il principio di proporzionalità costituisce uno dei cardini dell'esercizio del potere amministrativo (Marzuoli 1985), in quanto strettamente connesso all'esercizio, fondamentale, del potere discrezionale in mano alla pubblica amministrazione (Severini 2016), allora è necessario iniziare ad analizzare la sua applicazione anche entrando nel merito delle regole scientifiche e tecniche che guidano l'operato della pubblica amministrazione.

L'esercizio delle funzioni di tutela da parte della pubblica amministrazione (Rota 2002) si manifesta infatti attraverso atti amministrativi che sono il risultato di una perizia tecnica a cui la giurisprudenza e la dottrina attribuiscono una parte insopprimibile di soggettività (De Pretis 1995): è in tale contesto che entra in gioco la cosiddetta "discrezionalità" che può assumere la forma di "discrezionalità tecnica", "discrezionalità amministrativa" o "discrezionalità mista" a seconda che si tratti, rispettivamente, del caso in cui la valutazione sia effettuata sulla base di criteri discrezionali; del caso in cui la valutazione faccia riferimento a criteri oggettivi e circoscrivibili oppure del caso in cui tali aspetti siano difficilmente separabili (Giusti 2007). Alla Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio spetta, fra l'altro, la facoltà di proporre provvedimenti di dichiarazione e verifica dell'interesse culturale di beni (d.lgs. n. 42/2004, artt. 10-13), il compito di autorizzare l'esecuzione di opere e lavori di qualunque genere sui beni culturali (d.lgs. n. 42/2004, art. 21) e di imporre, ove si tratti di beni privati sottoposti a provvedimento di tutela, il compimento di tutte quelle opere necessarie alla loro conservazione (d.lgs. n. 42/2004, art. 32 comma 1; Graziani 2004; Tamiozzo 2009).

L'equilibrio tra analisi tecnica, obiettività delle misure e discrezionalità delle soluzioni può essere garantito solo attraverso un procedimento amministrativo proporzionato sulla base di parametri chiari e condivisi perché non può esserci obiettività, e quindi proporzionalità, senza coerenza e non può esserci coerenza senza conoscenza.

Ad oggi persistono notevoli difficoltà nell'unificare le decisioni relative agli interventi sui beni culturali (Cortese 2016) sia dal punto di vista normativo che pratico, alimentando le problematiche connesse all'applicazione del principio di proporzionalità e rendendo di conseguenza difficile stabilire il corretto equilibrio tra tutti gli interessi coinvolti, a fronte di una netta separazione tra quanto espresso nel codice dei beni culturali e del paesaggio (d.lgs. 42/2004) e la messa in pratica delle numerosissime soluzioni connesse alla teoria del restauro contemporanea.

Come avvicinarsi quindi ad una formulazione di tipo oggettivo dei processi di trasformazione in materia di beni culturali architettonici e ambientali? Forse la soluzione potrebbe essere trovata in una categorizzazione dei tipi di intervento in cui l'individuazione di "buone pratiche" costituisca le basi per una sorta di diritto consuetudinario che regoli il rapporto tra privato e pubblica amministrazione, prendendo come riferimento anche i precedenti giurisprudenziali su modello della *common law* di impronta anglosassone.

Il sistema giuridico attuale, infatti, basato essenzialmente sulla valutazione e la successiva applicazione di leggi e norme e, solo in un secondo momento, sull'eventuale confronto con la giurisprudenza formatasi sul tema, comporta non pochi problemi in un contesto in cui "le norme e le pratiche sono senza sistema" (Petraroia, Della Torre 2008, pp. 161-172). Infatti, non esiste un vero e proprio sistema di tutela supportato da un approccio tecnico-scientifico organico basato su specifiche e regolamenti tecnici condivisi. Il Ministero non ha ancora emanato le linee guida previste dall'art. 29 del d.lgs. n. 42/2004 con cui si sarebbe potuto fornire quell'insieme di princìpi e concetti cardine a cui riferirsi per garantire la corretta applicazione del principio di proporzionalità e la conseguente circoscrizione dei margini di arbitrarietà imputati alla pubblica amministrazione.

La causa è probabilmente riconducibile alla paura di inquadrare la tutela del patrimonio culturale, in particolare quello architettonico, all'interno di canoni troppo rigidi: le caratteristiche e le tecniche costruttive variano sensibilmente a seconda del contesto sia paesaggistico che storico determinando peculiarità che meritano di essere trattate "caso per caso" nell'ottica, però, della definizione di una "regola" specifica per ogni contesto.

Nell'ambito giuridico la Corte di Cassazione e il Consiglio di Stato in adunanza plenaria, nello svolgimento della loro funzione nomofilattica, garantiscono l'esatta osservanza e l'uniforme interpretazione

della legge attraverso un controllo costante delle posizioni interpretative, riconducendo ad un chiaro, singolo principio unitario quelle che potrebbero essere lette come interpretazioni contrastanti formulate da diversi tribunali sulla medesima norma.

All'interno degli organi di tutela, invece, manca una continua azione di coordinamento interpretativo: i risultati espressi nei singoli atti amministrativi non sono sistematizzati, uniformati, coordinati e soprattutto non vengono condivisi o confrontati tra loro nell'ambito di procedure codificate.

Salvo il caso dell'annullamento dell'atto in autotutela, la "verifica di proporzionalità" è prevista unicamente nel quadro giurisdizionale del contenzioso amministrativo. Ne consegue che il tipo di controllo è solo legale *ex post* e non tecnico *ex ante*: la garanzia della fondatezza e della coerenza del giudizio si basa sul sindacato del giudice amministrativo che valuta *ex post* parametri generali di congruenza, proporzionalità e ragionevolezza solo nei casi abnormi che hanno dato luogo a contenzioso, senza peraltro poter entrare nel merito delle soluzioni tecniche adottate (Sciullo 2019).

La mancanza di un sistema di controllo basato su strumenti in grado di analizzare gli aspetti tecnici, per verificare la coerenza del quadro di soluzioni all'interno del quale si è compiuta l'attività amministrativa, all'atto pratico si traduce in una notevole divergenza tra le soluzioni adottate in riferimento a casi simili, fatto che espone la pubblica amministrazione al rischio di impugnazione degli atti amministrativi (Della Torre 2019).

Pertanto, è auspicabile elaborare nuovi strumenti di tutela basati sull'analisi sistematica e sul confronto dei casi, sia tecnici che giuridici, sviluppati secondo due direzioni parallele: la prima, relativa alla verifica di tutte le decisioni, e non solo quelle abnormi, al fine di selezionare le soluzioni "migliori" in grado di diventare "buone pratiche" esemplificative di una prassi operativa condivisibile; la seconda, riguardante lo studio delle modalità più corrette per fornire queste informazioni in modo che possano essere utilizzate nell'analisi del caso di specie senza alterare o rallentare l'azione di tutela, ma permettendo di ispirarsi o discostarsi dalla soluzione proposta, migliorandola.

In questo modo, la "regola proporzionale" non verrebbe più ricostruita in senso negativo, delineandola per differenza rispetto alle decisioni abnormi, e quindi non proporzionali, ma discenderebbe da un'azione positiva di osservazione di tutte le decisioni assunte in seno alla Pubblica Amministrazione al fine di ricavare quelle capaci di guidare virtuosamente l'azione amministrativa.

Tale operazione, sicuramente complessa, può essere resa possibile grazie all'utilizzo di strumenti informatici innovativi che trovano applicazione sia sul fronte dell'analisi automatica delle informazioni sia sul fronte del supporto predittivo alle pronunce assunte con lo scopo di

mettere in luce, mediante l'utilizzo di strumenti di intelligenza artificiale, la possibilità di individuare all'interno dell'attività amministrativa dei processi logici ricorrenti e categorizzabili.

L'analisi dei dati contenuti negli atti amministrativi potrebbe consentire di illuminare il principio di proporzionalità attraverso l'individuazione di tutte quelle regole non scritte che trovano continua applicazione all'interno di un certo contesto amministrativo. Questa prima analisi aiuterà poi a ricostruire a livello nazionale quel corpus di regole scientifiche chiare, sistematizzate, unitarie e condivise che rappresentano il "sistema" entro il quale inquadrare norme e pratiche.

Si tratta di uno sforzo ulteriore finalizzato a dare forma al principio di proporzionalità partendo dal grande patrimonio di soluzioni tecniche che già esiste e merita di essere valorizzato. Se la proporzione è una regola di armonia, il principio di proporzionalità, così ricostruito, potrà finalmente "armonizzare" le articolate attività di tutela dei beni culturali.

La presente voce è stata redatta in continuità con la ricerca di dottorato dal titolo *The Technical Discretion of Public Administration in the Protection of Cultural Heritage. A Quantitative and Qualitative Assessment Based on new AI Applications* attualmente svolta dall'autrice all'interno del Dipartimento di Architettura, Ingegneria delle Costruzioni e Ambiente Costruito del Politecnico di Milano con la supervisione del Professor Stefano Della Torre e in sinergia con la Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio di Venezia.

Bibliografia

Cammelli M., *I tre tempi del Ministero dei beni culturali*, in "Aedon", n. 3, 2016 | Cortese F., *Le amministrazioni e il paesaggio, tra discorso di verità e discorso di volontà*, in "Aedon", n. 3, 2016 | De Pretis D., *Valutazione amministrativa e discrezionalità tecnica,* Cedam, Padova 1995 | Della Torre S., *Accertamento ex post di compatibilità in tema di conservazione dei beni culturali: la discrezionalità tecnica tra questioni di fatto e di diritto,* in "Aedon", n. 1, 2019 | Giusti A., *Contributo allo studio di un concetto ancora indeterminato. La discrezionalità tecnica della pubblica amministrazione*, Editoriale Scientifica, Napoli 2007 | Graziani P., *Beni culturali e ambientali. La tutela e la sua organizzazione: normativa interna ed internazionale*, a cura di Sette M.P., Bonsignori, Roma 2004 | Marzuoli C., *Potere amministrativo e valutazioni tecniche*, Giuffrè, Milano 1985 | Merusi F., *Ragionevolezza e discrezionalità amministrativa*, Editoriale Scientifica, Napoli 2011 | Petraroia P., Della Torre S., *Norme e pratiche senza sistema*, in "Economia della Cultura", n. 2, 2008, pp. 161-172 | Rota A., *La tutela dei beni culturali tra tecnica e discrezionalità*, Cedam, Padova 2002 | Sciullo G., *Accertamento ex post di compatibilità in tema di beni culturali,* in "Aedon", n. 1, 2019 | Severini G., *Tutela del patrimonio culturale, discrezionalità tecnica e principio di proporzionalità*, in "Aedon", n. 3, 2016 | Tamiozzo R., *La legislazione dei beni culturali e paesaggistici*, Giuffrè, Milano 2009.

Q

Luca Capuano, Valle Camonica, 2009.

R

Luca Capuano, Palazzo Madama, Torino, 2009.

S

Luca Capuano, Giardino all’italiana, Reggia di Caserta, 2009.

335-340 *Sogno I*
Sogno>rêverie>immaginazione
Federico Bilò

341-348 *Sogno II*
Cosa sognano le case [quando le progettiamo]?
Riccardo Palma

348-354 *Sogno III*
Case di carta | Spazi dei sogni
Laura Arrighi

354-361 *Spazio*
Martino Doimo

Federico Bilò

Sogno I

Sogno>rêverie>immaginazione

1. Uno slittamento concettuale

Anche se il presente scritto non ambisce a divenire un'*apologia dell'immaginario*, è necessario chiarire e illustrare lo slittamento terminologico e concettuale cha da "sogno" – parola e concetto assegnatemi per queste note – conduce all'*immaginario*, impiegando come tramite concettuale la *rêverie*.

Muoviamo dunque dal sogno e consideriamo, nel merito, gli insegnamenti dei due maestri della psicanalisi moderna, Sigmund Freud e Carl Gustav Jung. "In Freud il sogno è legato all'esperienza del singolo individuo. [Freud si sforza di capire] come avvenga la trasformazione di pensieri, desideri e pulsioni in immagini oniriche" (Marini 2004, p. 82). Per Jung, "l'analisi dei sogni è il problema centrale del trattamento psicanalitico, perché è il mezzo tecnico più importante per aprire una via d'accesso all'inconscio. [...] I sogni sono indipendenti, in modo assai singolare, dalla nostra coscienza e sono estremamente preziosi, perché non possono barare" (Jung 2006, p. 51). Entrambe le valutazioni evidenziano la non-controllabilità dell'attività onirica; per avvicinarci ad una qualche possibilità di controllo, consideriamo il pensiero di Gaston Bachelard. Il filosofo francese, infatti, ha condotto un'organica e lunga riflessione sulla nozione di *rêverie* ed ha illustrato le relazioni di questa sia col sogno che con l'immaginazione. La *rêverie*, per così dire, occupa una posizione intermedia tra i due. Ma cos'è la *rêverie*? "La parola francese *rêverie* è difficilmente traducibile in italiano; [è come uno] stato dello spirito che si abbandona a dei ricordi e a delle immaginazioni; [l'io] lascia errare il proprio spirito e gode in tal modo di una libertà simile a quella del sogno – *rêve* –, in rapporto al quale la *rêverie* indica tuttavia un fenomeno della veglia e non del sonno" (Silvestri Stevan in Bachelard 1993, p. 6). Se si tratta di fenomeno della veglia, esso può essere controllato e in qualche misura indirizzato; scrive infatti Bachelard: "Il sognatore notturno non può enunciare un cogito. Il sogno della notte è un sogno senza sognatore. Al contrario, il sognatore di *rêverie* mantiene abbastanza coscienza per dire: sono io che sogno" (Bachelard 1993, p. 29). Ecco dunque stabilita, per affinità e differenza, la relazione con il sogno: una differenza ontologica. E la relazione con l'immaginazione? Bachelard la enuncia con molta chiarezza: "Le esigenze della nostra funzione del reale ci costringono ad adeguarci alla realtà [...]. Ma la *rêverie*, nella sua stessa essenza, non ci libera forse della *funzione del reale*? [...] Il mondo reale è

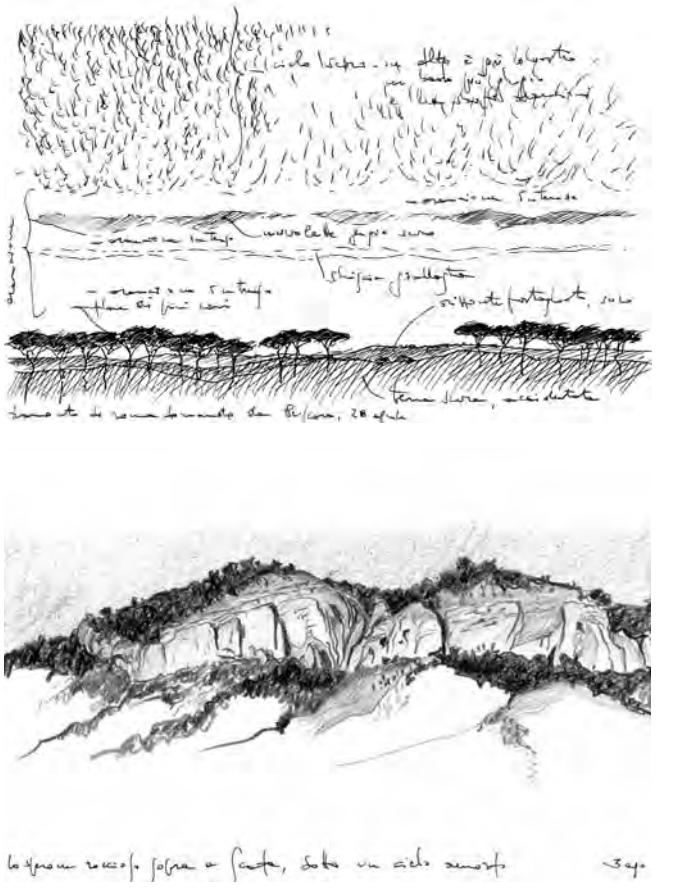
assorbito dal mondo immaginario [...]. Attraverso l'immaginazione, grazie alle sottigliezze della funzione dell'irreale, ritorniamo nel mondo della sicurezza, il mondo dell'essere fiducioso, il mondo proprio della *rêverie*" (Bachelard 1993, p. 20-21). L'immaginazione, per mezzo della *rêverie*, ingloba il reale e lo rende partecipe dell'attività immaginativa. Constatazione molto intrigante e piena di potenzialità operative, anche nel fare artistico.

2. Un regista

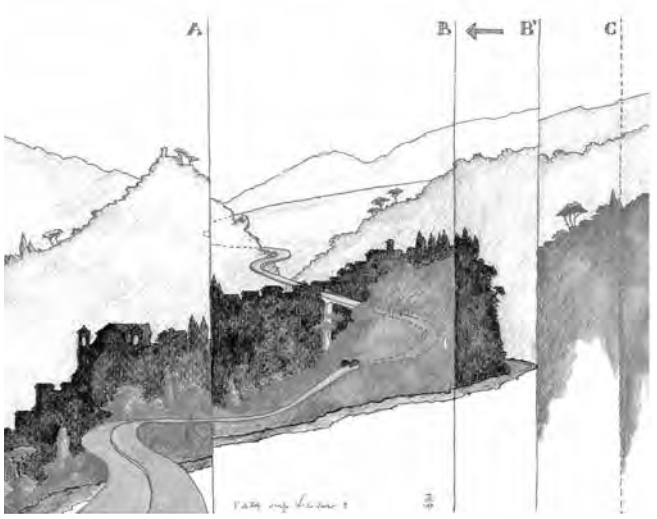
Un esempio per tutti: si consideri il capolavoro di Federico Fellini, *8½*. In questo (e in altri) film, Fellini lavora sulla molteplicità e la confusione dei piani psichici. Come è stato rilevato, "il film consta di ventisei sequenze: quindici appartengono alla realtà, due sono *flashback* del passato, sei mostrano il reale contaminato dalle visioni oniriche o mentali e soltanto tre appartengono interamente al registro visionario" (Chiesi 2018, p. 145). Sogno, realtà e immaginazione si confondono continuamente, anche se il regista è sufficientemente cortese da inserire sempre discreti segnali che annunciano il passaggio da un piano all'altro. E tale intenzionale confusione dei piani psichici deriva dall'esperienza diretta del regista; ricordava Tullio Kezich come Fellini lo indottrinò "sull'importanza di non disperdere quello che definì *il lavoro notturno*, importante almeno quanto ciò che si pensa e si fa da svegli. Avendo sperimentato che la memoria del sogno regge pochi minuti, Federico teneva sul comodino un *notes* dove appuntava visioni ed emozioni appena sveglio" (Kezich 2007, p. 10): *Il libro dei sogni*.

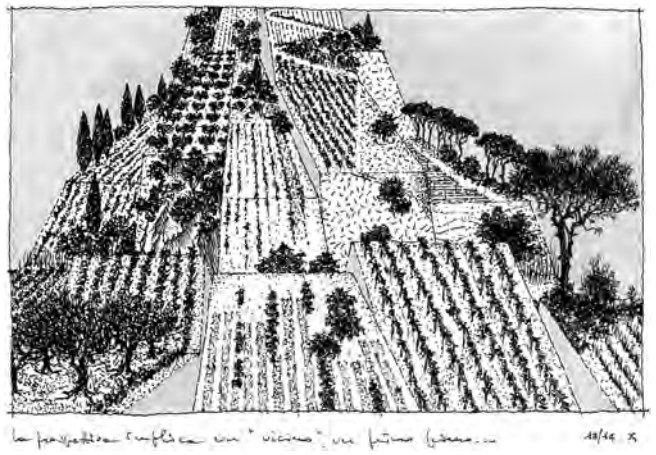
3. Attività duale

Ma quel che a noi più interessa, è indagare il nesso tra immaginazione e realtà. In un altro libro, Bachelard scrive: "La nostra proposta [...] è quella di considerare l'immaginazione come potenza maggiore della natura umana. L'immaginazione, nei suoi vivi atti, ci distacca allo stesso tempo dal passato e dalla realtà, apre nella direzione dell'avvenire" (Bachelard 1975, p. 24). L'avvenire: l'immaginazione apre al progetto, ovvero al futuro. Senza stare a citare la celeberrima distinzione posta da Musil tra *senso della realtà* e *senso della possibilità*, affermiamo il nostro interesse per l'agire dell'immaginazione nel dominio della possibilità. Ma, al tempo stesso, ricordiamo quell'importante osservazione di Gianni Rodari, secondo la quale "l'immaginazione costruisce solo con materiali presi dalla realtà" (Rodari 2013, p. 178). Realtà e immaginazione sono gli ovvii caposaldi del ragionamento. Quel che diviene importante, allora, è la gestione dei legami tra realtà e immaginazione, i transiti tra questi due caposaldi e il verso di tali transiti. Tale gestione può avvenire attraverso un metodo, che abbiamo chiamato *Attività duale* (Bilò 2019, pp. 148 e sgg). L'*Attività duale* è un metodo che consta di due fasi, spesso non chiaramente distinte: una fase di input, o *Rilievo del*



Federico Bilò, Rilievo del mondo fisico.





Federico Bilò, Riformulazione concettuale.

mondo fisico, cui dovrebbe far seguito una fase di output o *Riformulazione concettuale*. Tale metodo di lavoro può essere efficacemente applicato tanto al paesaggio quanto all'architettura.

4. Un viaggiatore

Del primo caso, l'applicazione al paesaggio, posso fare un esempio di carattere autobiografico e raccontare l'esito di un prolungato lavoro di osservazione, descrizione e trascrizione del paesaggio che si attraversa viaggiando tra Roma e Pescara (e dintorni), ovvero tra Pescara e Roma. L'esito consiste in disegni eseguiti sulle pagine dei taccuini, impiegando tecniche diverse. Disegni che si sono accumulati, prima inconsapevolmente e poi deliberatamente, nell'arco di quasi trent'anni. Nell'insieme, questi disegni costruiscono una sorta di discorso visivo e testimoniano della possibilità di trasformare il più scontato pendolarismo nell'occasione per continue osservazioni e invenzioni.

"Nel 2020 ho compiuto il ventinovesimo anno di settimanali viaggi di andata e ritorno tra Roma e Pescara, dove insegno. Lungo la A24 e la A25 – le autostrade dei parchi –, lungo strade nazionali, provinciali, comunali e vicinali, ho osservato il paesaggio in ogni stagione dell'anno, in ogni ora del giorno e della notte, in ogni condizione climatica e in ogni condizione di luce. Se fossi un pittore, ma non lo sono, avrei prodotto meravigliose trasfigurazioni di quanto osservo da quasi trent'anni. Più umilmente, da architetto interessato alle pratiche figurative e al paesaggio, ho accumulato un gran quantità di disegni – *disegni corsivi*, per lo più, privi di conoscenza delle tecniche accademiche – e costruito una discreta conoscenza dei territori attraversati, ovvero dell'ambiente esperito continuativamente. Molti disegni sono stati eseguiti dal vero, cercando di guardare il più attentamente possibile; ma a tali disegni di *rilievo del mondo fisico* ha fatto spesso seguito la produzione di disegni altri, di *riformulazione concettuale*, guidati dall'immaginazione, che hanno prodotto una sorta di reinvenzione del paesaggio (per lo più Adriatico)".

5. Due (anzi tre) architetti

Consideriamo ora due casi di applicazione dell'*Attività duale* all'architettura.

Il primo è il lavoro condotto a Mazzorbo da Giancarlo De Carlo. Le case che il maestro genovese ha costruito nella piccola isola lagunare sono una *trasfigurazione* non mimetica del costruito dell'adiacente Burano e derivano dallo studio minuzioso del contesto fisico e sociale di quest'ultima: da un esercizio di *rilievo del mondo fisico*. Basta leggere con attenzione il testo *Tra acqua e aria. Il progetto per l'isola di Mazzorbo nella laguna veneta* per averne contezza: esso, infatti, può essere considerato il resoconto sintetico di una *pratica etnografica*. Quando De Carlo considera le caratteristiche degli spazi interni delle case; quando

esamina il rapporto tra questi e gli impaginati di facciata; quando ragiona sul rapporto tra vuoti e pieni nel sistema urbano di Burano e via dicendo, egli compie delle osservazioni *specifiche*. E, in quanto *specifiche*, valide solo ed esclusivamente per Burano. Da tale lettura *specifica*, egli trae motivazioni e scelte per il progetto, che sarà altrettanto *specifico*. E se tale ambizioso e necessario risultato è stato raggiunto, è grazie alle acquisizioni fornite da una consapevole *pratica etnografica*, ovvero da esercizi di lettura *specifica*, di disegno, capaci di disvelare ragioni e forme dei contesti fisici e sociali. L'*Attività duale*, condotta attraverso la *pratica etnografica*, consente di attingere alla *specificità*.

Si può istituire una similitudine diretta tra il *modus operandi* di Giancarlo De Carlo a Mazzorbo e quanto fatto a Tokyo dall'Atelier Bow-Wow. I due architetti (insieme a Junzo Kuroda) hanno dapprima condotto una prolungata e attenta osservazione del costruito ordinario della metropoli giapponese, osservazione priva di pregiudizi: "We tried to look at everything flatly, by eliminating the divisions between high and low culture, beauty and ugliness, good and bad" (Kaijima, Kuroda, Tsukamoto 2014, p. 10). I risultati di tale prolungato esercizio di *rilievo del reale* sono raccolti in *Made in Tokyo* – ma quell'esercizio era cominciato molto prima, come dimostra *Pet Architecture Guide Book* (Atelier Bow-Wow, Tokyo Institute of Technology Tsukamoto Architectural Laboratory 2002). Parallelamente, Kaijima e Tsukamoto hanno avviato un esercizio di *riformulazione concettuale*, che ha consentito loro di costruire un proprio linguaggio, usato poi con raffinata consapevolezza architettonica. E tale costruzione di linguaggio è una vera e propria *trasfigurazione*, perché le *strutture lessicali* di Tokyo (come le chiamerebbe De Carlo) sono state individuate, misurate, disegnate e poi rielaborate: assunte nel loro ruolo simbolico, funzionale e costruttivo, ma, trasformate nel loro dato figurativo e prestazionale. E ciò è limpidamente dimostrato da tutto il lavoro dell'Atelier Bow-Wow: si vedano gli edifici, soprattutto residenziali, raccolti in *Post Bubble City*, in *Behaviorology* o nel fascicolo dedicato di "The Japan Architect", intitolato *House Genealogy Atelier Bow-Wow: All 42 Houses*. Anche il lavoro di Atelier Bow-Wow può dunque essere considerato un'*Attività duale*, consapevolmente condotta.

Bibliografia

Atelier Bow-Wow, Tokyo Institute of Technology Tsukamoto Architectural Laboratory, *Pet Architecture Guide Book. Living Spheres*, vol. 2, World Photo Press, Tokyo 2002 | Bachelard G., *La poetica dello spazio* (1957), Dedalo, Bari 1975 | Bachelard G., *La poetica della rêverie* (1960), a cura di Silvestri Stevan G., Dedalo, Bari 1993 | Bilò F., *Le indagini etnografiche di Pagano*, LetteraVentidue, Siracusa 2019 | Chiesi R., *8½ di Federico Fellini*, Gremese, Roma 2018 | Kaijima M., Kuroda J., Tsukamoto Y. *Made in Tokyo* (2001), Kajima Publishing, Tokyo 2014 | Kezich T., *Somnii Explanatio ovvero in quel regno dove tutto è possibile*, in Fellini F., *Il libro dei sogni*, Rizzoli, Milano 2007, pp. 9-18 | "JA. The Japan Architect", n. 85, *House Genealogy Atelier Bow-Wow: All 24 Houses*, Spring 2012 | Jung C.G., *La psicologia del sogno. Seminario tenuto nel 1928-30* (1984), Bollati Boringhieri, Torino 2006 | Marini N. (a cura di), *Pallidi fantasmi. Apparizioni di sogni in Omero e in Erodoto*, Signorelli, Milano 2004 | Rodari G., *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare storie* (1973), Einaudi, Torino 2013.

Riccardo Palma

Sogno II

Cosa sognano le case [quando le progettiamo]?

Perché le case sognano?

"Dal momento in cui la casa si pone come problema di architettura [...] essa non si presenta più come un'ovvia risposta alle necessità del vivere [...], esce dalla positiva materialità che la assimilava al nido [...] ed entra in pieno nel mondo dell'architettura confrontandosi con esso e prima di tutto con i suoi temi antichi: il tempio, la piazza, gli edifici pubblici" (Motta, Pizzigoni 1995, p. 23).

L'avvento del tema della casa – ovviamente le case esistevano da sempre ma solo nel XVIII secolo gli architetti cominciano a progettare "case" – non corrisponde all'individuazione di una tipologia definita. Poiché inizia ad essere progettata senza una propria identità architettonica, la casa è destinata a "sognare" altro da sé, diventando così una griglia teorica che incorpora tutti i problemi dell'architettura. Dall'igiene sanitaria alla decorazione, dall'urbanistica al funzionalismo ecc., al tema della casa si applica un insieme di discipline, ciascuna dotata di un proprio sistema di rappresentazione orientato alla soluzione di uno specifico problema. Nel progetto della casa ogni singolo elemento architettonico – una stanza, una facciata, una scala e così via – assume differenti significati in funzione del punto di vista e della modalità di rappresentazione impiegata: "Se da questo momento si parlerà ancora della casa come ricovero naturale sarà sotto il segno della nostalgia per una condizione che si è perduta o come un sogno, un'aspirazione verso una possibile origine da riscoprire [...]. Ciò che la casa era in precedenza, la sua realtà, la sua esistenza, la sua presenza, rimarranno come qualcosa di non detto, relegato per sempre al fondo di una molteplicità di discorsi. Riscoprire il suo silenzio non potrà essere a questo punto che il momento finale in cui tutto ciò che si poteva dire è stato detto" (Motta, Pizzigoni 1995, p. 23). A partire da questa condizione è stata sviluppata la ricerca *Cento Tavole*.

L'interpretazione dei sogni [delle case]

"*Discorsi*, perché ognuno di essi si definisce come ambito in cui una scelta di cultura si traduce in una teoria dell'architettura dando luogo alla produzione di testi e trattazioni specifiche. *Dispositivi*, perché essi si presentano come un insieme di tecniche di rappresentazione e di pratiche, anche costruttive, che, per quanto diverse, sono in ogni caso in grado di determinare in maniera esauriente il disegno e la costruzione della casa" (Motta, Pizzigoni 1997, p. 10).

Cento Tavole è una ricerca diretta da Giancarlo Motta e Antonia Pizzigoni, svolta dal 1992 al 1995 presso il Politecnico di Milano (Motta, Pizzigoni 1997). L'ipotesi di fondo della ricerca è che le tecniche convenzionali di rappresentazione dei diversi discorsi/dispositivi, applicate ai riferimenti allo scopo di risolvere i problemi affrontati dal progetto, producano uno "scarto" mediante il quale va in scena il "teatro della memoria" dell'architettura. La sezione anatomica dell'igiene sanitaria, il disegno superficiale della decorazione, gli schemi topologici del funzionalismo, e così via, danno vita a un'epifania di figure che da sempre appartengono all'architettura.

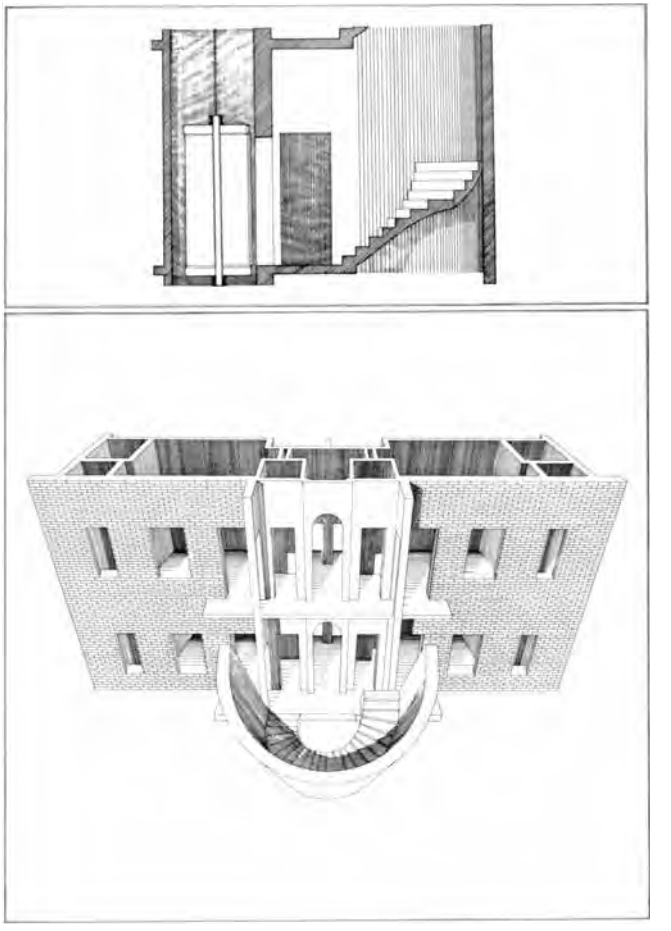
La ricerca indaga cinque discorsi/dispositivi: il funzionalismo, la decorazione, la tipologia, la geometria e l'igiene sanitaria. Ognuna delle *Cento Tavole* mette in scena una doppia rappresentazione di una casa di Milano tra quelle pubblicate sulle riviste di architettura dal 1890 al 1970. Nella prima rappresentazione, la casa è disegnata impiegando le tecniche convenzionali proprie di uno dei discorsi/dispositivi. La seconda rappresentazione è invece normalmente una prospettiva. La prima parte è la più importante perché la rappresentazione opera producendo una nuova figura che è al tempo stesso antica: ad esempio nella tavola a fianco, la sezione della scala fa emergere una cavea e il suo *frons scaenae*. La seconda parte della tavola inserisce questa figura in una sorta di scena teatrale che enfatizza il nuovo significato emerso nella prima parte. Così la scala è rappresentata in prospettiva centrale dall'alto. In questo modo la casa può "sognare" tutte le architetture che virtualmente contiene.

La ricerca afferma quindi che la "cosa" architettonica è sempre aperta ad un'ermeneutica infinita, così come è infinita l'analisi dei sogni secondo Freud (Freud 1937). Su questa condizione si fonda perciò il meccanismo che permette al progetto di risolvere i problemi del programma utilizzando i riferimenti e componendo assieme le diverse figure prodotte in un oggetto che si presenta come costitutivamente eclettico.

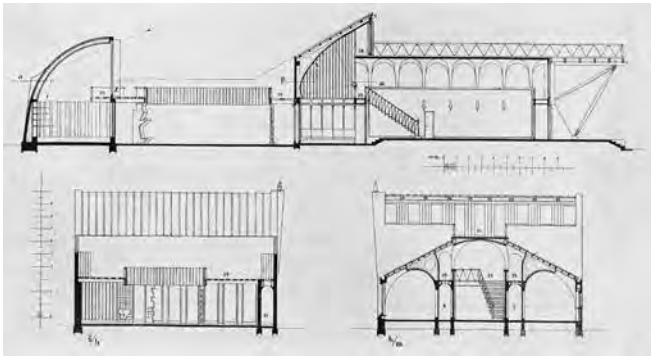
Il sogno eclettico di Carlo Mollino. Disegno di una casa sull'altura, 1944

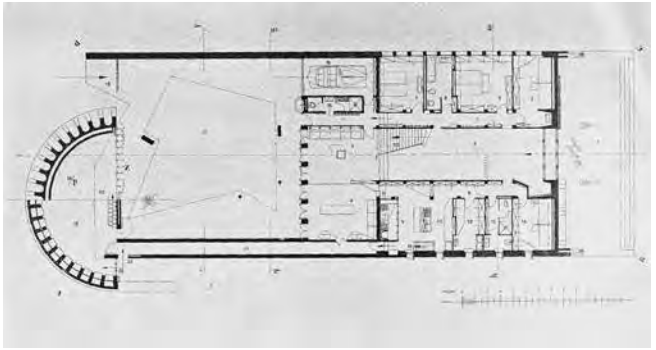
"*Eclettismo*: parola pericolosa; ma non saprei trovarne di più esatte. Usata ormai impropriamente per quell'architettura di somma anziché nel senso di sintesi e di ripensamento originale quale non solo io l'intendo, ma quale è il suo preciso senso etimologico e filosofico [...]. Ritengo facile profezia dire ancora che verso quel totale eclettismo ci avviamo e che da esso prendono vita opere autentiche: nate da quella rapidità e contemporaneità di informazione nel tempo e spazio, elasticità di reazione, possibilità di assimilazione non mitica delle più remote o attuali culture ed esperienze di sensibilità" (Mollino 1944, p. 4).

L'esperienza progettuale e teorica di Carlo Mollino argomenta con straordinaria efficacia l'eclettismo interno del progetto di



Cento Tavole, Tavola 19, I luoghi mondani. Scale 1, Emilio Lancia, Edificio per uffici e abitazioni in via Matteotti, Milano.





Carlo Mollino, Casa sull'altura, 1944. Sezioni e pianta.

architettura. In molti scritti di Mollino l'affermazione della necessità di considerare il risultato del progetto come composizione di molteplici figure si accompagna ad una concezione topologica e a-storica del bacino di forme impiegate dal progetto. Per Mollino, il tavolo dell'architetto è una superficie atemporale sulla quale sono disposte tutte le architetture che pur essendo state storicamente prodotte, possono divenire materiali del progetto solo se si liberano dal loro tempo storico: "Esempi ancor rarissimi di eclettismo, non ho paura di questa scandalosa parola, dove la casa non esprime necrofilia o snobismo di collezionista fine a sé stesso, ma desiderio di rievocare ad ogni ora pur dominandole e pur affermandole serenamente presenti nel proprio tempo, forme d'arte di ogni tempo e accessibili tanto quanto quella del presente; segno di interezza e di civiltà quasi precorritrice di un mondo risolto e libero da ogni polemica. Questa avventura comunque pericolosa di un eclettismo attuale non va confusa con quella di fine secolo e ancor oggi purtroppo in atto" (Mollino 1946, p. 20).

Mollino illustra questo suo *eclettismo sintetico* con un progetto-manifesto. Si tratta del progetto di *Casa sull'altura* sviluppato nel 1944 su sollecitazione dell'amico Gio Ponti, desideroso di raccogliere progetti di case per la sua rivista "Stile" in vista della ricostruzione che avrebbe seguito la fine della Seconda guerra mondiale. Il progetto nasce da un sogno: "Ferme queste premesse ti dirò che mi sembra di aver fatto un sogno attico e minoico insieme e che infine, prima del risveglio, si è fuso nella serenità e nel silenzio di un chiostro: un chiostro laico" (Mollino 1944, p. 2). Il sogno esprime la condizione grazie alla quale l'architetto può individuare le architetture di riferimento da utilizzare nel progetto, poiché nel sogno le cose perdono le loro relazioni con il tempo, con l'origine e i contesti da cui provengono. Lo spazio onirico di Mollino è il piano topologico sul quale si dispongono le figure del progetto e nel quale le architetture non sono mai interpretabili una volta per tutte: "Questa casa è una tenda rigida, un padiglione, e altro insieme" (Mollino 1944, p. 2).

Ma come comporre, tenere assieme, questa molteplicità? Qui entra in gioco il disegno, cioè la relazione che lega il problema di progetto al suo spazio di rappresentazione e quindi di soluzione: "La casa sull'altura non ha invenzioni, ma si può dire, credo, una rifatta verginità dei luoghi comuni e eterni: schema di pianta è quello classico del bacino del mediterraneo – dall'una all'altra sponda fino a Gibilterra – lo schema di sezione è quello basilicale" (Mollino 1944, p. 5). Il progetto della casa non si produce mediante "invenzioni", ma si fonda su ripetizioni: ad ogni problema corrisponde una figura architettonica che è già presente sul tavolo di lavoro di Mollino e che viene assunta nel progetto attraverso la parzialità di una sua rappresentazione.

Oltre alle prime due già citate – la pianta della *domus* e la sezione della basilica – proviamo a descrivere brevemente le altre. La prima

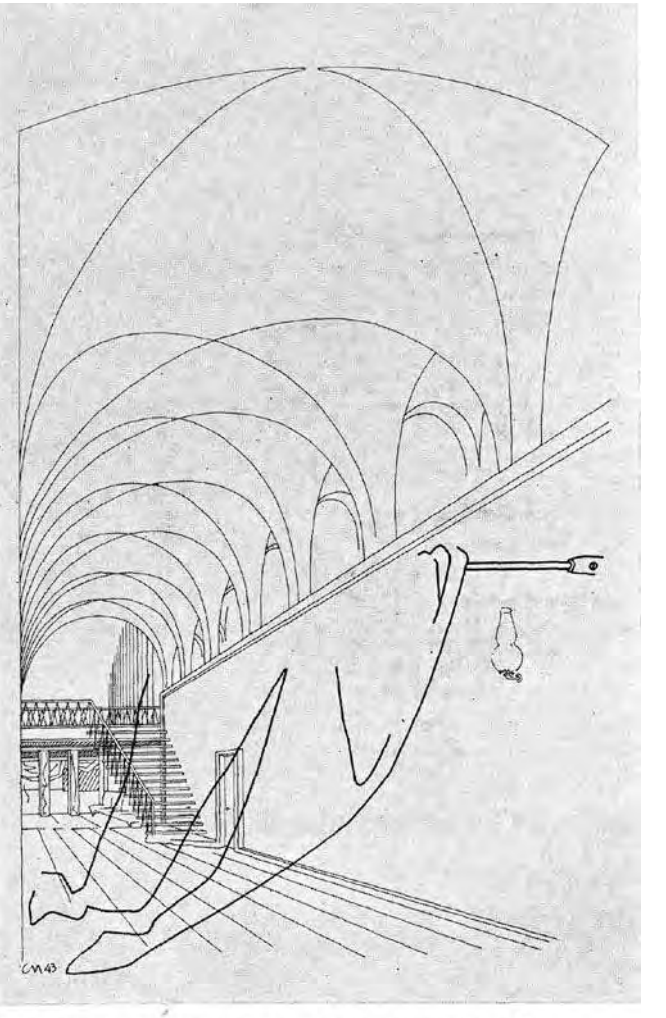
corte d'ingresso è descritta come un "atrio" che "è anche un soggiorno e vi si può stare come in una fresca piazzetta" (Mollino 1944, p. 10). Infatti, nell'atrio la scalinata d'accesso ai ballatoi superiori, addossata ad una delle due pareti laterali cieche, rimanda alla prospettiva di una piazza medievale, caratterizzata dal palazzo comunale e dalla sua scala monumentale. La seconda corte invece, a cielo aperto e parzialmente coperta da una tettoia in forma di "spezzata stellare", ripropone, ancora in prospettiva, "l'incanto del chiostro delle Clarisse a Napoli in Santa Chiara" (Mollino 1944, p. 6). Il problema dell'ingresso della luce nei vari ambienti viene invece affrontato nella sezione longitudinale. Le due corti sono separate da un corpo di fabbrica trasversale che essendo più alto della navata centrale riesce a catturare la luce esterna per poi rifletterla nello spazio interno dell'atrio mediante una volta parabolica. L'impianto della casa è concluso da un volume a semi-cupola che contiene la biblioteca e che è affacciato sulla seconda corte. Anche in questo caso la luce entra nello spazio riflettendosi sull'intradosso curvo della volta. In entrambi i casi il riferimento è quello delle camere di luce delle chiese barocche, costituite da ambienti che catturano la luce esterna tramite aperture che non sono direttamente connesse con lo spazio interno della chiesa. Questa serie di volumi, in aggiunta all'aggetto della copertura dell'ingresso risolto con un sistema di tiranti, conferiscono alla casa un aspetto volumetricamente complesso che in uno schizzo pubblicato nell'articolo si rivela essere la soluzione del problema del rapporto con il luogo: l'"altura". Lo schizzo mostra come l'articolata volumetria della casa posta sulla sommità di un'altura circondata da colline, produca uno *skyline* molto simile a quello che la Basilica di Superga forma insieme al crinale della collina torinese.

La casa sognata e disegnata da Mollino è quindi un'architettura fatta di architetture: punto di convergenza delle molteplici figure che rispondono alla molteplicità dei problemi affrontati dal progetto.

Come sogna il progetto di architettura?

Se la *Casa sull'altura* ci parla della dimensione onirica del progetto, ciò succede perché molti "lavori" che l'architetto compie nel progettare possono essere assimilati ai "lavori" che Sigmund Freud descrive nell'*Interpretazione dei sogni* (Freud 1899).

Il primo, il lavoro di *spostamento, spaziale e temporale*, permette di liberare l'architettura di riferimento che risponde al problema progettuale dai suoi legami con l'autore e il tempo storico. L'architettura diviene "assoluta", nel senso di *ab-soluto*, posta fuori dal tempo in uno spazio topologico (Vitiello 1992). Successivamente, il lavoro di *rappresentazione plastica*, si fonda sull'azione del disegno. Grazie alla rappresentazione del riferimento scelto, l'architetto estrae la figura che può risolvere il problema di progetto. La figura ottenuta rappresenta allo stesso tempo l'architettura da cui proviene e quella alla quale



"...questo atrio è anche soggiorno e vi si può stare come in una fresca piazzetta... il soffitto è un incrociarsi bianco di volte leggere..."

Carlo Mollino, Casa sull'altura, 1944. Vista dell'atrio.

darà soluzione. La produzione della figura attiva contemporaneamente il lavoro di *condensazione seriale* che apre le porte di una "regione" abitata da molte altre figure, tutte in qualche modo apparentate tra loro. Prima del risveglio, infine, si svolge il lavoro di *elaborazione secondaria* che opera un riordino della narrazione del sogno – so che sto per svegliarmi quindi cerco di elaborare il sogno per renderlo più coerente –, colmando le lacune lasciate dall'inconscio. Un lavoro, quindi, eminentemente "compositivo": allo stesso modo, le figure che risolvono i problemi del progetto sono tutte lì ma nessuna delle loro proprietà originarie assicura che possano trovare una coerenza concreta nell'architettura progettata. Comporre significherà allora essere in grado di dare al "sogno" del progetto una coerenza spaziale complessiva, sapendo che questo risultato, anche se concretamente espresso dall'architettura costruita, è comunque provvisorio e continuamente aperto a nuove interpretazioni e nuovi possibili "sogni".

Bibliografia

Motta G., Pizzigoni A., *Cento Tavole. La casa a Milano dal 1890-1970. Ricerca diretta da Giancarlo Motta con Antonia Pizzigoni*, Unicopli, Milano 1997 | Motta G., Pizzigoni A., *Milano 1890-1970: lo studio della casa*, in Motta G., Palma R., Parasacchi A., Pizzigoni A., *L'archivio delle case. La casa a Milano dal 1890 al 1970*, FrancoAngeli, Milano 1995 | Freud S., *L'interpretazione dei sogni* (1899), Bollati Boringhieri, Torino 1979 | Freud S., *Analisi terminabile e interminabile. Costruzioni nell'analisi* (1937), Bollati Boringhieri, Torino 1977 | Mollino C., *Disegno di una casa sull'altura*, in "Stile", n. 40, 1944, pp. 2-11 | C. Mollino, *Vedere l'architettura*, in "Agorà", n. 9-10, settembre-ottobre 1946, pp. 19-24 | Vitiello V., *Topologia del moderno*, Marietti, Torino 1992.

Laura Arrighi

Sogno III

Case di carta | Spazi dei sogni

Per *sogno* si intende in senso ampio, ogni attività mentale, anche frammentaria, che si svolge durante il sonno. L'etimologia della parola "sogno" si riconduce al latino *somnium* = sonno. In origine quindi, sogno e sonno erano un tutt'uno. Successivamente però la parola prende altre derive. In modo più preciso si comincia a identificare il sogno con quell'attività più o meno nitida e dettagliata che avviene nelle fasi del sonno definito Rem, e che in una struttura narrativa più o meno coerente, coinvolge sensazioni visive, con partecipazione emotiva da parte del dormiente. In senso figurato diventa poi sogno da desti, immaginazione vana, fantastica, fino ad essere sovrapposto alla nozione di ideale (Enciclopedia Treccani 2021).

Attraversando in una breve ricognizione i principali dizionari storici di architettura il termine non compare, se non in modo allusivo sotto alcune voci che potrebbero rimandare alla definizione sopra citata. La voce *ideale* è spesso presente, associata ad esempio a "ogni opera la

quale, invece di essere concepita ed eseguita secondo le leggi della natura [...] apparirà come il frutto di una sregolata immaginazione, che prende i sogni per ispirazioni" (de Quincy 1992, p. 214). Il termine *capriccio* è interpretato come "ogni desiderio senza bisogno, il quale non è che un prodotto dell'immaginazione, e di cui non può essa medesima sostenere per lungo tempo l'illusione [...] in architettura ogni invenzione, ogni forma senza necessità che la natura delle cose non ha suggerito, e che la ragione delle convenienze non potrebbe giustificare" (de Quincy 1992, p. 148); o ancora "un genere cui è attribuito carattere di estrosità fantastica [...] che sembra connettersi originariamente con elementi magici e nel XVI secolo ha valore di idea fantastica e astrusa" (Portoghesi 1968, p. 485). Sogno infine potrebbe sovrapporsi o forse contrapporsi al termine *utopia*. Un termine simile, più classico e codificato nella letteratura disciplinare, ma che in realtà è altro. L'utopia è un pensiero che ha a che fare con visioni che allontanano dalla realtà, e coinvolge la collettività. In effetti le utopie sono state frequentemente utopie urbane.

Da cosa partire per definire finalmente il sogno in architettura? Il sogno nasce innanzitutto dalla realtà e si proietta in un'altra a portata di mano, è un atto individuale che diventa collettivo per sommatoria di moti individuali. Si può quindi leggere nel sogno un doppio registro, che da fuori produce risonanza dentro di noi e viceversa. Questo spiegherebbe la valenza del sogno come "esperienza culturalmente determinata, che connette l'immaginario e la memoria di un individuo all'immaginario collettivo di una società [...]. L'immaginario, vale a dire le rappresentazioni simboliche espresse in sogni, canzoni, fantasie, miti e storie, deriva sempre da un circuito di relazioni pluralizzate di immagini e idee che vengono da altrove" (Lattanzi 2015).

Se guardiamo all'architettura, il termine sembra entrare a far parte della disciplina soprattutto nel corso del Novecento, secolo in cui viene utilizzato in una retorica più o meno sistematica relativa allo spazio domestico. Quando si parla di casa, anche se si pensa quasi immediatamente al manufatto architettonico, in realtà ci si imbatte in una parola densa di significati, che hanno a vedere più con quello che l'abitazione rappresenta per il singolo individuo, piuttosto che con il suo aspetto materiale. L'habitat domestico è caratterizzato da una dimensione personale e identitaria che lo predispone ad ampliarsi oltre la soglia della pura forma costruita. Guardando al secolo scorso, da una parte troviamo dunque la casa privata: un ambito che forse più di qualsiasi altro ha svolto un ruolo centrale nella definizione della cultura del progetto; dall'altra troviamo il sogno, un termine indagato in diversi campi, dall'arte, alla filosofia, alla psicologia. Molti pensatori hanno intrecciato il tema architettonico con la filosofia e la psicoanalisi, con particolare attenzione all'inconscio, all'imponderabile. Lo hanno fatto utilizzando ad esempio la casa come "topografia del nostro essere intimo" (Bachelard, *La poetica dello spazio*, 2008, p. 26), uno spazio felice, sicuro, in cui

l'immaginazione ha la possibilità di rivelarsi e liberarsi; o ancora come elemento che si contrappone al disturbo psicologico, il *perturbante* che per Freud è "l'antitesi di *heimlich* [da *Heim*, casa], *heimirch* [patrio, nativo], e quindi familiare, abituale" (Freud 1991, p. 271). Al tempo stesso il mondo dell'architettura ha fatto ricorso a concetti filosofici per costruire i modelli domestici della modernità.

Così il termine sogno, inteso nella sua accezione di immaginario al quale aspirare, è comparso in modo sistematico nei discorsi di architettura, ed è stato diffuso dai media di allora, in una vera e propria propaganda legata alla promozione di una moderna cultura dell'abitare. Come ben argomenta Beatriz Colomina: "Da Frank Lloyd Wright e Adolf Loos a Le Corbusier, Frank Gehry e Michael Graves, praticamente tutti i maggiori architetti di questo secolo, su entrambe le sponde dell'Atlantico, hanno elaborato le loro idee architettoniche più importanti attraverso il design delle case [...] molte delle quali sono state realizzate per mostre, pubblicazioni, fiere, concorsi e così via, piuttosto che per cantieri tradizionali. Anche quelle case che sono state costruite per clienti reali, su siti tradizionali, hanno tratto il loro impatto principale dalla loro pubblicazione, prima e dopo la loro costruzione. Le immagini di queste case sono circolate in tutte le forme di media" (Colomina 1995, p. 56). Proprio sui media, e in particolar modo sulle riviste, la retorica quindi ha preso corpo, facendo leva su un processo di costruzione di immaginari che, nutrendosi di testi non convenzionali, fotografie, illustrazioni, modelli pensati come set cinematografici, hanno costruito, materializzato e venduto, la "casa dei sogni".

Parlando del concetto di *dream house* Timothy Mennel sottolinea come in America, dagli anni Quaranta in poi, questo sviluppo nella retorica corporativa indusse cambiamenti nel modo in cui le case erano percepite a livello popolare. A dispetto della pubblicità che alimentò il mercato ideale della casa "autopulente", "autorespirante", del bagno "autosterilizzate", negli anni successivi alla fine del conflitto "in molti arrivarono a credere di aver effettivamente ottenuto la 'casa miracolosa', grazie ad una cucina a misura di elettrodomestico, alla lavanderia elettrica e alle finestre panoramiche [...]. E chi potrebbe contestare la felicità, in qualunque modo sia stata costruita? La periferia del dopoguerra può non aver portato alla realizzazione effettiva dei miracoli che avevano alimentato il suo sviluppo, ma ha dato tutta l'impressione di soddisfare i sogni di massa di molti cittadini, un individuo dopo l'altro" (Mennel 2005, p. 357).

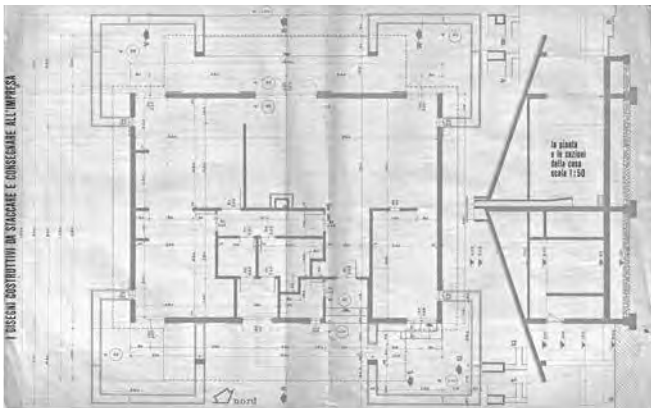
L'editoria alimentata dal mercato immobiliare afferma una nuova possibilità: quella dell'autodeterminazione di ogni individuo incarnata dalla propria casa. Che si tratti di un'operazione puramente commerciale o di uno strumento di divulgazione culturale, l'espediente di realizzare case ideali o case prototipo aperte ai visitatori, che mostrano gli spazi in un contesto studiatissimo, con mobili, rivestimenti per

pavimenti, lampade, tessuti, stoviglie, posate, pentole e tegami, persino poggia-piatti, rappresenta un efficace strategia di comunicazione di valori, aspirazioni e desideri. Il fenomeno delle Case Study Houses, promosso dalla rivista "Arts and Architecture" ne è un esempio.

In Italia il termine sogno declinato nella sua accezione di ideale, compare su alcune note riviste, sia di settore, sia popolari. Su "Domus" ad esempio, un'iniziativa del 1942 chiama una serie di architetti a "raccontare l'ideale progetto di una loro casa di sogno" tornando "da un sogno gratuito, a proposte che saranno domani, un domani già attuale, urgentissime [...] perché noi scopriremo la nostra casa ideale, noi allargheremo l'orizzonte di sogno della nostra casa, solo se l'artista sia lasciato nella libertà della sua creativa immaginazione" (Direzione Domus 1942, p. 312).

Ponendo questioni che ancora una volta hanno a che fare con concetti quali: abitare "universale o particolare", "realizzabile o utopico" che risponda a "bisogni o desideri" e ispiri un certo stile di vita, l'esercizio immaginativo di "Domus" chiarisce soprattutto la necessità di associare il pensiero di casa ideale al pensiero di essere umano a sua fondazione. Partendo dal concetto di casa come rappresentazione dell'identità umana, gli architetti hanno necessariamente dovuto, prima di qualsiasi altra operazione, identificare una sorta di essere umano ideale che emerge con alcune precise caratteristiche dalla lettura dei progetti. "La dimensione dei bisogni (fisici, dall'uso della cucina all'uso del bagno) ha l'estensione minima possibile, ed è oscurata. Viceversa, la dimensione delle aspirazioni (mentali *lato sensu*, dalla libertà di condividere qualcosa in un salotto alla libertà di pensare a qualcosa in uno studio) ha l'estensione massima possibile, ed è illuminata. Le case ideali di 'Domus' sembrano mettere in forma l'ideale seguente: l'essere umano è in essenza l'animale che, tra gli animali, è caratterizzato da aspirazioni che sovrastano i bisogni" (Chiodo 2017, p. 8).

Operazione più radicale è quella di "Annabella", periodico femminile fondato nel 1961, che in un inserto di quello stesso anno, sovverte il tradizionale processo progettuale che presuppone la relazione cliente-architetto. La casa ideale divenuta bene di consumo alla stregua di un oggetto di design o di un abito, viene venduta attraverso un cartamodello che la rivista sponsorizza come Casamodello, realizzato dagli architetti Mario Brunati e Alessandro Mendini. Il progetto regalato da "Annabella" è preciso e dettagliato, ricco di disegni e descrizioni e completo di tutte le planimetrie e dati necessari per poter essere ritagliato e consegnato direttamente all'impresa per la sua realizzazione. Il Casamodello si inserisce in un ricco pamphlet di consigli pratici su come organizzare una casa moderna, composto da testi, disegni tecnici e fotografie che vanno dalla disposizione degli ambienti alle scelte di arredo. La parola "esigenza abitativa" è sottolineata più volte, ma le proposte e la narrazione degli spazi domestici, che alla tradizionale nomenclatura delle stanze



Tutte le soluzioni per la Casa Ideale, in speciale "Annabella", tavole annesse al n. 14, 1961.

sostituiscono un'ampia raccolta di azioni: entrare, dormire e riposare, pranzare e cucinare, lavarsi, sembrano voler figurare o meglio prefigurare, un vero e proprio nuovo modo di vivere, fatto di immagini e suggestioni, che nella nuova casa si materializzano, rendendola letteralmente, a portata di mano della lettrice.

I casi studio e i contributi sopra citati suggeriscono come il termine sogno possa assumere valore nella disciplina architettonica e acquisire un'autonomia rispetto a termini più convenzionalmente usati e a questo associati, quali ideale, capriccio inteso come desiderio, architettura fantastica, ispirazione. Termini che messi a sistema sotto questa nuova, vecchia voce, rivelano una sua interessante dimensione e si allargano a concetti quali felicità, possibilità, perturbamento inteso come effetto prodotto sulla persona da qualcosa di nuovo, ancora da conoscere, ma non solo. Discostandosi dal concetto di sogno come immagine creata e alimentata dalla rivista, nel suo progetto di casa ideale Ernesto Nathan Rogers sottolinea come la realtà architettonica abbia due aspetti "uno effettuale e uno potenziale [...]. L'architettura ideale è precorrimento, desiderio, speranza, meta degli uomini coscienti. La casa contingente è dove abitate, la casa ideale è ciò che vorreste e che noi – se siete capaci di fantasia – potremmo disegnarvi [...] il nostro compito è di tendere all'identificazione tra casa reale e casa ideale. Il limite più marcato tra contingente e ideale è tracciato" (Rogers 1942, p. 333). La deriva presa dalla speculazione sul sogno in architettura approda così ad un'inedita prospettiva, che dalla carta ci proietta nella concretezza del progetto fisico, materiale. Che sia sogno indotto o sogno radicato nell'interiorità del singolo, moto individuale che diventa poi collettivo, possiamo rintracciare lo spazio del sogno (domestico) nel processo di identificazione di quella tensione, tra ciò che è reale, la veglia, e ciò che è irreale, il sonno. Una tensione che come il dialogo tra il paziente e il suo analista e come anche il processo progettuale, altro non è che la trasformazione di frammenti "che vengono collegati secondo gli schemi geometrici [...] allo spazio chiaro della luce del giorno [...] trasformazioni oniriche di cui non conserviamo che tappe intermedie [...] ma è la trasformazione stessa che fa dello spazio onirico il luogo privilegiato dei movimenti immaginati" (Bachelard, *Il diritto di sognare*, 2008, p. 163).

Gli argomenti qui trattati sono esito parziale della ricerca in corso di svolgimento presso l'Università Iuav di Venezia, Infrastruttura Ir.Ide, nell'ambito dell'assegno di ricerca dal titolo *La casa sognata. Il progetto degli interni domestici nelle riviste scientifiche e commerciali. Italia-Stati Uniti. 1952-1963*. Responsabili scientifiche Professoresse Laura Fregolent e Sara Marini.

Bibliografia

Bachelard G., *La poetica dello spazio* (1957), Dedalo, Bari 2008 | Bachelard G., *Il diritto di sognare* (1970), Dedalo, Bari 2008 | Chiodo S., *La casa ideale*, in "Rivista di estetica", vol. 64, 2017, pp. 185-202 | Colomina B., *The Media House*, in "Assemblage", n. 27, August 1995, pp. 55-66 | Direzione Domus, *La casa e l'ideale*, in "Domus", n. 176, 1942, p. 312 | Freud S., *Il perturbante* (1919), Bollati Boringhieri, Torino 1991 | Lattanzi V., voce *Sogno*, in *Enciclopedia Italiana online*, IX Appendice, 2015, www.treccani.it, consultato il 30/05/2021 | Mennel T., *Miracle House Hoop-La: Corporate Rhetoric and the Construction of the Postwar American*

House, in "Journal of the Society of Architectural Historians", vol. 64, n. 3, 2005, pp. 340-361 | Portoghesi P., *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, vol. 1, Istituto Editoriale Romano, Roma 1968-1969 | de Quincy Q., voce *Ideale*; voce *Capriccio*, in *Dizionario Storico di Architettura* (1985), a cura di Farinati V., Teyssot G., Marsilio, Venezia 1992, p. 214; p. 148 | Rogers E.N., *La casa dell'Anonimo*, in "Domus", n. 176, agosto 1942, p. 333 | voce *Sogno*, in *Enciclopedia Treccani online*, www.treccani.it, consultato il 30/05/2021 | *Tutte le soluzioni per la Casa Ideale*, in "Annabella", tavole annesse al n. 14, 1961.

Martino Doimo

Spazio

Nel progetto del 1924 di una villa in mattoni per Potsdam-Neubabelsberg, Mies van der Rohe sperimenta una nuova forma di spazialità continua – nella quale, oltre alle profonde influenze compositive paesaggistiche di alcune ville schinkeliane, sono indubitabilmente riconoscibili forti analogie con la coeva ricerca De Stijl – definita da delimitazioni che si presentano come pure superfici, qui corrispondendo però nel contempo a veri e propri muri (differentemente dalle astratte ma nel contempo ambiguamente portanti pareti delle "contro-costruzioni" di Theo van Doesburg e Cornelis van Eesteren, presentate alla mostra *De Stijl* del 1923 a Parigi, cui aveva partecipato lo stesso Mies), in stretto riferimento ai princìpi della "architettura del rivestimento" di Hendrik Petrus Berlage.

Se il progetto di Mies del 1924 è stato spesso specificamente avvicinato al dipinto di Theo van Doesburg *Danza russa* del 1918 – anche se appare evidente come Mies nella villa in mattoni stia guardando direttamente a Berlage e non ai suoi discepoli De Stijl, rispetto ai quali Mies ha sempre negato un'influenza diretta: si potrebbe pensare che si tratti di una filiazione fin dalle origini autonoma e parallela dal comune maestro Berlage – meno spesso è stato d'altro canto ricondotto alle ancor più immediate ascendenze schinkeliane, nella composizione estremamente dinamica, costituita da L disposte in complesse simmetrie bilanciate, che si estendono nel paesaggio a circoscrivere spazi a corte aperta definiti da setti murari liberi.

Si tratta del "principio formale della composizione asimmetrica", come lo definiva più direttamente Karl Friedrich Schinkel nel testo teorico di accompagnamento del suo primo progetto a noi noto per una villa nei pressi di Siracusa – composto a ventitré anni durante il suo primo viaggio in Italia (1803-1804), che doveva aprire la prima versione del suo trattato incompiuto, il *Lehrbuch* (Schinkel 1979, pp. 11-23) – principio compositivo più volte adottato nelle architetture dallo stesso realizzate in seguito nei dintorni di Berlino e in particolare a Potsdam, ove Peter Behrens accompagnava i suoi giovani di studio, tra i quali Mies, per

introdurli all'architettura di Schinkel e degli *Schinkelschüler*: Persius ecc. Tuttavia la villa in mattoni di Mies del 1924 è prima di tutto un approfondito ragionamento sull'architettura e riflessione teorica di Berlage, il maestro elettivo cui Mies inizia a fare riferimento già prima di lasciare lo studio di Behrens nel 1912.

Notoriamente la concezione spaziale e tettonica di Berlage – pur parlando per tutta la vita di Gottfried Semper e di "architettura del rivestimento", a partire dalla prima versione del 1903 della sua celebre conferenza *Riflessioni sullo stile nell'arte del costruire* (Berlage 1996, pp. 122-156), che si intitolava inizialmente *Gottfried Semper*, oltreché di Viollet-le-Duc, come continuerà a fare van Doesburg nei suoi scritti sull'architettura dell'avanguardia De Stijl, in sostanziale continuità con la riflessione teorica di Berlage che ne avrebbe suggerito la stessa intitolazione, in riferimento al trattato di Semper *Der Stil* (Banham 1970, pp. 151-182) – si differenziava rispetto alla teoria semperiana in quanto, pur aderendo al principio di definizione dello spazio tramite pure "superfici" essenzialmente bidimensionali – a ciò riduceva programmaticamente il valore spaziale dei propri muri, spiegandolo in varie enunciazioni teoriche – tali superfici nella *Bouwkunst* di Berlage dovevano nel contempo rimanere "muri", mostrando esplicitamente l'apparecchiatura costruttiva muraria.

Berlage rileggeva infatti le implicazioni spaziali delle pareti di rivestimento della teoria semperiana sostanzialmente in riferimento alla critica a *Der Stil* da parte di August Schmarsow: il recinto murario era ancora l'unico protagonista di una nuova spazialità, pensata come valore architettonico autonomo ma costruttivamente univoca, non subordinata all'affermazione nel corso dell'Ottocento dell'elemento dello scheletro strutturale, cui appendere le pure superfici di configurazione spaziale, proprie della radicale riconfigurazione semperiana dell'archetipo dell'arte del costruire, a partire dal "principio del rivestimento".

Schmarsow, in particolare in una conferenza nel 1893 (Schmarsow 1994, pp. 281-297), aveva criticato la teoria della *Bekleidung* di Semper – nonostante il suo evidente debito verso la stessa, in particolare per l'individuazione di un'autonoma dimensione per i valori spaziali, che portava lo stesso Schmarsow per la prima volta ad analizzare la storia dell'architettura attraverso il concetto di "sensibilità per lo spazio" (*Raumgefühl*) – in quanto, a suo parere, risultava insufficientemente interessata alla profondità dello spazio, ponendo un'enfasi eccessiva sugli attributi decorativi delle superfici fittamente ornate con motivi tessili dell'arte del rivestimento (*Bekleidungkunst*), sottovalutando la capacità astratta dell'architettura di "creare lo spazio" (*Raumgestalterin*).

Alla fine degli anni Venti, Mies giunge a precisare l'aspirazione a una nuova libera concezione spaziale, che era emersa in particolare nel progetto della villa in mattoni del 1924, alla luce del modello

dell'edificio "pelle e ossa", che egli stesso aveva enunciato nei testi correlati ai progetti per i grattacieli per Berlino dei primi anni Venti (Mies van der Rohe 1997, pp. 257-258) – ed esemplificato in particolare in una conferenza del 1923 (Mies van der Rohe 1997, pp. 259-261) – tuttavia prevalentemente in relazione al rapporto tra involucro smaterializzato di "rivestimento" spaziale (*curtain-wall*: parete-tenda) e intelaiatura strutturale di sostegno, più che dal punto di vista della conformazione dello spazio interno.

Per la prima volta, nel padiglione di Barcellona (1928-1929) e nel piano di soggiorno della casa Tugendhat a Brno (1928-1930), Mies può realizzare, in edifici interamente di nuova costruzione, una compiuta nuova architettura dialettica, nella quale compare una rivoluzionaria – ma antichissima – libera spazialità interna orientaleggiante, definita da "tappeti sospesi" atettonici di evidente ascendenza semperiana, che si affiancano a un riparo di natura tettonica che rende possibile il dispiegarsi di questa nuova concezione spaziale; si tratta di pure superfici, più o meno immediatamente leggibili come pareti tessili: elementi senza oneri di sostegno costruttivo, autonomamente dediti a dare forma e carattere allo spazio interno.

È il compiuto ritrovamento nell'architettura occidentale dello stesso concetto di "spazio" come valore architettonico autonomo – come l'aveva definito Semper nel paragrafo del suo trattato incompiuto *Der Stil*, del 1860-1863, che si intitola *Il principio formale più antico fondato sul concetto di spazio nell'architettura è indipendente dalla costruzione* (Semper 1992, pp. 117-120) e come l'aveva inteso Adolf Loos nello scritto teorico del 1898 *Das Prinzip der Bekleidung* (Loos 1972, pp. 79-86), nel quale delineava i fondamenti della poetica del *Raumplan* – che nella *Baukunst* miesiana avviene tuttavia non cancellando l'antica spazialità residuale-interstiziale dei podi e recinti di natura muraria, che continuano ad affiancarsi all'edificio "pelle e ossa", proprio del *Neues Bauen*.

A partire da queste esperienze – e in totale continuità con le relative tematiche spaziali-tettoniche radicalmente innovative – Mies svilupperà la propria ricerca teorico-sperimentale sulla casa a corte durante gli anni Trenta, in particolare attraverso le relative esercitazioni didattiche assegnate agli studenti al Bauhaus, che troveranno continuità anche nel suo successivo insegnamento all'IIT a Chicago.

Si tratta di un tema che d'altro canto rimanda ancora una volta all'influenza di Berlage, che nel 1905 aveva scritto: "Forse anche il paesaggio delle nostre strade cambierà completamente, perché quelle funzioni della casa che ora tendiamo a disporre verso la strada di nuovo saranno portate sul retro, ad affacciarsi su una grande corte. [...] Un cambiamento anche questo che richiama il mondo classico per il quale il momento principale dell'architettura non è rivolto verso la strada, ma si realizza entro la chiusura dei muri, secondo l'originario principio orientale. Perché l'architettura è prima di tutto recinzione di

spazio, non manifestazione verso l'esterno; ed è proprio l'architettura del rivestimento (*bekleedingsarchitectuur*) che così si invera" (Berlage 1996, pp. 157-184).

L'indagine teorico-sperimentale di Mies sulla casa a corte implica una nuova forma di composizione di autonomi elementi fondamentali:
- l'elemento di natura stereotomica del podio-terrapieno plasticamente modellato e del recinto murario (*Mauer*);
- l'elemento di natura propriamente "tettonica" dell'intelaiatura di sostegno del riparo "pelle e ossa", nella conformazione essenziale del "tavolo";
- l'elemento tendente alla smaterializzazione delle pareti "atettoniche" di articolazione e delimitazione spaziale, connesse al "tetto con colonne" (*Säulendach*): pure superfici tessili (*Wand*) di rivestimento.

Si tratta di figure della composizione proprie del *Neues Bauen*, ovvero connesse alla permanenza di più antiche tradizioni costruttive e insediative, con le relative complesse relazioni dialettiche tra differenti componenti della costruzione e connesse con diverse forme di spazialità.

In particolare i recinti di natura stereotomica nelle case a corte di Mies possono articolarsi secondo una gradazione di complessità: dal semplice setto libero alla recinzione di tradizionali "stanze", spazialmente di manifesta natura residuale-interstiziale rispetto alla costruzione muraria che le determina, nonché comunque subordinate rispetto alla *Halle*, l'aula propriamente tettonica emergente.

Inoltre solo la differente spazialità manifestamente atettonica, propria dell'aula al di sotto del "tetto con colonne", è del tutto libera e fluida (tranne che per i locali di servizio o i volumi per gli impianti) e corrisponde ai moderni modi di abitare aperti e flessibili.

Peraltro è forse giunto il momento di chiedersi se il comparire nell'architettura di Mies alla fine degli anni Venti – a Barcellona e Brno – di una radicalmente nuova spazialità tessile atettonica, definita da pure superfici di "rivestimento" spaziale – che trova ulteriore sviluppo all'interno dei recinti murari che caratterizzano la sperimentazione sulle case a corte degli anni Trenta – si possa veramente fare risalire alla sola indipendente elaborazione delle tematiche semperiane da parte di Mies, grazie all'introduzione a *Der Stil* fornitagli dal suo maestro diretto Behrens prima e dal suo maestro elettivo Berlage poi.

I progetti di allestimenti interni sviluppati da Mies con Lilly Reich, in particolare tra il 1927 e il 1929 – dalla *Sala del Vetro* a Stoccarda al *Caffè di Seta e Velluto* a Berlino e fino alla *Sala della Seta* a Barcellona – in cui questa nuova spazialità costituita da pareti tessili senza oneri di sostegno costruttivo – letteralmente tende, tappeti e velari sospesi semperiani – compariva per la prima volta, come unica protagonista, in attesa che le si affiancasse una intelaiatura tettonica che le

consentisse di tradursi in compiuti edifici "pelle e ossa", sembrano suggerire la possibile fondamentale rilevanza di tali esperienze in collaborazione con la Reich – formatasi nell'ambito del Deutscher Werkbund proprio a partire dal colto approfondimento dei temi connessi all'arte tecnica della tessitura – per consentire a Mies un salto di qualità nella comprensione della nuova autonoma spazialità atettonica semperiana – indipendente dagli elementi propriamente strutturali-costruttivi – che aveva fatto la sua comparsa nell'Ottocento, affiancandosi alla tradizione architettonica muraria occidentale.

D'altro canto, se il recepimento da parte di Berlage dell'ambigua concezione spaziale schmarsowiana, lo aveva condotto a trarne le estreme conseguenze, giungendo a profetizzare agli inizi del Novecento una futura architettura univocamente plasticamente modellata – annunciando una rivoluzionaria forma tettonica sostanzialmente monomaterica senza suture – che anticipa i gusci in cemento armato (Berlage 1996, pp. 157-184), inscindibilmente strutturali e di conformazione spaziale, va sottolineato come l'univoca risposta all'*utilitas* tramite la *firmatas* di alcune simili esercitazioni espressioniste-informali-"organiche", diffuse tra i suoi contemporanei, non sia mai stata considerata un'ipotesi di sviluppo interessante per l'architettura da parte di Mies van der Rohe: si pensi alle critiche in merito che rivolgeva a Hugo Häring, con il quale nel 1921 divideva lo studio Am Karlsbad 24 a Berlino (Mies van der Rohe 2010, pp. 277-286).

Si potrebbe analogamente riflettere al riguardo circa l'idea di spazio architettonico che attraverserà la riflessione di Bruno Zevi sull'architettura "organica", nella specifica accezione derivata da Walter Curt Behrendt (Behrendt 2007): non entusiasta verso l'architettura wrightiana mentre studia a Harvard (Dulio 2008, pp. 23-37), nel definire la centralità del tema dello "spazio" al suo rientro in Italia proprio in riferimento a Frank Lloyd Wright, a quale specifica concezione spaziale-tettonica si riferisce Zevi?

Non sembra esclusivamente e prioritariamente ascrivibile a Wright – non a caso una delle principali fonti di ispirazione sempre riconosciute da Mies – originariamente molto più dialetticamente complessa e influenzata da Semper (Frampton 1994, pp. 82-113), come del resto vale per molti protagonisti della Chicago School, rispetto all'idea di spazio propria di Zevi.

Quest'ultima sembra piuttosto derivare prevalentemente dalla concezione di una spazialità ambiguamente nel contempo muraria e atettonica, propria della linea genealogica Schmarsow-Berlage-De Stijl – infatti anche il Neoplasticismo è oggetto di approfonditi studi da parte di Zevi e il punto di partenza analitico per il suo tentativo di classificazione tassonomica degli elementi e figure del *Linguaggio moderno dell'architettura* – nonché progressivamente orientata ai medesimi esiti della profetica visione berlaghiana di una nuova futura architettura

plasticamente modellata, per giungere a un superamento di qualsiasi scomposizione analitica, nel senso di un'univoca sintesi "organica" di struttura, spazio e funzione, che guarda sostanzialmente ai possibili sviluppi artistici dell'ingegneria dei gusci e delle membrane – che esaltano i caratteri di liquidità e continuità del cemento armato – alla luce delle sperimentazioni figurative dell'architettura espressionista e informale.

Va peraltro ancora una volta sottolineato al riguardo come la "sensibilità per lo spazio", attraverso la quale Zevi rilegge anacronisticamente l'intera storia dell'architettura occidentale – il miglior esempio di "critica operativa" idologico-strumentale, nell'accezione negativa tafuriana (Tafuri 1980) – fosse in realtà un concetto nato in Occidente con Schmarsow verso la fine dell'Ottocento e come d'altro canto si riferisse a un'autonomia dei valori spaziali per la prima volta annunciata da Semper in *Der Stil*, poco dopo la metà dello stesso secolo.

D'altro canto anche i frequenti ritorni nella stretta contemporaneità, nella riflessione critica degli storici e nel pensiero teorico degli architetti (in questo caso peraltro quasi sempre in modo puramente assertivo e scarsamente argomentato), a una diffusa "nostalgia" – spesso presentata come volontà di "superamento" del passato anche più recente – per una sostanziale univocità, inscindibile sinteticità e monomatericità dell'architettura, perduta o da raggiungere per la prima volta, sembrano fondarsi in continuità con l'ambigua critica a Semper da cui muove la teoria schmarsowiana – e i suoi molteplici filoni di successivo sviluppo – non senza confuse commistioni nei riferimenti all'antica spazialità muraria, a partire da sbrigative riletture della ricerca di Louis Kahn.

Le due ipotesi neo-murario-unitarie – "progressiva" e "regressiva"? – finiscono spesso per coincidere in un certo discorso attuale, pur risultando a tutti gli effetti radicalmente differenti.

La tradizionale spazialità romana-medievale occidentale riscoperta da Kahn, pressoché esclusivamente di natura muraria – che spesso era stata dimenticata con l'affermarsi del *Neues Bauen* – risulta infatti molto diversa rispetto alla visione profetica di Berlage di una nuova spazialità scavata e plasticamente modellata espressionista-informale – che si attendeva potesse svilupparsi dalle potenzialità intrinseche del cemento armato, non certo tramite le contraddittorie soluzioni costruttive che adotterà Frank Gehry – ancorché in entrambe si possa rilevare l'inevitabile coincidenza tra struttura, funzioni e conformazione degli spazi, non certo la dialettica flessibilità spaziale che può dispiegarsi al di sotto dei ripari propriamente tettonici miesiani.

Va peraltro sottolineato come, nonostante le aspre critiche in merito rivolte a Mies da parte di Kahn, l'antico spazio murario, che dà forma a stanze definite una volta per tutte – con le specifiche caratteristiche residuali-interstiziali già accuratamente descritte da Semper per l'elemento di natura stereotomica (Doimo 2009, pp. 182-197) – risulti

una forma di spazialità che permane evidentemente nei podi e recinti miesiani, a fianco della spazialità determinata da pure superfici atettoniche, connessa ai ripari "pelle e ossa": dal padiglione di Barcellona alle case a corte degli anni Trenta, al progetto del museo per una piccola città del 1943 e fino alla trasposizione monumentale nel "tempio" cubano-berlinese del 1957-68 (Doimo 2017).

Mies infatti – come lo stesso Berlage – sembra comprendere la grandezza fondativa della teoria dialettica semperiana: la coincidenza e univocità di soluzioni strutturali, materiali e conformazioni spaziali non rientrano nel suo campo di indagine teorico-sperimentale, volta al ritrovamento dell'arte del costruire appropriata alla nuova epoca, come composizione di differenti elementi in reciproca e insuperabile tensione conflittuale.

La complessità dialettica dei quattro distinti elementi della *Baukunst* semperiani, la profondità di ricerca storica su cui si fonda questo tentativo di ritrovare una pienezza culturale, il compimento in forma artistica della crisi ottocentesca indotta dall'imporsi materiale del *Neues Bauen* – come in Mies – ne accetta e approfondisce le scissioni insanabili, le contraddizioni antitetiche, lasciando avvertire "un senso di decostruzione all'opera" (Hartoonian 1994, pp. 20-26) nella teoria semperiana, che non mira in modo reazionario a restaurare alcun "centro" perduto, inscindibile "unità", "sintesi" o "superamento".

La ricerca teorico-sperimentale di Mies, la più vicina a poter essere intesa come un compimento operativo della aperta e dialettica riflessione teorica semperiana – che si fonda sull'interpretazione di molteplici tradizioni tettoniche e spaziali di popoli, tempi e luoghi differenti, senza volerne cancellare le differenze – forse può indicare una strada nel momento presente.

Se non ci vogliamo rassegnare a un'architettura fatta sostanzialmente di poco convincenti operazioni di *revival* "etichettatorio", stanche ripetizioni di oggetti architettonici atopicamente chiusi e autosufficienti in forma di cristalli sfaccettati da ripetere a ogni latitudine del pianeta, o improbabili ritrovamenti di un'univocità di materiale, programma funzionale, struttura e spazialità – peraltro mai esistita – che sembrano aspirare al ritorno a una ormai (da vari secoli) impossibile unità del tipo, per tentare di giungere – forse in modo inconsapevole – a una semplicistica rimozione dei fenomeni che connotano la moderna "perdita del centro", che lo stesso Hans Sedlmayr riteneva d'altro canto del tutto improponibile alla conclusione di *Verlust der Mitte* (Sedlmayr 1983), come d'altro canto evidenzia l'interpretazione di Tafuri di questo testo come non sostanzialmente "reazionario", quale può apparire a una lettura superficiale.

Preferisco pensare semperianamente che non sia mai esistita in nessuna epoca – e tanto meno avrebbe alcun senso nel nostro tempo, a partire dalle insuperabili scissioni, stratificazioni, frammentazioni

alle origini del Moderno – un'architettura totalitaristicamente unitaria e monomaterica, non articolata in elementi tettonici originariamente radicalmente differenti e pertanto priva di tensioni conflittuali interne, nella quale si imponga un'univoca forma di spazialità.

Bibliografia

Banham R., *Architettura della prima età della macchina* (1960), Calderini, Bologna 1970 | Behrendt W.C., *Il costruire moderno. Natura, problemi e forme* (1937), a cura di Amirante R., Carreri E., Compositori, Bologna 2007 | Berlage H.P., *Thoughts on Style in Architecture* (1905), in Idem, *Thoughts on Style. 1886-1909*, Getty Center for the History of the Art and the Humanities, Los Angeles 1996, pp. 122-156 | Berlage H.P., *On the likely Development of Architecture* (1905), in Idem, *Thoughts on Style. 1886-1909*, Getty Center for the History of the Art and the Humanities, Los Angeles 1996, pp. 157-184 | Doimo M., *Arte muraria, Spazio, Tettonica. Mies, Bacardi Building Cuba. Elementi della costruzione/figure della composizione*, Canova, Treviso 2009, pp. 182-197 | Doimo M., *Mies van der Rohe: Cuba 1957-Berlin 1968. Il compimento della "nuova" arte del costruire*, in "ZARCH. Journal of interdisciplinary studies in Architecture and Urbanism", n. 8, 2017, pp. 314-329 | Dulio R., *Introduzione a Bruno Zevi*, Laterza, Roma-Bari 2008 | Frampton K., *Modernizzazione e mediazione: Frank Lloyd Wright e l'impatto della tecnologia*, in Riley T., Reed P. (a cura di), *Frank Lloyd Wright.* 1867-1959, Electa, Milano 1994, pp. 82-113 | Hartoonian G., *Ontology of Construction. On Nihilism of Technology in Theories of Modern Architecture*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 1994, pp. 20-26 | Loos A., *Il principio del rivestimento* (1898), in Idem, *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 1972, pp. 79-86 | Mies van der Rohe L., *Edificio per uffici* (1923), in Neumeyer F., *Mies van der Rohe. Le architetture, gli scritti* (1986), Skira, Milano 1997, pp. 257-258 | Mies van der Rohe L., *Compiti risolti. Una sfida alla nostra edilizia* (1923), in Neumeyer F., *Mies van der Rohe. Le architetture, gli scritti*, (1986), Skira, Milano 1997, pp. 259-261 | Mies van der Rohe L., *Intervista Eifler-Conrads* (1964), in Idem, *Gli scritti e le parole*, a cura di Pizzigoni V., Einaudi, Torino 2010, pp. 277-286 | Schinkel K.F., *Das Architektonische Lehrbuch*, Deutscher Kunstverlag, München-Berlin 1979 | Schmarsow A., *The Essence of Architectural Creation* (1894), in AA.VV., *Empathy, Form, and Space: Problems in German Aesthetics, 1873-1893*, Getty Center for the History of the Art and the Humanities-University of Chicago Press, Chicago 1994, pp. 281-297 | Sedlmayr H., *Perdita del centro. Le arti figurative del IX e XX secolo come sintomo e simbolo di un'epoca*, (1948), Borla, Roma 1983 | Semper G., *Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche o estetica pratica* (1860-63), a cura di Burelli A.R., Cresti C., Laterza, Roma-Bari 1992 | Tafuri M., *Teorie e storia dell'architettura* (1968), Laterza, Roma-Bari 1980.

Luca Capuano, Madonna della Salute, Venezia, 2009.

365-370 *Tempo I*
Al muro del tempo
Alberto Ferlenga

370-376 *Tempo II*
Tempo e architettura
Franco Purini

376-381 *Tempo III*
Architettura senza tempo
Massimo Ferrari

381-384 *Tempo IV*
Il tempo della fissità. Annotazioni e due piazze
Dina Nencini

385-389 *Teorie e storia I*
Marco Biraghi

390-397 *Teorie e storia II*
Nei miei progetti, la mia teoria in 21 aforismi
Orazio Carpenzano

397-399 *Teorie e storia III*
Marco De Michelis

400-408 *Teorie e storia IV*
Documenti per la storia, documenti per la teoria. Ragionamenti sulla falsificabilità nella ricerca sul progetto di architettura
Manfredo di Robilant

408-413 *Teorie e storia V*
Pierluigi Nicolin

Alberto Ferlenga

Tempo I

Al muro del tempo

"Non una casa viene costruita, non un'architettura progettata, ove la ruina non sia implicita, posta quale pietra di fondamento, ciò che in noi vive immortale, non trova pace nelle nostre opere" (Jünger 1988, p. 104).

"Io ritengo, o meglio so per certo, che il poeta o la forza poetica, intese in senso lato sono nel nostro tempo come sono stati in ogni altro. E so per certo che voi siete continuamente alle prese con codesta forza e con i suoi effetti... Il nostro tempo è pieno di cose che paiono viventi e sono morte, è pieno di altre che figurano come morte e sono viventi al più alto grado..." (von Hofmannsthal 1991, p. 248).

Le frasi di Ernst Jünger e di Hugo von Hofmannsthal mi offrono lo spunto per accennare ad un aspetto da cui vorrei partire, quello cioè della compresenza attorno a qualunque opera di architettura di aspetti visibili e invisibili, di tempi passati e presenti.

Jünger ricorda come in qualunque edificio sia implicita la rovina. Ciò è particolarmente evidente al momento della sua nascita e della sua morte ma questo rapporto accompagna tutta la sua vita, conseguenza della natura specifica delle opere architettoniche e della loro relazione con il tempo. Se la rovina costituisce una presenza latente in ogni opera, la presenza generale del passato è un dato più generale e ha varie spiegazioni. Tra queste, il fatto che l'architettura ha dato risposta, in epoche diverse, ad esigenze umane come l'abitare, il venerare divinità, il celebrare la morte che, nei loro aspetti sostanziali, si sono evolute molto lentamente. Anche questo è una delle ragioni della sua relativa "atemporalità" che si riflette in questo caso nel libero ripetersi di forme e di tipologie. Ma è soprattutto nell'atto della "creazione" che il rimescolamento dei tempi acquisisce una particolare specificità, quando sul tavolo da disegno e nella mente di ogni architetto si affollano, come materiali egualmente disponibili, edifici di ogni tempo. Anche la frase di Hofmannsthal, riferita alla sopravvivenza della poesia nel tempo ma che può benissimo essere riportata all'architettura, evoca la presenza di un tempo allargato attorno ad ogni opera come se questa fosse solo la punta di un iceberg la cui parte sommersa, non meno reale di quella visibile, mescola "cose viventi" e "cose morte".

Questa particolare attitudine dell'architettura a "confondere" epoche e forme trova una giustificazione nella sua appartenenza ad un'"unica tradizione" che attraversa la storia del mondo. Lo ricorda frequentemente Dimitris Pikionis, rimandando a quell'"identità

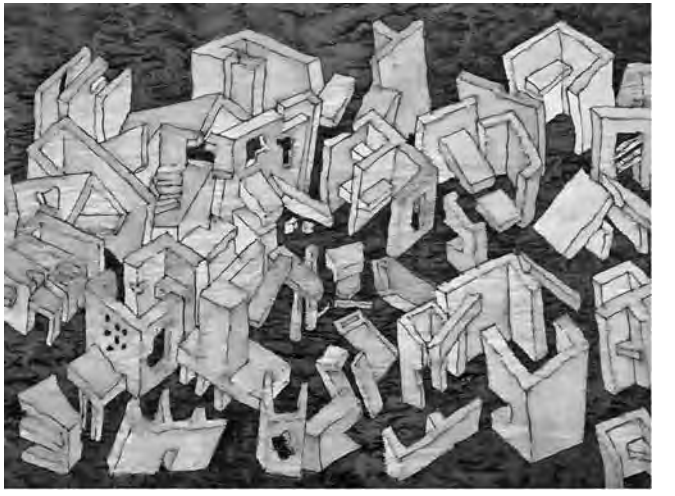
profonda e interiore" che "lega ogni opera... uniforme e rispettosa dei princìpi immutabili nel tempo" (Ferlenga 1999, p. 304).

Le molteplici presenze di un tempo a più dimensioni accompagnano la vita di ogni edificio. Una volta costruito esso si trasforma in una sorta di "macchina del tempo" che agisce a più livelli; da quelli riferibili alla "Grande Architettura" a quelli che riguardano le memorie individuali che i suoi muri attraggono. Il suo corpo oltre a mostrare, sempre e comunque, le sue discendenze, coltiva, infatti, una "memoria involontaria" simile a quella che Proust attribuisce ai corpi degli uomini. Le sue forme riflettono la storia ma anche i ricordi degli abitanti o di chi vi passa accanto, e li possono restituire in particolari condizioni.

Se poi si passa a considerare le città, il discorso sul tempo si fa ancora più complesso. Il tempo delle città è, per sua natura, un tempo speciale; ne è esempio eclatante la vita contemporanea di edifici appartenenti ad epoche molto lontane tra loro ma che concorrono insieme a determinare l'immagine attiva delle città. Ci potremmo chiedere qual è il tempo cui appartengono Roma o Atene così come le vediamo oggi. Quello dei monumenti antichi che le rappresentano tuttora o quello delle loro manifestazioni più ordinarie, che hanno un peso ben maggiore delle parti "storiche" ma nessun ruolo nella definizione del volto riconosciuto dei centri cui appartengono?

È un fatto noto che le città siano fenomeni a sé stanti. Al loro interno molti tempi interagiscono continuamente e anche per questo, necessitano, per essere comprese, di letture particolari. Tra gli autori che ne hanno parlato vi è Arnold Toynbee che pensava alla storia degli insediamenti umani come ad una unità in grado, oltre che di spiegare se stessa, anche di costituire "una promettente via d'approccio verso uno studio unificato della storia delle vicende umane" (Toynbee 1972, p. 57), ma tra i fautori dell'autonomia delle città si potrebbero citare anche Lewis Mumford con le sue ricostruzione della vita propria del mondo urbano (Mumford 1977), o ancor prima, Oswald Spengler che intuì come nell'analogia sia da ricercare un modo caratteristico di riprodursi dei fenomeni insediativi e, in un campo più propriamente architettonico (Spengler 1957), Aldo Rossi con *L'architettura della città* (Rossi 1966). Ma è soprattutto in ambito letterario che abbiamo testimonianza di come le città "confondano" i loro tempi e le loro forme: dal rapporto tra Mosca e Berlino evocato da Walter Benjamin (Benjamin 1983), all'agonia di Virgilio descritta da Hermann Broch (Broch 1962), fino alla nostalgia, raccontata da Suketu Mehta, dei diseredati di Mumbai che negli *slum* più disperati riproducono i nomi o gli spazi dei loro villaggi di origine (Mehta 2017).

Questo incrocio di tempi e forme trova, infine, una sua espansione nelle presenze non più visibili che hanno avuto a che fare con l'evoluzione delle città: relazioni interrotte, progetti non realizzati, eventi dimenticati. Tutto ciò non scompare mai completamente, quando



Alberto Ferlenga, *Rovine contemporanee*, 2019, penna stilografica e acquerello su carta gialla da schizzo (37 per 73 centimetri).

non ne rimane più traccia nei monumenti, nelle case o in qualche loro frammento, questo genere di "materiale" rimane pur sempre in sospensione nello spazio, pubblico o domestico, contribuendo alla conservazione dell'"anima della città", e spesso basta poco per riattivarne l'influenza e la visibilità.

Mi sono misurato con questo tema nel progetto per due piazze a Castiglione delle Stiviere dove gli usi contemporanei avevano portato ad una frammentazione del sistema unitario che le aveva generate separandone le parti e rendendone non più comprensibile la storia. In questo caso il progetto si è dato il compito di riattivare ciò che era stato oscurato mostrando, con pochi segni a terra e con l'uso di alcuni materiali, come una piazza e un castello fossero un tempo strettamente uniti o come, attorno ad un'altra piazza, una chiesa e un convento facessero parte di uno stesso complesso. L'architettura può unire ciò che la realtà divide, per oblio o disinteresse, ma perché ciò avvenga serve saper intendere le regole del modificarsi della forma urbana nel tempo.

Nei luoghi dove la storia ha lavorato di più, dunque, il presente conserva sempre, in forma palese o in forma occulta, ciò che lo ha preceduto e la sua riattivazione consapevole può rinnovare antichi valori. È quello che pensava Angelos Sikelianos grande lirico greco quando, nel 1926, cercò di riattivare con il Festival delfico, tramite sport, teatro e architettura, i movimenti interrotti che avevano fatto di Delfi uno dei centri di irradiazione della cultura universale. Ma se rimaniamo al campo dell'architettura possiamo trovare vari esempi di come la ripresa di un dialogo tra antico e contemporaneo possa contribuire alla costruzione del futuro. Dalla banale considerazione che è solo grazie al riuso dei monumenti del passato (templi, teatri, basiliche) che oggi possiamo goderne la presenza e trasmetterla a chi verrà dopo di noi, al ruolo dell'antichità nella nascita di nuove epoche dell'architettura come accadde con il Rinascimento o il Neoclassico, fino agli esempi recenti di relazione virtuosa tra passato e presente in progetti esemplari come quelli di Rafael Moneo a Merida, di Giorgio Grassi a Sagunto, di Alvaro Siza a Salemi o di Juan Navarro Baldeweg a Brescia. In tutti questi casi è un dialogo che si è riaperto e da cui non solo acquista chiarezza ciò che il tempo ha ridotto a frammento o rovina ma acquisiscono nuovo senso anche gli spazi della contemporaneità. D'altra parte, nella decadenza dei lasciti della storia spesso si cela il futuro, come ha ben dimostrato Giovanni Battista Piranesi quando nelle terme scoperchiate o nelle cupole squarciate dell'architettura romana ha saputo vedere ciò che quelle stesse architetture inconsapevolmente celavano in sé, e cioè una anticipazione di futuro che solo uno sguardo visionario poteva cogliere. Perché se è vero che il tempo in architettura rimescola continuamente i suoi elementi, gli espedienti perché questa miscela dia frutti utili richiedono l'uso di una speciale sensibilità e di un tipo di conoscenza in grado di leggere ciò che quasi mai è

Alberto Ferlenga con NAoMI (Alberto Ferlenga, Fernanda De Maio, Alberto Gozzi, Renato Ruatti, Margherita Vanore), sistemazione di Piazza Dallò a Castiglione delle Stiviere, 2014. Foto di Peppe Maisto.

completamente evidente. Nei meandri dell'odierno tempo urbano l'architetto può registrare semplicemente ciò che appare, oppure scegliere di far emergere quei nessi e quelle presenze che, ricomposte, possono ordinare il presente e anticipare il futuro, e dar loro evidenza perché, come ricorda Ernst Jünger nel suo magistrale scritto *Al muro del tempo*, "oggi la nostra ingenuità non è più tale da farci attribuire realtà assoluta a un quadro storico, all'immagine di una data epoca. Sappiamo di lavorare per aggiustamenti. Si tratta di visioni di ciò che è passato, di disvelamenti di quanto è presente, di prognosi relative a cose future: storia, preistoria e storie dei primordi sono al tempo stesso materiale stratificatosi in noi. Le nostre congetture sono anche prospezioni" (Jünger 2000, p. 125).

Bibliografia

Benjamin W., *Strada a senso unico. Scritti 1926-1927* (1928), Einaudi, Torino 1983 | Broch H., *La morte di Virgilio* (1945), Feltrinelli, Milano 1972 | Ferlenga A., *Pikionis 1887-1968*, Electa, Milano 1999 | von Hofmannsthal H., *L'ignoto che appare. Scritti 1891-1914*, Adelphi, Milano 1991 | Jünger E., *Al muro del tempo* (1959), Adelphi, Milano 2000 | Jünger E., *Sulle scogliere di marmo* (1939), Guanda, Milano 1988 | Mehta S., *La vita segreta delle città* (2001), Einaudi, Torino 2017 | Mumford L., *La città nella storia* (1961), Bompiani, Milano 1977 | Rossi A., *L'architettura della città*, Città Studi, Milano 1966 | Spengler O., *Il Tramonto dell'Occidente* (1918), Longanesi, Milano 1957 | Toynbee A., *La città aggressiva* (1970), Laterza, Bari 1972.

Franco Purini

Tempo II

Tempo e architettura

Roma di Roma è il solo monumento,
E solamente Roma Roma ha vinto
Il Tevere solo, che corre verso il mare,

Resta di Roma. O mondana incostanza!
Ciò che è soldo, dal tempo è distrutto,
E ciò che fugge, fa resistenza al tempo.
Joachim du Bellay, 1558.

Tempo e architettura

Quando ciascuno di noi si pone le consuete domande su chi siamo, da dove veniamo, dove andiamo è molto frequente rispondere o che è dal nulla che si discende per poi, dopo una vita più o meno lunga, ritornare in quella sorta di *vuoto indistinto* che mi sembra possa visualizzare l'idea del nulla o che quando la nostra esistenza sembra finire entra in realtà in un'altra dimensione, per alcune religioni quella dell'eternità, per altre la continuità nella reincarnazione. Ciò che di solito può

contrastare la prima visione, nichilista ma concreta, consiste nel credere a un'insondabile profondità temporale dalla quale siamo scaturiti, "gettati nel mondo", come dice Martin Heidegger. Quello spazio dal quale si pensa di essere nati è un luogo ideale, definibile con aggettivi quasi equivalenti come *primario*, *originario*, *ancestrale*. Tale entità immaginaria, nella quale si crede possibile continuare in qualche forma a essere noi stessi, non è altro che un esito dell'immane cumulo di esistenze dei nostri antenati, l'ambito mitologico di tante vite sconosciute, ma che sentiamo nostre, dal quale ricavare valori nei quali credere, oltre a sogni, doveri e diritti, volontà, energie che danno sostanza alla nostra azione. A volte tale luogo si identifica in una poesia, in altre lo ritroviamo in un quadro, in un'incisione, in un disegno, in un'architettura, o in qualsiasi espressione umana che si materializzi nella promessa di una nostra continuità nel tempo dopo la certezza del suo inizio. I quadri di Nicolas Poussin, le architetture di Andrea Palladio, le incisioni di Giovanni Battista Piranesi, alcune pagine di Stendhal, e di Goethe, sono per me opere straordinarie le quali, superando l'ipoteca nichilista, costruiscono un tempo dell'immagine che può definirsi *infinito*. Un'immagine che pensiamo di poter abitare.

Il rapporto tra tempo e architettura è uno dei più complessi, enigmatici e irresolubili se lo si vuole conoscere e in un certo senso orientare. Si tratta di una relazione misteriosa, che ciascun architetto, qualsiasi sia la sua preparazione culturale, sente come entità problematica fortemente attiva nel percorso ideativo e costruttivo di un'opera, nonostante non si riesca a comprenderla nella sua essenza e tanto meno a controllare. Ciò che si può fare pensando a questa indecifrabile connessione è quindi limitarsi a intuire le varie modalità con le quali essa si presenta alla mente e alla diversa incidenza che tali modalità hanno nei diversi momenti del processo progettuale. C'è poi il problema della memoria. Il presente e il futuro dipendono in gran parte dalla memoria, anche se questa affermazione può sembrare discutibile. In effetti la memoria non è poi che un *deposito* e insieme un *elenco* di eventi, di stagioni trascorse, di scelte fatte ma il risultato di una ricostruzione del vissuto trascorso nella quale entrano alcuni elementi che preleviamo da un passato reinterpretato per proiettarlo nel presente e nel futuro. Il tutto in una *circolarità* fra le tre temporalità che assume tratti allusivi, indeterminati, mutevoli. A proposito della memoria occorre anche considerare che essa coinvolge l'intero corpo come se questo fosse *attraversato* dalla rievocazione di qualcosa che ci era accaduto. In effetti il verbo *rimembrare* esprime l'energia di tale rievocazione, che ci *attraversa* fisicamente. Il cuore è chiamato in causa dal verbo ricordare, che incorpora i termini latini *cor* e *cordis*, il cuore e ciò che è *del cuore*, origini anche della parola "coraggio". In questo caso la memoria si identifica nel rivivere un momento appassionato, emotivamente centrale. Infine la memoria è anche un'entità più concettuale, qualcosa che ha

a che fare con la mente, come è reso esplicito dal verbo *rammentare*. Il tutto si unifica infine nel desueto *rammemorare.*

Torniamo ora, dopo queste considerazioni preliminari, al tema centrale delle mie riflessioni. Nelle righe che seguono cercherò di esplorare alcune espressioni del rapporto tra tempo e architettura senza alcuna pretesa di formulare su di esso definizioni esaurienti ma semplicemente di intuire, anche se in maniera parziale, qualche suo lato meno inaccessibile. Secondo una prima ed elementare approssimazione il rapporto tra tempo e architettura si configura secondo me in sette aree tematiche. La prima forma di questo rapporto è il *tempo in cui si opera*, qualcosa che dà alla realtà, come ha più volte ricordato Ludwig Mies van der Rohe, un'essenza che non può essere modificata, il segno di un'epoca che non va ignorato ma rappresentato. Tuttavia l'inevitabilità della propria epoca è, su un altro piano, qualcosa alla quale è possibile e senz'altro necessario opporsi per cambiare le idee, le convenzioni, la capacità di agire presenti in un determinato periodo storico, come dimostra l'esistenza costante di un immaginario utopico prima ancora che esistesse Tommaso Moro. Lo stesso Mies van der Rohe ha dovuto lottare per poter dare alla realtà in cui credeva una forma congruente. La differenza tra l'accettazione della realtà e del suo cambiamento – per alcuni la sua *sovversione* – comporta la dualità tra la *sperimentazione* come traduzione avanzata dal reale in un'opera che lo rappresenti e l'*idealizzazione* come trasmutazione alchemica, si potrebbe dire, del reale stesso in una sua formulazione superiore nella quale ciò che è concreto, e quindi transitorio, si trasforma nella propria astrazione, in una relazione tra i due termini che tende all'assoluto. Tutto ciò compreso anche nelle famose parole di Ernesto Nathan Rogers, *L'utopia della realtà*, un concetto plurimo che per me significa soprattutto comprendere quanto di già predisposto a un cambiamento esista nel tempo in cui si vive, una *promessa di futuro* che va resa operante.

La seconda connessione tra tempo e architettura consiste nella dualità dell'idea di tempo stesso. Esso è per un verso oggettivo, nel senso che un certo periodo è lo stesso per me e per coloro che lo stanno vivendo, per l'altro, ricordando Henri Bergson, è un "tempo interiore", diverso per ciascuno di noi, a volte lento, a volte veloce, un accrescimento qualitativamente continuo *che non è misurabile*. Da ciò un conflitto tra una durata certa, che dà un ordine alla vita individuale e sociale e un universo mentale che ciascun individuo vive secondo la già ricordata autonomia nella costruzione, creativa della propria memoria nonché del mondo visto in modo *univoco* e irripetibile seppure confrontabile con altri *progetti del ricordare*.

La terza relazione tra il tempo e l'architettura consiste nel *tempo del progetto*. Ogni processo consistente nel fare una serie di scelte tra di loro conseguenti, vale a dire non contraddittorie tra di loro, come un progetto di architettura, si svolge in un tempo oggettivo – il mio

maestro Maurizio Sacripanti diceva che per redigere un progetto occorrevano nove mesi, come per la nascita di un essere umano – che però è anche un tempo vissuto da chi progetta come più corto o lungo, a volte interminabile. Ciò dipende dalle difficoltà che si incontrano progettando, dai contrasti con la committenza e con gli amministratori, eventuali cambiamenti di programma intervenuti nel corso del lavoro. La distinzione di un progetto preliminare, definitivo ed esecutivo presume che ognuna di queste tre fasi si concluda nella sua interezza, mentre è noto che il passaggio dalla prima alla terza produce modificazioni che retroagiscono nello stesso processo rimettendo in discussione decisioni che sembravano certe e definitive.

Il quarto tempo di esistenza di un'architettura è *quello della sua costruzione*. Alcune grandi architetture dei secoli precedenti la modernità hanno richiesto una durata notevole che a volte ha limitato la loro incidenza sul periodo in cui stavano nascendo. Poche altre, tra le quali la cattedrale di San Paolo a Londra, di Cristopher Wren, hanno permesso ai loro autori di vederle completate. La Sagrada Familia, di Antonio Gaudì, è ancora in attesa del suo compimento, mentre il suo significato originario si è trasformato notevolmente. È chiaro che esistono anche edifici, spesso monumentali, che hanno sfidato i millenni, come le Piramidi, il Partenone, il Colosseo e le Terme. Opere poderose alcune delle quali sono tenute in vita attraverso continui interventi di manutenzione conservativi e spesso da opportuni restauri. In ogni caso c'è nell'architettura, all'interno di questa quarta *forma temporale* un aspetto di un certo rilievo. Qualsiasi edificio, in una fase della sua costruzione, anticipa il rudere che esso diventerà. La *Maison Domino* di Le Corbusier non è altro che uno scheletro di cemento armato – un *rudere virtuale* – ma anche qualsiasi edificio in costruzione mostrerà in un certo momento della sua realizzazione ciò che inevitabilmente diventerà nel futuro. Da questo punto di vista i disegni che mostrano la Basilica di San Pietro in costruzione, di Maarten van Heemskerck, sono esemplari. In più c'è la memoria. Anche se alcune architetture non esistono più perché fisicamente logorate fino a scomparire o bruciate, demolite, stravolte, usate come cave di materiali nel corso dei secoli, come è accaduto a molti monumenti romani, il ricordo che le accompagnerà, prolungherà la loro vita rinnovandola nell'immagine individuale e in quella collettiva.

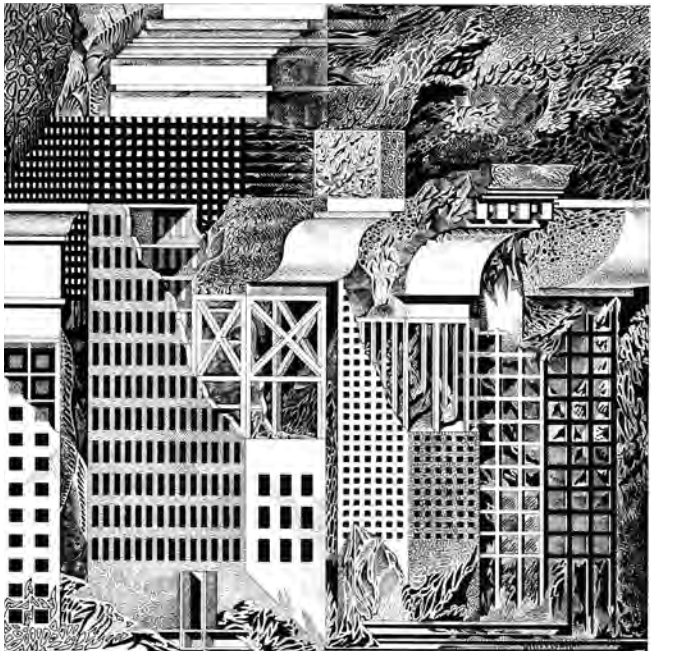
Il quinto rapporto tra tempo e architettura va riconosciuto nel periodo di *vita attiva* dell'edificio. È piuttosto raro che un'architettura che ad esempio duri un secolo non subisca modificazioni funzionali, alterazioni statiche, aggiunte di parti o, al contrario, alcune demolizioni. L'insieme di questi cambiamenti, alcuni dei quali irreversibili, altri invece temporanei, dovrebbe essere governato, ammesso che sia veramente necessario, dal *codice genetico* dell'opera, ovvero da quel sistema di spazi, di misure di strutture la cui essenza organica non può essere

negata da manipolazioni improprie. Come gli esseri umani ogni architettura ha infatti un carattere che non può essere ignorato, ma che può rivelare – si pensi a un intervento conservativo o a un restauro – procedure congruenti con la sua conformazione complessiva.

Un'ulteriore modalità del rapporto tra tempo e architettura, la sesta, riguarda la *durata necessaria alla comprensione di un edificio*, vale a dire il tempo reale che consente a chi percorre un volume abitabile nel suo perimetro esterno e poi ne esplora gli interni di comprendere le dinamiche dello spazio, la sostanza tettonica del manufatto, il linguaggio che ne unifica le diverse parti, l'accordo o il conflitto con il contesto in cui sorge. Tale tempo si identifica con la *promenade architecturale* di Le Corbusier, un percorso che permette di leggere un'architettura come un *testo*. Attraverso un *rituale* fatto di sensazioni istintive, di interpretazione logica ed emotiva della luce, di considerazione della relazione, sempre di notevole interesse, tra i vari ambienti. Si tratta di un testo il quale, come accade nei romanzi e nelle poesie, ha in sé un *controtesto*, oltre a un testo parallelo più altre derivazioni più o meno segrete. L'*essenza labirintica* del testo architettonico si traduce così in un tempo molteplice, stratificato, alternativo a sé stesso che conferisce a un edificio una componente misteriosa sempre diversa e ogni volta inaspettata e sorprendente.

Il settimo modo con il quale un edificio manifesta la sua temporalità, è il *tempo narrato* dall'opera. Ogni architettura è infatti un racconto nonché un giudizio sul tempo in cui è nata ma questo racconto non è tanto una semplice trascrizione nello spazio e nei materiali costruttivi dei segni di un'epoca, quanto una versione unica e a volte *straniante* della stagione in cui un edificio è nato. Un edificio non è mai la *fotografia* di un certo momento storico ma la sua *interpretazione* la quale, come ricordavo nella prima di queste modalità di concepire il rapporto tra tempo e architettura è contraddittoriamente in accordo o in opposizione non solo rispetto alla condizione temporale che l'ha vista sorgere ma anche con la sua stessa *identità formale*. Un'identità che tra l'altro, quando un'architettura è concepita dal punto di vista formale a seguito di scelte motivate e coerenti è in grado di essere sempre attuale, in ogni momento della sua vita, fissata in una giovinezza volta per volta riconfermata.

Occorre mettere in evidenza, una volta esaurito questo elenco, che le sette modalità sinteticamente analizzate non si presentano alla mente dell'architetto in maniera distinta, successiva e conseguente. Tra l'altro esse non sono state esposte da me in base all'importanza di ciascuna di loro, che è pari in tutte le sette *varianti*, ma in un ordine discorsivo casuale. Tali modalità si compongono inoltre in una complessa unità nella quale convivono sovrapponendosi, interagendo, compenetrandosi. Come il costruire è sostanzialmente un'*azione unitaria*, sebbene scandita in fasi, nel senso che il suo contenuto e il



Franco Purini, *Frammenti dell'antico sporgenti da nuovi resti*, 1984. Dalla serie *Attorno alla linea d'ombra. Dopo l'architettura della città*.

significato che questo propone danno vita a un'*espressione totale*, anche il tempo può assumere tonalità concettuali articolate che si traducono comunque in una dimensione che le comprende tutte all'interno di un'operante equivalenza tematica. "Facciamo dunque un'ipotesi fantastica – scrive Sigmund Freud in un famoso passo de *Il disagio della civiltà* – che Roma non sia un abitato umano, ma un'entità psichica dal passato similmente lungo e ricco, un'entità in cui nulla di ciò che un tempo ha acquistato esistenza è scomparso, in cui accanto alla più recente fase di sviluppo continuano a sussistere tutte le fasi precedenti". Questa affermazione conferma da una parte la presenza nella nostra visione del mondo di tempi diversi, dall'altra la nega in una immaginifica e costante compresenza di ogni fase relativa a qualsiasi trasformazione del mondo stesso.

L'architettura può durare molto, anche millenni, ma non può essere eterna. Gran parte dell'idea di rovina nella letteratura, nella pittura e nella stessa architettura esprime l'inevitabilità della fine dell'edificio come metafora della transitorietà della condizione umana. Se è senz'altro possibile pensare l'immortalità, lo è solo da semplici mortali. Il rudere è sempre un monumento che ricorda la caduta dell'ambizione a dominare il caso orientando il nostro destino, la volontà impossibile di sfidare i secoli, la speranza irrealizzabile di appartenere alla sfera del divino. Inoltre nell'idea di eternità non c'è la durata perché in essa non esiste il tempo. Tutto è sempre sé stesso, in un'incommensurabile immobilità. Senza tempo, però, pensare l'eternità non è possibile. Questa contraddizione è insuperabile ma necessaria. Per gli esseri umani l'eternità sembra configurarsi come il desiderio che ciò che abbiamo vissuto, provato, immaginato, desiderato, compresa un'architettura sublime, oltre all'amare e all'essere amati, non finisca in un oscuro oblio ma possa continuare, anche se in altri universi, che crediamo straordinari, e in altre forme. È una bella illusione, seppure ingannevole e consolatoria, che vale comunque la pena assecondare.

Massimo Ferrari

Tempo III

Architettura senza tempo

Senza tempo è un *calembour*, è un *mantra*, è un'*ossessione* che da sempre contraddistingue ciò che abbiamo di più prezioso. Senza tempo è l'eterna possibilità di considerare sullo stesso piano caratteri così lontani tra loro, la capacità di astrarre valori assoluti da ogni età, epoca, intervallo, è – ancora – un'interpretazione unica dello scorrere cronologico

che nella sua negazione ne fa risaltare il significato e il valore. Un ossimoro esaltato.

Il fatto stesso che se volessimo risalire al termine contrario, all'etimo dell'origine greca della parola composta – *krònos* con *lógos* – scopriremmo solo l'alfa privativo, o la serie di prefissi non sempre corretti *ana*, *asin*, *anti*, a testimoniare la mancanza di un effettivo contrario terminologico che potrebbe comunque riferirsi solo al termine *lógos* (che nel termine originale rappresenta il concetto di ordine nel suo significato primo: "ordinato rispetto al tempo") racconta come questo accostamento di contrasto apra, nella storia di qualsiasi periodo, varchi trasversali capaci di modificare il senso stesso del suo contenuto. Senza tempo in questa accezione non è certamente "privo di tempo".

Ma la più emozionante riflessione che potremmo assumere nell'interpretazione profonda di questo trio di parole latenti – composte in un binomio – è quella che sottolinea la ragione più profonda del legame determinato di ogni azione con la propria contemporaneità e quindi della corruzione del presente che contingenta ogni cosa relegandola nelle varie simultaneità; quella considerazione che assume l'istante, nella sua infinitezza, come segno determinante nella relazione azione-tempo, che qualifica in maniera indelebile la circostanza del nostro fare. Non è necessario scomodare l'intero Parmenide di Platone ma solo ricordare – con la critica entro le parole di Andrea Tagliapietra "L'istante è lo scandalo del pensiero, la pietra di inciampo, il punto critico in cui la capacità della logica di afferrare la struttura del mondo e di fornirne ragione si chiude su sé stesso" (Tagliapietra 2008, p. 4) – l'impossibilità dell'idea di riferirsi al presente come rifugio di finitezza. Il tema, solo accennato, apre sconfinati intrecci che, ben radicati nella storia della filosofia, interpretano i valori più profondi di ogni disciplina che abbia a che fare con il cuore e non solo con la mente logica della ragione umana. Senza tempo è il piano ideale sul quale tutte le scelte si confrontano; senza tempo è senza limite, senza possibilità di rendere immutabile una condizione che nella sua rivoluzione si rinnova.

È chiaro come questa possibile lettura, questa interpretazione estrema, allinei contenuti e parole che da sempre hanno sostanziato, senza sapere, questo immaginario privo di legame con il tempo: il rito, ad esempio, la ripetizione costante del "complesso di norme, prestabilite e vincolanti la validità degli atti, che regola lo svolgimento di un'azione sacrale" – secondo le più canoniche definizioni prese dai dizionari della lingua italiana – rappresenta la possibilità di ritornare ad un origine di senso che la ripetizione in ogni epoca qualifica e specifica in un aderenza continua all'originale premessa capace di annunciare in questo modo una validità eterna.

Senza tempo è ancora la memoria, intesa come capacità di legare assieme l'eterogeneità del nostro vivere che, alla scala maggiore, è l'esperienza del viaggio nella cultura umana; la rinuncia al *presente*

permanente come unica dimensione del tempo che in senso critico lo storico inglese Eric J. Hobsbawm stigmatizzava come possibile atrofia della memoria: "La distruzione del passato, o meglio la distruzione dei meccanismi sociali che connettono l'esperienza dei contemporanei a quella delle generazioni precedenti, è uno dei fenomeni più tipici e insieme più strani degli ultimi anni del Novecento. La maggior parte dei giovani alla fine del secolo è cresciuta in una sorta di presente permanente, nel quale manca ogni rapporto organico con il passato storico del tempo in cui essi vivono" (Hobsbawm 2014, p. 8).

Diego Lanza apre – infine –, senza equivoci, la possibilità di interpretare lo scorrere del tempo, così come il succedersi delle epoche, la mancanza di distacco cronologico, attraverso il ruolo del mito nella sua eterna presenza. "L'Ottocento, che si apre con l'Antigone sofoclea, si chiude sotto il segno di Edipo. Diverso il ruolo delle due figure – la prima nel sistema filosofico di Hegel, la seconda nella terapia psicoanalitica di Freud –, analogo tuttavia l'uso che entrambi fanno del mito, in virtù della loro familiarità con gli autori greci acquisita negli anni del *gymnasium*" (Lanza 2017, p. 93).

Il mito – per citare solo alcuni vocaboli – incarna inequivocabilmente la poetica senza tempo in questa essenziale trattazione teorica senza ricercati obiettivi collegati a una stringente critica filosofica; sottolineature interdisciplinari ad uso dell'architettura. L'Ulisse protagonista del viaggio trascritto nell'Odissea – Ὀδυσσεύς nell'origine antica dell'eroe raccontato da Omero – incarna il tema del viaggio dell'uomo verso la conoscenza come postulato alla base di qualsiasi proiezione umana, l'arguzia e la forza alla base della cultura occidentale. Di conseguenza la sua trasfigurazione offerta da Durante di Alighiero degli Alighieri, il viaggio che Dante, muovendo da simmetriche ragioni, percorre verso il vero interpretando l'originale viaggiatore omerico come antagonista dissennato capace di condurre la sua "compagna picciola" all'interno della personale follia o ancora l'interpretazione che James Joyce ne fece novantanove anni fa descrivendo il viaggio dell'uomo del Novecento alla ricerca di una propria singolare costruzione capace di assorbire le diversità nel percorso ed arricchirsi con esse, non rappresentano altro che la storia senza tempo di ogni uomo che si guardi allo specchio, di ogni persona che, qualsiasi volta decida di attraversare il Mediterraneo, di intraprendere un viaggio profondo, si debba confrontare con gli stessi temi, si debba scontrare con gli stessi problemi, si debba rassicurare con le stesse cure di Ulisse. Un principio comune che riaffiora ogni volta che si cerca di scavare in profondità all'interno dell'animo umano, una continuità disarmante che slega l'eroe, minuscolo, dalle circostanze del tempo.

In tutto questo l'architettura come si inserisce, come interpreta? Quale il punto di vista? Oggi sicuramente la nostra disciplina rimanda spesso una chiara presa di posizione, né proferisce risposta alcuna

Facciata laterale della Cattedrale Natività di Maria Santissima a Siracusa, foto Silvia Sgariglia.

in cerca di un'identità morta nelle infinite possibilità del suo attuarsi contemporaneo. La distanza incolmabile tra le odierne logiche di scelta delle scelte e le radici antiche delle necessità, accresce di fatto un solco indelebile, una tendenza che ha orizzonti opposti. Rientrare disciplinarmente nel dibattito senza tempo significa ripartire dalla possibilità che l'architettura riprenda un costante dialogo fatto di attenzioni verso la propria società, un continuo confronto con le affinità culturali proprie della nostra epoca, con le avanguardie che anche oggi trascinano, senza anacronismi, discipline al vertice della nostra cultura senza complessi di inferiorità; un continuo parallelo capace di sostanziare un nuovo e necessario ripensamento con lo sguardo rivolto a monte; con la capacità di ricucire uno strappo.

Senza tempo per l'architettura, così fragile nel legame materno con l'epoca che l'ha generata, così legata alle contingenze ipotizzate dal presente prossimo, così radicata nella natura sociale di ogni civiltà, vive nella possibile reinterpretazione di un sistema di relazioni, di un principio costitutivo, di una condivisa disposizione che al di là della forma decadente capace di tradire l'immagine della sua età, si rinnova continuamente collegando secoli a secoli. Tipologia, princìpi compositivi, relazioni tra gli spazi, nella possibilità di una continua rifondazione e della più immaginifica immaginazione – per parlare di caratteri disciplinari –, rappresentazione di una società, adeguatezza alle necessità proprie di ogni contemporaneità, segno delle capacità tecniche raggiunte da ogni epoca – se vogliamo rendere più ampio lo spettro delle discipline raggiunte – segnano quella continuità senza tempo che da sempre identifica l'architettura come principale artefice dell'antropizzazione fisica e culturale del mondo. Non esistono architetture senza tempo, esistono eterni ritorni, eterne domande, eterni verbi all'infinito che interrogano l'architettura; perdere la connotazione del tempo in cui è stata composta un'opera, per assumerne quella di tutti i tempi è una strada – forse – felicemente senza possibilità. La strada felice è la prospettiva che conosce e dimentica la storia, che cerca come un tesoro i nessi e i princìpi che regolano un accadere temporaneo, un esistere la cui transitorietà, come quella stessa dell'uomo, è destinata a finire a favore di un rinnovata presenza, è destinata a rinascere, è legata alla sua possibilità di rinnovarsi.

Il tempio e la cattedrale rappresentano forse il migliore esempio di questa continuità/discontinuità che per l'architettura consiste anche nella ridefinizione formale delle parti, il riconoscimento degli elementi che la composizione evidenzia nella loro espressività formale, l'adeguatezza ai tempi rispetto alle necessità proprie e alle possibilità inespresse. Introversi o estroversi, luce o ombra, empatici o ieratici entrambi gli spazi identificano i valori e la loro resa espressività nella ricchezza del rito che si manifesta, dentro o fuori la loro fisicità; rappresentano il legame con il presente che solo la propria caducità renderà

in un certo senso illimitato. Il valore del ricominciamento, la rilettura segnano quindi quell'idea di continuità che l'architettura considera necessaria nella definizione delle forme proprie, tempio e cattedrale identificano capacità, necessità, possibilità segnando inequivocabilmente un periodo, sottolineando comunque una successione che strumentalizza il tempo fisico a favore di una rilettura senza ordine e successione che crea relazioni al di là delle vicinanze.

"Architettura è sublimazione delle necessità della vita, è l'arte che definisce, nello spazio, il tempo" (Rogers 1958, p. 37) ha scritto, nel 1958, Ernesto Nathan Rogers con una chiarezza disarmante per noi ancora attuale.

Bibliografia

Hobsbawm E.J., *Il secolo breve 1914-1991* (1994), BUR, Milano 2014 | Lanza D., *Tempo senza tempo. La riflessione sul mito dal Settecento a oggi*, Carocci, Roma 2017 | Rogers E.N., *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino 1958 | Tagliapietra A., *Prefazione*, in Gatto A., *L'utopia dell'istante. Temporalità e ontologia nel "Parmenide" di Platone*, Alboversorio, Milano 2008.

Dina Nencini

Tempo IV

Il tempo della fissità. Annotazioni e due piazze

Percorrendo le arterie infrastrutturali che innervano l'Italia, si incontrano tre differenti dimensioni del paesaggio, come ha scritto Franco Purini (Purini 1990) tre differenti modi di intendere lo spazio e tre differenti tempi. Proprio negli anni Novanta, la giovane generazione di architetti nati tra la fine dei Cinquanta e l'inizio dei Sessanta, lamentava la staticità della cultura architettonica. Quei giovani architetti guardavano al territorio, alle infrastrutture, alle nuove periferie, alla città diffusa, come altrettanti luoghi di sperimentazione. E l'asse trasversale che univa Torino a Venezia-Trieste, passando per Milano e per il "gioioso" Nord-Est, costituiva l'unica parte dell'Italia progressista e economicamente rilevante per l'orizzonte europeo. Questo sentimento che scaturisce dal senso di arretratezza, alimenta e ha alimentato la vena delle ragioni antagoniste alla preesistenza, configurando, di fatto, un'ambivalenza costantemente insoluta, un'opposizione tra ciò che c'è e ciò che dovrebbe esserci.

Il tempo veloce dell'economia ha una battuta d'arresto con la deflazione che irrompe nel mondo così come nel prosperoso Nord-Est nel 2008 e che oggi vede solo Milano essere espressione più che isolata del progresso economico italiano nel panorama globale. Si consuma la sconfitta – tutta europea – rappresentata dalla parziale e limitatissima realizzazione dei corridoi trans-europei, che avrebbero collegato

Lisbona con Kiev, incrociando, tra Verona e Mantova, il collegamento tra Palermo e Berlino. Non si realizzano queste due importanti arterie che avrebbero dato nuovi impulsi e nuove possibilità all'Europa, una più equa distribuzione delle risorse, e soprattutto, una più chiara identità territoriale.

A questo tracciamento territoriale transnazionale mai realizzato, che ambiva a unire e connettere attraverso l'alta velocità le città dell'Europa, fanno da contro canto i *mille* Comuni, disseminati nel nostro paesaggio come altrettante centralità, nodi di una straordinaria e unica rete resistente e permanente, la cui unità di misura è un altro tempo, lento e costante. Le piazze italiane, luoghi di origine nei quali ha inizio la storia dei Comuni, manifestano nello spazio il tempo lento e permanente. La loro essenza è rappresentativa e identitaria. Eppure la loro storia si interrompe con il "modernismo" che le ha rese emblema della *nostalgia*, luoghi diventati iconici e *naïf* nell'epoca del furore economico e dell'iper-velocità.

Se c'è una cosa positiva della drammatica esperienza pandemica da Covid-19, è l'evidenza che la rivoluzione del World Wide Web è avvenuta senza che ne comprendessimo le potenzialità così estesamente. L'obbligo della connessione da remoto che ci ha imposto il *lockdown* ha reso evidente la liberazione dello spazio, lo ha separato definitivamente dal tempo. Il lavoro, che condiziona la maggiore quantità di tempo della nostra vita, non vincola più la nostra localizzazione, non impone più dove dobbiamo essere, poiché la connessione internet ci permette di scegliere da dove connetterci. La presa di coscienza forzata che ha prodotto la pandemia assume i tratti di una vera rivoluzione, poiché dissocia la nostra scelta insediativa dal lavoro, la separa da ciò che maggiormente nella società, nella dimensione collettiva ci identifica. Ha reso evidente anche quanto sia necessaria l'esperienza di prossimità, di vicinanza, di condivisione, e quanto il *post-umano* non *ci* compia e non riesca a compiersi a meno del prezzo altissimo dell'aumento del divario sociale tra le classi, tra i paesi, tra i popoli.

L'aumento della libertà di scelta di dove vivere e la necessità dell'esperienza umana della prossimità, cambierà e ha già cambiato il nostro modo di guardare alla realtà fisica delle città, in cui le piazze assumono un ruolo rinnovato.

Il loro più recente destino è stato di diventare espressioni fugaci dello spettacolo urbano, sottratte al quotidiano per divenire mete turistiche, in centri storici sempre più inaccessibili alla vita.

Il tempo delle piazze si esprime nella fissità istantanea e infinitamente *ricorsiva* del proprio scorrere sempre identico. Lo spazio che identifica questi luoghi mirabili delle città italiane si manifesta in forma *liminare* e assoluta. La piazza racchiude l'iconicità, espressa dalla stabilità del tempo e dello spazio, attorno a cui si incardina l'intera storia urbana. Nei progetti per le piazze, l'architettura, arte tridimensionale

sostenuta dall'ordine della necessità funzionale, deve *ridurre* il proprio piano operativo, riconducendo al minimo l'importanza della componente tettonica e costruttiva, senza essere un semplice atto decorativo. La piazza è come la scena in un teatro. In essa è importante l'arte della scenografia. In essa come nel teatro lo spazio si sospende e si concentra in istanti e continui rimandi visivi, "la piazza di continuo invita le distanti finestre a rientrare nella sua vastità" scrive Reiner Maria Rilke (Rilke 1947, p. 49). Come nel teatro ciò che si guarda rimanda e allude a un accadimento il cui sfondo è l'involucro della piazza, è il rovescio del limite verticale, costituito dai fronti degli edifici che su di essa si affacciano. Un'esperienza di ascolto del paesaggio urbano che evidenzia l'importanza del tracciato, del vuoto, ma anche l'importanza della memoria. Alberto Ferlenga (Ferlenga 2015) e Franco Purini (Purini 2011) hanno declinato il termine *tempo* attraverso scritti e progetti. Qui in particolare voglio portare l'attenzione alle due piazze progettate: il sistema delle piazze di Gibellina di Franco Purini e Laura Thermes, realizzato tra il 1982 e il 1990 e il recupero delle piazze Ugo Dallò e San Luigi a Castiglione delle Stiviere di Alberto Ferlenga, Alberto Gozzi, Fernanda De Maio, Renato Ruatti e Margherita Vanore, tra il 2006 e il 2008, sono due progetti realizzati a distanza di circa vent'anni uno dall'altro, in due parti d'Italia distanti, la Sicilia e la Lombardia, in due condizioni costruttive molto diverse, tuttavia rilevanti proprio per le loro differenze all'interno di una ideale tassonomia italiana delle piazze. Entrambi i progetti esprimono, oltre a un'idea di paesaggio urbano, la memoria della città, a Gibellina nuova il risarcimento della memoria, a Castiglione delle Stiviere la memoria del luogo riportata alla luce.

Il sistema delle piazze di Gibellina nuova, rinata dopo il terremoto del Belice, è contemporaneamente una cancellazione e un riempimento. Il progetto realizza una successione di tre piazze delimitate da un unico portico, che identifica nel vuoto un luogo misurato e alternativo alla trama indifferenziata delle case. Gibellina nuova nasce da un ordine che esclude la gerarchia, propone un modello omogeneo alternativo alla città storica distrutta. Questo grande spazio aperto lineare dà forma e misura agli "informi slarghi presenti nel tessuto" (Relazione di progetto per il nuovo sistema delle piazze di Gibellina 1990). Elementi singolari ripetuti generano un sistema unitario e riconoscibile. L'orografia del terreno leggermente in pendenza, che la disposizione delle case aveva assecondato, è contrastata dalle piazze che dalla quota superiore del porticato urbano si mantengono costanti attraverso le diverse altezze delle colonne. L'unitarietà si interrompe nell'ultima piazza, nella quale il porticato si arresta per lasciare spazio a una successione di elementi portatori di un altro ordine metrico e dimensionale. La "strategia della separazione" è la grande questione su cui ruota la riscrittura e la traduzione, nonché il *tradimento* del pensiero moderno. Se la modernità *neutralizza* lo spazio nel vuoto della

tabula rasa, le piazze di Gibellina sono espressione dello spazio come esito della delimitazione e della misurazione, e costituiscono un luogo in cui si *riversa* il costruito, realizzando e manifestando il paradosso della fondazione della città.

Le piazze a Castiglione delle Stiviere, quella della chiesa di San Luigi e la piazza Ugo Dallò, sono emblematiche. La prima è la piazza del sagrato, la seconda è porticata e ricavata sull'incrocio di via Pretorio con l'asse di via Ripa di Castello, due assi importanti dell'impianto urbano che collegano due punti nodali dell'impianto storico quali sono il Duomo e il Castello. Gli architetti operano sul piano bidimensionale in entrambe le piazze, nelle quali la pavimentazione diventa espressione dello spazio, attraverso la materia e la luce atmosferica. Nella piazza del sagrato la superficie diventa un ambito preciso e definito attraverso l'uso di un materiale chiaro, il marmo, che costruisce luministicamente il volume d'aria antistante la chiesa. Con il sole il chiarore intenso dialoga con la facciata potenziandone la dimensione astratta. Di contorno un acciottolato alterna e oppone all'astrazione del marmo, una matericità più scabra, che distingue la riflessione della luce ma anche il cammino. Di notte, forse nelle nebbie, come nelle straordinarie fotografie di Luigi Ghirri, la facciata della chiesa si staglia attraverso l'illuminazione artificiale, che rende ancora più netto il contrasto tra i due materiali, evocando dal chiarore l'oscurità.

La piazza Dallò si trova lungo la via, con usi legati alla amministrazione della città, come è tipico in molte cittadine ed è delimitata su due lati da un porticato. Lì si affacciava il centro amministrativo e da lì si passava andando dal Castello al Duomo. La piazza e la via sono un insieme e il progetto ne evidenzia la relazione. Ancora marmo e acciottolato sono materie di scrittura bidimensionale e di esplicitazione di una dimensione latente. La traccia bianca del marmo si snoda e delinea la prospettiva verso il Castello, e si ricongiunge sopra la scalinata che lo inquadra come su un podio. Nella piazza l'acciottolato e il marmo distinguono ambiti e parti, e le inclinate, forse nate da ragioni concrete di confluenza delle piogge, contribuiscono a rendere dinamico lo spazio, rafforzando le inquadrature degli scorci delle vie.

Così le piazze di Purini e di Ferlenga sono il contributo dell'architettura alla memoria dei luoghi, attraverso la traduzione e il progresso di quell'ordine fisico di cui parla Eugenio Montale: "È curioso pensare che ognuno di noi ha un paese come questo, e sia pur diversissimo, che dovrà restare il suo paesaggio immutabile; è curioso che l'ordine fisico sia così lento a filtrare in noi e poi così impossibile a scancellarsi" (Montale 1956, p. 48-49).

Bibliografia

Ferlenga A., *Città e memoria come strumenti del progetto*, Marinotti, Milano 2015 | Montale E., *Dov'era il tennis?* (1943), in Idem, *La bufera e altro*, Mondadori, Milano 1956 | Purini F., *Un paese senza paesaggio*, in "Casabella", nn. 575-576, 1990, pp. 40-47 | Purini F., *Gli spazi del tempo. Il disegno come memoria e misura delle cose*, Gangemi, Roma 2011 | Rilke R.M., *Il libro delle immagini* (1902), Cenobio, Milano 1947.

Marco Biraghi

Teorie e storia I

"Philosophia facta est quae philologia fuit".

Storia e teoria, in base a Nietzsche.

Storia e teoria: due sono le possibili declinazioni del loro rapporto in ambito architettonico. La prima – la più semplice, e per certi versi anche la più banale – è quella che si lascia rintracciare nella disciplina che va appunto sotto il nome di "storia e teorie dell'architettura"; una disciplina prettamente universitaria il cui compito è quello di affiancare a una storia dei progetti e delle realizzazioni architettoniche una storia delle teorie dell'architettura.

In merito a questa prima declinazione di tale relazione non vale la pena dire molto di più che essa è necessaria, ovvero che si tratta di una vera e propria *simbiosi*. In altri termini, non si dà storia degli "oggetti" dell'architettura che possa prescindere dalla storia delle idee della e sulla architettura. I due ambiti sono strettamente connessi, e in nessun modo risultano separabili.

È nella seconda declinazione di tale relazione, tuttavia, assai più che nella prima, che sono racchiusi gli elementi di maggiore interesse. In questo caso il rapporto tra storia e teoria si articola nel senso che la teoria "serve" alla storia. Non però una teoria *dell'architettura*: le posizioni di tipo zeviano, in cui la storia dell'architettura poteva essere usata in senso operativo, desumendo da essa una teoria da poter tradurre in prassi progettuale, appaiono oggi superate, pena la ricaduta in posizioni storiciste. Mentre al contrario la storia non dovrebbe essere dimostrativa di alcunché che abbia una sua "teleologia", vale a dire una direzionalità, un fine predicibile a priori. E allo stesso modo, la teoria non dovrebbe avere a che vedere con la storia nella misura in cui sia una teoria *della storia*, ovvero una filosofia della storia. Ancora una volta: nessuna teleologia, nessun finalismo, né operativo né concettuale, nessuno storicismo per una storia che si voglia libera da ogni possibile determinismo.

Ciò di cui invece la storia dovrebbe dotarsi, avvalendosene nella misura del possibile, è di un fondamento teorico, ovvero di un fondamento di pensiero. Laddove per teoria si intenda il pensiero, allora la storia deve essere guidata da un pensiero. E in fondo – si potrebbe dire – ce lo ha sempre: non è che noi possiamo istituire un fondamento di

pensiero oppure destituirlo, cioè negare che vi sia un fondamento di pensiero nel nostro fare storia. Che lo voglia o che non lo voglia, che lo sappia o che non lo sappia, il nostro fare storia ha sempre e comunque un fondamento di pensiero. Può essere un pensiero cosciente, o può essere un pensiero inconscio, ma sicuramente non è qualche cosa dal quale si possa prescindere.

Il problema semmai è quanto questo pensiero sia davvero pensato, oppure quanto sia semplicemente un riflesso, cioè a dire un pensiero impensato. Il che – in questo caso – equivarrebbe a fare storia "riflettendo" qualcosa di cui si sia puramente specchio: ad esempio riflettendo il pensiero dominante, i valori correnti. Ed è quello che accade molto comunemente, nella misura in cui la storia enfatizza alcuni elementi e ne trascura altri, mette in evidenza certi valori e ne disconosce altri. Ben lungi dal poter riflettere qualunque tipo di "oggettività", dal collocarsi *super partes*, il fare storia intreccia invece continuamente la soggettività dello storico, il suo sguardo, il suo essere legato a un preciso punto nel tempo e nello spazio, assolutamente imprescindibile. In quanto storici, noi siamo portatori esattamente di questo pensiero radicato in un contesto.

Come tutte le altre strumentazioni storiche, anche questo pensiero (che è intrinseco alla storia, e in quanto tale in nessun modo scorporabile da essa) va dunque fondato: non riflesso come fanno gli specchi, quanto piuttosto pensato fino in fondo, *riflettuto* come devono fare le menti.

Molti sono i fondati pensieri che potrebbero fare (e in effetti fanno) da fondamento alla storia. Tra questi, il pensiero di Nietzsche è quello che, più di ogni altro nel corso del Novecento – e per molti versi ancor oggi –, costituisce un'imprescindibile pietra miliare per chiunque voglia cercare di comprendere le "complessità e contraddizioni" dell'epoca contemporanea. Ciò non implica in alcun modo aderire a tale pensiero, "essere nietzscheani". Si può amare o detestare Nietzsche, ma il suo pensiero rappresenta comunque un passaggio decisivo, soprattutto per chi si occupi di storia. E assolutamente essenziale, da questo punto di vista, è che il pensiero del Nietzsche filosofo riposi sugli studi e sulle esperienze da lui compiute come filologo.

Nietzsche viene chiamato a insegnare filologia classica a Basilea a partire dal 1869, a venticinque anni, senza neppure avere portato a termine il suo ciclo di studi a Lipsia. Ed è proprio in Svizzera che si scontrerà con la filologia accademica, ovvero contro quel modo "morto" di intendere la filologia come disciplina puramente riproduttiva, priva di originalità e ormai lontana da qualsiasi "entusiasmo estetico per l'antichità" (Nietzsche 1993, p. 199) che pure elegge a proprio oggetto di studi, e che egli critica fin dagli scritti che precedono il suo arrivo a Basilea. In particolare lo scontro diverrà esplosivo con Ulrich von Wilamowitz, che reagirà alla pubblicazione della *Nascita della tragedia*

(Nietzsche 1972) con un pamphlet dal titolo *Zukunftsphilologie!*, pubblicato nello stesso anno (von Wilamowitz 1972). Ma al di là dei termini specifici della polemica, lo scontro che qui si consuma è quello con una filologia che non riesce a comprendere il proprio nesso (fondamentale per Nietzsche) con la filosofia. Ed è in questa prospettiva infatti che egli conclude la prolusione al suo primo corso tenuto a Basilea nel 1869: "Anche a un filologo ben si addice di racchiudere il fine delle sue aspirazioni e la via che deve portarvi nella breve formula di una confessione di fede; e lo farò invertendo in questo modo una frase di Seneca: *Philosophia facta est quae philologia fuit*. Con ciò si vuole dire che ogni attività filologica dev'essere racchiusa e circondata da una concezione filosofica del mondo, in cui ogni elemento singolo e isolato si volatilizza come qualcosa di riprovevole, finché rimane solo il tutto, quel che è unitario" (Nietzsche 1993, pp. 245-246). L'unitarietà di un pensiero, per quanto non-sistematico esso possa essere.

Tuttavia, la relazione tra filologia e filosofia non cessa in Nietzsche con l'allontanamento da Basilea, bensì prosegue divenendo parte essenziale del suo bagaglio filosofico. Ed è decisiva la continuazione di questa relazione perché Nietzsche nella filologia vede non una disciplina che in maniera autoriflessiva si bea della propria "passione", del proprio "amore per la parola", quanto piuttosto ciò in cui è custodito il fondamento della ricerca della verità. Il *logos*, la parola, *è* per la verità: verità che però non può essere facilmente "prodotta", e che anzi non può mai essere raggiunta in modo definitivo. Qui in qualche modo si anticipano alcune delle idee del Nietzsche successivo, del Nietzsche maturo, allorché ad esempio egli critica l'impianto valoriale vedendone la fondamentale relatività, soggettività. Si potrebbe arrivare a dire che Nietzsche, in una certa misura, fonda la propria interrogazione filosofica su un'interrogazione filologica, su un'attenzione, ovvero su un'interpretazione, infinita, interminabile. Interminabile, ma non per questo inutile, dal momento che, per il fatto stesso di continuare a interrogarsi, si posiziona rispetto al suo "oggetto".

In questo senso il riferimento a Nietzsche si rivela essenziale per chi pensa e pratica la storia oggi. Senza Nietzsche non si può pensare compiutamente, e dunque anche storicamente. Basti considerare che riflessioni come quelle di Benjamin o di Heidegger (il cui ruolo è stato fondamentale anche in campo architettonico) non sarebbero state concepibili al di fuori dell'influenza del pensiero nietzscheano.

Nello specifico ambito storico, infatti, la costruzione di un pensiero cosciente non può mancare di essere avvertito del fatto che la storia non possa darsi come oggettiva. A tale riguardo Nietzsche non soltanto ha individuato il problema ma ha anche indicato il "rimedio". In uno dei frammenti risalenti al periodo di elaborazione della *Gaia scienza* egli scrive: "Compito: *vedere* le cose come *sono*! *Mezzo*: riuscire a vederle da cento occhi, da *molte* persone! Era una via sbagliata,

quella di sottolineare l'elemento impersonale e di definire morale il vedere dall'occhio del prossimo. Giusto è vedere molti prossimi e da *molti* occhi, tutti occhi personali" (Nietzsche 1965, p. 313, § 11 [98]). La soluzione dunque non è quella di presupporre – e conseguente di perseguire – una visione "oggettiva"; piuttosto una visione soggettiva *molteplice*.

Ciò, concretamente, può essere tradotto nell'idea di una ricerca storica che non sia condotta individualmente, legata a un unico punto di vista, per forza di cose limitato e – di più ancora – necessariamente soggettivo, quanto piuttosto una ricerca storica *condivisa*: tanti occhi che osservano lo stesso fenomeno e che lo percepiscono in maniere diverse; diversità che tuttavia, ben lungi dal costituisce un ostacolo alla comprensione del fenomeno, lo arricchiscono, componendosi, completandosi, integrandosi l'un l'altra.

Ne deriva un'idea di storia non più legata alla singolarità dell'autore, ed ancor meno a una figura di storico come – magari anche geniale – "affabulatore" (non mancano in campo storico gli esempi al riguardo). L'esito sono piuttosto una pluralità e un'orizzontalità della ricerca storica in cui la condivisione serve perché amplia i limiti soggettivi di ciascun individuo e di conseguenza amplia la possibilità di vedere, di comprendere attraverso molti punti di vista diversi.

Questo modo di concepire la pratica storica in senso plurale scardina alcune degli aspetti solitamente impensati del modo di fare storia. Né soltanto in quest'unica prospettiva lo fa: basti leggere – tra l'altro – la "considerazione inattuale" dedicata da Nietzsche alla storia (Nietzsche 1981, pp. 79-161), uno dei testi fondamentali, un vero e proprio "patrimonio" che chi pratica la storia dovrebbe conoscere e a cui dovrebbe attingere a piene mani, a partire dall'idea che "solo in quanto la storia serva alla vita, vogliamo servire la storia" (Nietzsche 1981, p. 81). Così come non è un uso puramente pragmatico, "strumentale", quello che si vuole indicare qui del pensiero di Nietzsche. Piuttosto un'attitudine di pensiero, ovvero un pensare come interrogazione radicale, e non come una semplice "decorazione della vita" (Nietzsche 1981, p. 160). E in effetti è proprio questa attitudine per un pensiero capace di andare oltre le apparenze e le convenzioni, un pensiero che vada alle radici, che interroghi i fondamenti, a essere oggi tutt'altro che scontata. E ciò tanto più in un ambito storico, in cui predomina piuttosto l'atteggiamento esattamente contrario, ovvero una sorta di (illusorio) "congelamento" del pensiero, una sua messa in stato di inoperatività: come se il non-pensare giovasse alla "purezza" del fare storia. Si tratta dei riflessi – in larga misura incontrollati, vale a dire incoscienti – di un certo "filologismo" che ovviamente nulla ha a che fare con la filologia-filosofia di Nietzsche, cioè con il nesso fondamentale che esiste tra le due discipline. È semmai una "piccola filologia" quella spesso praticata dentro le università, in cui il sapere viene suddiviso in minime

porzioni (singoli autori, singole opere, singoli edifici, nel caso dell'architettura) che vengono studiati magari anche minuziosamente, in ogni loro dettaglio, ma in questo modo fatalmente anche isolati, e in una certa misura assolutizzati, "astratti" dal loro contesto più complessivo. Ed è in questo esercizio di una cieca filologia, capace di riconoscere esclusivamente l'oggetto della propria *philia*, senza "eccederlo" minimamente, comprendendo ciò che vi sta intorno, o che sta sotto di esso, a fondamento di esso, che si corre il rischio di non comprendere la complessità degli intrecci di cui ogni singola cosa è frutto e che a sua volta genera: quella necessaria "deformazione" dovuta "ai nessi con tutto ciò che mi circonda" di cui parla Benjamin (1973, p. 55).

È il fenomeno dello "specialismo", che in ogni settore della società odierna sempre più prepotentemente si impone, e che anche in campo culturale (ivi compreso l'ambito accademico, universitario) è ormai divenuto la regola. Uno specialismo che non apparteneva ai "padri nobili" della disciplina storica, i quali potevano anche occuparsi di argomenti precisi, circoscritti – e anzi, lo facevano con una capacità di penetrazione direttamente proporzionale alla loro grandezza di storici –, ma senza però perdere mai la visione d'insieme, l'indispensabile collocazione del singolo dettaglio all'interno di un quadro più vasto; ovvero, senza mai mancare di avere – e di esprimere – un *pensiero* di fondo. Perché se manca quel pensiero che sostiene qualunque dimostrazione puntuale (che certo dev'essere puntuale, approfondita, tutto il contrario che generica), il rischio è quello di cadere in un'astratta separatezza, in un'assenza di qualunque prospettiva storica. Al di fuori di quel pensiero non c'è più storia, o meglio, la storia diventa un banale racconto.

Esattamente come ai tempi di Nietzsche, questa piccola filologia accademica che pensa di poter fare a meno della teoria, del pensiero, non comprende il proprio stesso significato, dimentica l'obiettivo del suo studio: che per Nietzsche – nella sua idea di filologia come scienza-arte – doveva sostanziarsi in un "lavoro per il prossimo" (Nietzsche 1993, p. 82); qualcosa capace di fare il suo "bene", ovvero di *servire* ad esso. Ma qual è il "bene" maggiore che la filologia e la storia possono fare al prossimo se non *ricercare la verità*? Una ricerca che non deve fermarsi neppure davanti al fatto che questa possa essere difficile – e forse addirittura impossibile – da raggiungere?

Bibliografia

Benjamin W., *Infanzia berlinese intorno al Millenocevento* (1950), Einaudi, Torino 1973 | Nietzsche F., *Appunti filosofici 1867-1869*, a cura di Campioni G., Gerratana F., Adelphi, Milano 1993 | Nietzsche F., *Omero e la filologia classica* (1869), a cura di Campioni G., Gerratana F., Adelphi, Milano 1993 | Nietzsche F., *Sull'utilità e del danno della storia per la vita* (1874), in Idem, *Considerazioni inattuali*, Einaudi, Torino 1981, pp. 79-161 | Nietzsche F., *La nascita della tragedia* (1872), Adelphi, Milano 1972 | Nietzsche F., *Frammenti postumi 1881-1882*, in Idem, *Opere*, vol. V, tomo II, Adelphi, Milano 1965 | von Wilamowitz U., *Filologia dell'avvenire* (1872), in Nietzsche F., Rohde E., Wilamowitz U., Wagner R., *La polemica sull'arte tragica*, a cura di Serpa F., Sansoni, Firenze 1972.

Orazio Carpenzano

Teorie e storia II

Nei miei progetti, la mia teoria in 21 aforismi

Le prospettive strumentali e di metodo che sottendono alcune riflessioni sulla teoria in architettura, che ho cercato di esprimere attraverso gli aforismi che seguono, non hanno in alcun modo la pretesa di essere tecnicamente eseguibili. Forse non sono nemmeno applicabili da un punto di vista strettamente operativo. Queste mie riflessioni valgono solo come esemplificazioni e come tali sono confortate da suggerimenti sicuramente suscettibili di ulteriori approfondimenti. Del resto, anche l'elaborazione teorica non sempre risolve adeguatamente il malinteso circa la sua concretezza, a meno che i concetti che esprime non siano riferibili al mondo della figurazione, e di conseguenza al senso che la forma assume dentro i materiali del progetto. Perfino gli elementi universali, intesi non come segni ma come veri e propri elementi formali riferibili a un oggetto architettonico, possono consentire di rileggere i tentativi di costruire una teoresi architettonica. Le teorie espresse da architetti come Rossi, Venturi, Eisenman, Gregotti, Purini ecc. sono al contempo generali e ristrette, per consentire analisi circostanziate degli oggetti o fenomeni osservati e descritti. Servono per guardare da lontano oppure per descrivere da vicino: sono questi i due nodi cruciali di ogni teoria. La necessaria premessa è che i fenomeni o gli insiemi ristretti di oggetti, fatte salve tutte quelle determinazioni non teoriche che pure concorrono a dare loro sostanza, siano sufficientemente generalizzabili, sufficientemente utili in senso applicativo/dimostrativo in riferimento ad altri fenomeni o insiemi di oggetti analoghi o differenti.

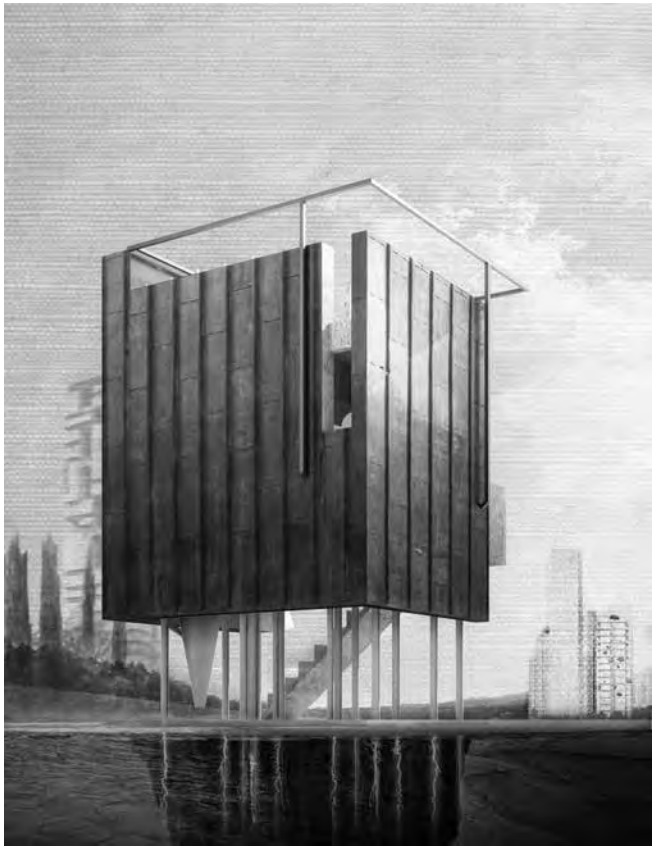
La teoria in architettura consente di porre un'equivalenza tra senso e forma, tra cosa e sua formulazione verbale. Ciò permette di soddisfare esigenze analitiche utili all'osservazione e all'intellegibilità delle componenti principali di un progetto: il suo significato profondo e i suoi congegni formali/costruttivi/linguistici.

A mio avviso, ogni buona teoria scaturisce dal fare, intesa come esperienza del comporre all'interno di processi nei quali le strutture logiche, pur mantenendo un ruolo indispensabile, rimangono a guardia di meccanismi più impliciti e segreti. In sostanza, quando parliamo di teoria adoperiamo una nozione equivoca, che assume significati

assai diversi, in base alla nostra collocazione sul tracciato che divide e unisce tra loro astrazione ed esperienza, idee/immagini e prassi. Nell'ambito di una teoria architettonica generale, concepita come un processo o un sistema organizzato per selezione o specificazione, credo ci possa essere un passaggio trasversale in grado di introdurre questioni ulteriori non deducibili dalla teoria generale, che mettono in tensione certe regolarità sistemiche inserendo fattori destabilizzanti o distorcenti. In altre parole, la regola rappresenterebbe una condizione generale che, attraverso il procedimento generativo, può essere manomessa. Il riconoscimento di una componente di razionalità nello stesso linguaggio dell'architettura può corrispondere a una duplice esigenza: quella di un ritorno all'astrazione (isolamento/estraneazione), o quello di collegarlo alla realtà annettendogli tutte le regole costruttive o di radicamento di cui necessita.

La prima domanda che mi pongo è fino a che punto una teoria debba essere solo interna alla disciplina, e se l'assunzione di tale criterio non possa comportare una limitazione intollerabile per il lavoro dell'architetto. Credo che le contaminazioni, anche quelle incongrue allo specifico architettonico, siano indispensabili nella misura in cui esemplificano concetti applicabili ad arti differenti: non è un caso che tutti i trattati di architettura, pur all'interno della marcata specificità disciplinare, tendano a trascendere l'esclusività dei criteri, per loro natura parziali e pertanto inadatti a cogliere sinteticamente la complessità dei temi e delle figure architettoniche. Ecco perché in questo breve scritto ho cercato di isolare – attraverso una serie discreta di concetti chiave – alcuni aspetti teorici, in un discorso paratattico che tenta di riflettere per sovrapposizione o per contiguità, non certo attraverso una linearità discorsiva, ciò che può essere riferito a un modello implicito di teoria. Una serie di frammenti, intesi secondo l'accezione adottata da Novalis, attraverso i quali si possa stabilire qualche stimolo generatore, qualche carattere evidente e una sorta di gerarchia valoriale assolutamente soggettiva o perlopiù intersoggettiva.

Gli aforismi che seguono potrebbero costituire, come in qualsiasi operazione di tipo elencativo, un sistema concettuale di riferimento. Rispetto ad essi è possibile rintracciare nei progetti che mi hanno coinvolto negli ultimi anni, e che hanno costituito per me opportunità di ricerca e di realizzazione concreta, una linea di appartenenza dell'opera, che è sempre frutto di un lavoro comunitario, al mio immaginario. Senza alcuna pretesa di scientificità, questo elenco costituisce per me un tentativo di ancoraggio dell'attività creativa a codici condivisibili, analizzabili a diversi livelli e soprattutto riferibili alle condizioni storiche contingenti. Non si tratta dunque di segni isolabili dai contesti che li hanno generati, poiché si riferiscono a fenomeni che hanno un effetto diretto nella vita e nel lavoro dell'uomo, e in genere nell'habitat.



The Roman Shelter, Seoul Biennale of Architecture and Urbanism 2021, Global Studios section. Docenti invitati: Orazio Carpenzano, Alfonso Giancotti. Gruppo di lavoro: Fabio Balducci, Veronica Caprino, Domenico Faraco, Daniele Frediani, Paolo Marcoaldi, Andrea Parisella, Claudia Ricciardi.
The Roman Shelter è un lavoro condotto attraverso l'elaborazione di un concetto limitato e universale, che è penetrato potentemente nel processo generativo producendo situazioni prevedibili e sorprendenti. Il linguaggio è divenuto il veicolo del riconoscimento dell'idea, sostenuta da *riferimenti* e schizzi progettuali largamente imprecisi. Il risultato è il frutto di un programma collettivo che, attraverso figure e parole, ci ha aiutato a focalizzare e sintetizzare una gamma variegata di aspetti del rifugio per l'uomo. L'idea, maturata all'interno di un atelier da me condotto con Alfonso Giancotti, è divenuta un complesso di idee che abbiamo connesso a molte forme tipologiche, riferibili a quelle generate dai corpi che si muovono nello spazio: una logica relazionale che, attraverso una percezione sensoriale complessa, ha messo in gioco tutti i sensi attraverso la materia, l'energia, la stratificazione della forma. Il progetto, che racchiude in uno scrigno dalla turbolenza verticale gli atti primigeni dell'abitare, rifiuta un ruolo anti-oggettuale, favorendo un approccio nel quale l'oggetto architettonico è l'elemento di sintesi delle variazioni che contiene.

Se osserviamo le cose con un minimo di distanza critica, l'uscita della/e teoria/e architettonica/e dai limiti disciplinari è sicuramente imputabile a un espansionismo dell'architettura che interroga la realtà privilegiando ora l'asse verticale delle endiadi oppositive, ora l'asse orizzontale delle differenze dove oscilla l'interscambio o il negoziato in cui l'architettura combina discorsi sociali e discorsi estetici.

Sono convinto che ogni buona architettura porti con sé un'istanza teorica che va interrogata. La critica dovrebbe, a mio avviso, rendere esplicito ciò che è implicito nelle stratificazioni compositive, solo allora si può discutere con l'opera architettonica, che è la via più difficile e faticosa da intraprendere, per spostare l'impotente intimità dell'autore su un piano di confronto con le tendenze collettive.

1. Una teoria serve per tagliare e quindi scegliere, ma anche per annodare e tessere. Rappresenta la capacità di percepire o inferire informazioni e di conservarle come conoscenza da applicare tramite comportamenti adattivi in un dato ambiente e contesto. La teoria serve per viaggiare e ritornare, per esplorare tutto senza rinnegare la Storia. In sostanza, aiuta a valicare le frontiere dell'umano per acquisire conoscenza. Come per Ulisse, si nutre di quell'intelligenza pratica che non può mai essere solo astrazione, bensì comprensione generata dall'esperienza, ossia dall'incontro tangibile e concretissimo con le infinite forme e gli infiniti modi attraverso cui procede la vita.

2. Le teorie sono pensieri che si incarnano in azioni o azioni che si inverano in pensieri. Questa reciprocità è la prima e fondamentale forma di relazione tra il nostro sapere ed il nostro saper fare. Una relazione ambigua, che necessita di endiadi oppositive e numerose contrattazioni (Tagliagambe 2016).

3. Un concorso di idee non si perde mai. Alcune volte si vince, e si pratica come l'essenza del modo di essere architetto: in piena libertà e responsabilità.

Mettere insieme le due cose è fondamentale! Ma sappiamo che, a parità di investimento in queste due qualità, da parte della politica la scelta operata sulla base di una proposta culturale è estremamente difficile da perseguire (Sacchi 2021).

4. Far veder prima, senza infingimenti, cosa si costruirà poi, dovrebbe essere la cosa più premiante.

Ma i disegni preposti a tale compito sono generalmente quelli attraverso cui vengono impartiti gli ordini per la costruzione. Nei disegni che fissano l'apporto dell'ingegno è difficile riflettere quello che si concretizzerà: la suggestione prevale sulla verità. La teoria si invera in corpi allegorici, come quelli posti a guardia dei trattati di architettura (Scolari 1982; Alpers 1983; Carpenzano 2013).

5. Ogni tipologia di committenza ha una cripto-immagine di ciò che sogna, ma le necessità di un pubblico o di un privato sono talvolta più pressanti dei suoi desideri. Sta all'architetto stravolgerne le

priorità. La Storia può essere una grande alleata in questo atto eversivo, dipende da quanto riusciamo a manipolarne, con l'immaginazione, la testimonianza e la memoria (Sudjic 2011; Biraghi 2019).

6. L'architettura dovrebbe essere poi anche un processo di valorizzazione del capitale investito, ma questo è tutto da dimostrare (Costa 2016).

7. Occorrerebbe domandarsi cosa è fondamentale nella nostra epoca per poter migliorare la vita attraverso il progetto. A questa domanda si oppongono molti tentativi di risposta, tra i quali la mia: è necessario lavorare ai rapporti tra senso e forma dello spazio e sui significati che il tema architettonico assume in un determinato contesto (fisico, storico, politico, sociale, religioso); è altrettanto necessario esprimere il massimo dell'intelligenza progettuale nella riflessione/osservazione dell'intelligenza sociale (che è deputata a valutarne la priorità, la necessità, la consistenza). È altresì necessario lavorare senza pregiudizi alle figure e alle forme, che devono assumere il mandato di conferire al tema l'espressione più appropriata, la più compatibile ed empatica per le necessità dell'uomo e dell'ambiente (Sarkis 2021).

8. Se nella civiltà europea si è sviluppato un pensiero scientifico di un certo tipo, è anche perché, nella sua tradizione, rimane fondamentale quel prologo del Vangelo di Giovanni in cui è detto che il Logos si fa carne. Lì è una rivelazione religiosa, ma lo stesso principio vale anche per la filosofia dell'occidente e forse anche per la teoria e la storia. Nulla è producibile che non sia pensato (Cacciari 2020; si veda anche: Terranova 2004).

9. Abbiamo detto che le teorie sono pensieri che si incarnano in azioni o azioni che si inverano in pensieri. Poi, però, queste teorie occorre raccontarle, ossia promuovere le cose immaginate o sperate, attraverso parole, immagini, suoni, percezioni che siano vere, verificabili o traducibili in sostanza concreta.

10. Penso che, per poterle usare, le teorie vadano tradotte, quindi tradite.

11. Teorizzare è un'attività che spiega non solo ciò che è accaduto, ma anche quello che accade o potrà accadere (Raffaello 1519).

12. La teoria oggi spiega attraverso un racconto che origina da due componenti fondamentali: il prodotto e il processo, un *cosa* e un *come*, *Fabrica et Discorso*.

13. L'attività teorica ha bisogno di una trasmissione narrativa che non può prescindere dai dati ma nemmeno dalla loro interpretazione, che a sua volta va adeguata ai differenti pubblici ai quali essa è rivolta: qui intervengono le modifiche, le alterazioni, le semplificazioni, le trasfigurazioni eccetera.

14. Impossibile fare teoria architettonica attraverso un semplice elenco di cose ordinate temporalmente: occorre individuare tra esse legami e reciproche influenze. Questo è di fatto generato (e a sua volta

The Roman Shelter, Seoul Biennale of Architecture and Urbanism 2021, Global Studios section. Docenti invitati: Orazio Carpenzano, Alfonso Giancotti. Gruppo di lavoro: Fabio Balducci, Veronica Caprino, Domenico Faraco, Daniele Frediani, Paolo Marcoaldi, Andrea Parisella, Claudia Ricciardi.

The Roman Shelter è un lavoro condotto attraverso l'elaborazione di un concetto limitato e universale, che è penetrato potentemente nel processo generativo producendo situazioni prevedibili e sorprendenti. Il linguaggio è divenuto il veicolo del riconoscimento dell'idea, sostenuta da *riferimenti* e schizzi progettuali largamente imprecisi. Il risultato è il frutto di un programma collettivo che, attraverso figure e parole, ci ha aiutato a focalizzare e sintetizzare una gamma variegata di aspetti del rifugio per l'uomo. L'idea, maturata all'interno di un atelier da me condotto con Alfonso Giancotti, è divenuta un complesso di idee che abbiamo connesso a molte forme tipologiche, riferibili a quelle generate dai corpi che si muovono nello spazio: una logica relazionale che, attraverso una percezione sensoriale complessa, ha messo in gioco tutti i sensi attraverso la materia, l'energia, la stratificazione della forma. Il progetto, che racchiude in uno scrigno dalla turbolenza verticale gli atti primigeni dell'abitare, rifiuta un ruolo anti-oggettuale, favorendo un approccio nel quale l'oggetto architettonico è l'elemento di sintesi delle variazioni che contiene.

genera) da un assortimento di strumenti vasto e complicato da elencare. Pur tuttavia, all'interno di un quadro generale caratterizzato da mutevolezza, incertezza e complessità (come ci ha indicato la recente Biennale veneziana), noi tutti possiamo fare riferimento a una memoria collettiva, cioè a quel patrimonio di conoscenze condiviso da soggetti interni alla disciplina che si esprime attraverso ritualità, modi di nominare le cose, modelli operativi di lavoro. Questi, a loro volta, diventano elementi residenti nella memoria dei soggetti coinvolti, per esempio nelle nostre comunità accademiche, al punto che ciascuna di queste memorie concorre all'organizzazione teorica generale (Capozzi et al. 2021).

15. Le teorie architettoniche, quando vengono organizzate in narrazioni, favoriscono la condivisione e stimolano l'impegno (direi, addirittura il coinvolgimento) a creare e far crescere la conoscenza, a spiegare e confrontare posizioni diverse, emergenti da azioni ed esperienze particolarmente interessanti sulla base di alcuni criteri. Da questo punto di vista, la selezione delle esperienze "meritevoli" significa osservare quelle entità dinamiche nelle quali le interazioni tra i soggetti e lo spazio diventano esemplari per costruire valori, ruoli e persino canoni o codici (Derrida 2018; Carpenzano, Raitano 2016).

16. Non c'è teoria in architettura che possa trascendere la soggettività di chi la enuncia, tuttavia il lato scientifico delle nostre ricerche può e deve, in una certa misura, implicare un'elevata attenzione ai contenuti e agli strumenti, ma anche ai rumori di fondo che interferiscono con il nostro lavoro. E questi rumori sono tanti, viste le molte cose che dobbiamo comprendere nell'osservazione della realtà materiale e immateriale (Semper 2017; Purini 2000).

17. Dobbiamo raccogliere i dati, strutturarli in modo da metterli in relazione tra loro e poi interpretarli, ossia attribuire loro un oggetto specifico, un tema e una forma, un senso e una figura (Ponti 2015).

18. Le teorie, attraverso l'interpretazione dei dati documentali o narrativi, esprimono rappresentazioni soggettive. Aggiungerei che, spesso, non è l'ampiezza del racconto a fare la qualità della teoria, bensì i significati attribuiti alle cose da parte di chi parla o scrive (Eco 2013).

19. Lo vediamo chiaramente negli ultimi libri che circolano tra gli architetti italiani: i testi tendono a perdere il loro carattere informativo o critico, per vestire i panni di veri e propri racconti che puntano a generare dinamiche conversazionali (basti notare gli *effetti* che essi hanno nei social!).

20. Mi sono spesso chiesto della validità della teoria in architettura come strumento per una progressiva comprensione delle sue strutture interne. Non ho trovato ancora una risposta.

21. Leggendo i trattati di architettura non è raro imbattersi nella fantasia, nella distorsione della realtà, nella finzione e persino nella menzogna: molti di quei meravigliosi libri comprendono cose vere e

cose immaginate! Ma questo, a mio avviso, non riduce né annulla il loro valore, anzi! La validità di quelle teorie resta inalterata perché tutte le immaginazioni, le trasfigurazioni e le verosimiglianze prodotte sono divenute Realtà dell'Architettura e parte integrante del suo Patrimonio (Novalis 1905).

Bibliografia

Alpers S., *Arte del descrivere: scienza e pittura nel Seicento olandese*, Bollati Boringhieri, Torino 1983 | Biraghi M., *L'architetto come intellettuale*, Einaudi, Torino 2019 | Cacciari M., *Dopo aver letto Nietzsche ho deciso di non sposarmi. E della morte non me ne frega nulla*, intervista al "Corriere della Sera", 19 aprile 2020 | Capozzi R., Costanzo F., Defilippis F., Visconti F. (a cura di), *Patrimonio e progetto di architettura*, Quodlibet, Macerata 2021 | Carpenzano O., *Idea Immagine Architettura. Tecniche d'invenzione architettonica e composizione* (1993), II ed. a cura di F. Balducci, Gangemi, Roma 2013 | Carpenzano O., Raitano M. (a cura di), *La Fabbrica delle conoscenze*, in "Scienze e Ricerche", supplemento al n. 23, Agra, Roma 2016 | Costa P., *Valutare l'architettura. Ricerca sociologica e post-occupancy evaluation*, FrancoAngeli, Milano 2016 | Dal Co F., Carpenzano O., *Come raccontare l'architettura. Prima conversazione nel "Giardino Ritrovato" di Palazzo Venezia*, dialogo per "ArtCity Estate 2018-L'Architettura racconta", Palazzo di Venezia Roma, 28 giugno 2018 | Derrida J., *La disseminazione* (1970), a cura di Petrosino S., Jaca Book, Milano 2018 | Eco U., *Generazione di messaggi estetici in una lingua edenica* (1971), in Idem, *Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle opere contemporanee* (1962), Bompiani, Milano 2013, pp. 291-306 | Novalis, *Frammenti*, a cura di G. Prezzolini, R. Carabba Editore, Lanciano 1905 | Ponti G., *Amate l'architettura* (1957), Rizzoli, Milano 2015 | Purini F., *Comporre l'architettura*, Laterza, Roma-Bari 2000 | Sacchi L., *Il mestiere dell'architetto*, LetteraVentidue, Siracusa 2021 | Sanzio R., Castiglione B., *Lettera di Raffaello e Baldassare Castiglione a papa Leone X*, manoscritto conservato presso Archivio di Stato di Mantova, Archivio Castiglioni (acquisto 2016), busta 2, n. 12, s.d. (1519) | *How will we live together? Biennale Architettura 2021*, a cura di Sarkis H., La Biennale di Venezia, Venezia 2021 | Scolari M., *Considerazioni e aforismi sul disegno*, in "Rassegna", n. 9, marzo 1982, p. 82 | Semper G., *Architettura, arte e scienza* (1834-1869), a cura di Gravagnuolo B., Clean, Napoli 2017 | Sudjic D., *Architettura e potere. Come i ricchi e i potenti hanno dato forma al mondo,* Laterza, Roma-Bari 2011 | Tagliagambe S., *Ragione scientifica e saggezza umana. Il problema della verità nella scienza e nella filosofia*, in "Divus Thomas", vol. 119, n. 3, 2016, pp. 44-91 | Terranova A., *Edifici senza forma di architettura, e architetture senza forma di edificio. Anatomie ipotetiche sui corpi architettonici del Moderno-Contemporaneo*, in Criconia A. (a cura di), *Corpi dell'Architettura della Città*, Palombi, Roma 2004, pp. 16-29.

Marco De Michelis

Teorie e storia III

Vale ancora la pena di tornare a discutere di quel rapporto teoria-storia, teoria-progetto, che tanto ha influenzato la collaborazione con Manfredo Tafuri a Venezia più di cinquanta anni fa? Credo di sì e penso che di questo non si debba parlare in termini di conflitto, quanto piuttosto come un problema di rapporto dialettico, persino creativo, all'interno della scuola veneziana

Siamo cresciuti, alla fine degli anni Sessanta – giovani architetti e futuri storici – nel convincimento tafuriano che l'unica teoria possibile ne fosse la storia. Ipotesi tutt'altro che originale poiché, fin dagli anni del liceo avevamo ascoltato i rappresentanti di una "teoria critica" postmarxista argomentare che l'unica filosofia fosse la storia della filosofia.

In questo modo il problema era posto, ma tutt'altro che risolto.

Il quesito riguarda lo statuto del tutto peculiare della riflessione teorica nella storia della architettura occidentale, se paragonato a quello per le altre discipline artistiche.

Ritorna alla mente la citazione famosissima da *Notre-Dame de Paris* di Victor Hugo, quando l'arcidiacono Frollo mette in guardia dal rischio che i libri potessero uccidere l'architettura: "Ceci tuera cela". E il libro non è altro che la teoria.

Mentre le elaborazioni teoriche costituiscono dei capitoli eccezionali e isolati della storia della pittura e della scultura, i libri costituiscono una componente fondamentale della storia della architettura. A partire dalle riletture umanistiche del testo vitruviano, i libri di architettura danno forma a un "racconto del pensiero" architettonico.

Succede anche per la musica, ma molto spesso con veri e propri "testi musicali", come le creazioni dogmatiche di Bach, talvolta, come nel caso dell'arte della fuga, composte senza neppure un concreto riferimento a un particolare strumento musicale. Ma Mozart o Beethoven, o Verdi non scrivono mai di musica. Wagner invece lo fa: e scrive testi fondamentali.

Perché questo succede in particolare nella architettura? Credo che il motivo fondamentale risieda nella controversa individuazione di un fondamento estetico della pratica della architettura. L'idea di bellezza in architettura deve storicamente fare i conti con una certa quantità di astrazione, con qualche cosa di più complesso della imitazione della natura, con realtà complesse come quelle della geometria, delle proporzioni...

A partire dal Cinquecento, l'architettura soffre moltissimo per la complessità di questo approccio. Alberti e Francesco di Giorgio provano a elaborare convincenti risposte. Ma già sul finire del Seicento, quando a Parigi Perrault osa mettere in dubbio il carattere metastorico della architettura classica e dei suoi princìpi e ne suggerisce invece una scandalosa "storicità" e quindi una normale subalternità alle sue vicende e alle conseguenti trasformazioni, l'intero castello teorico che aveva retto per due secoli inizia a vacillare.

Ne risultava, soprattutto in Francia, uno straordinario sforzo, che proseguirà fino alla fine del diciottesimo secolo, per configurare in una prospettiva non più classica una idea di architettura nella quale diveniva centrale il rapporto tra l'opera e il suo utente, singolo o collettivo che fosse. Prendeva forma, in tale modo, quell'idea di

"carattere" di un edificio, non più misurato sulla adesione a un canone estetico metastorico, ma sul riconoscimento dei desideri, dei bisogni, delle aspirazioni, del piacere dell'utilizzatore.

Cambiava tutto!

Aveva avuto ragione Tafuri quando, all'inizio di *Progetto e utopia*, aveva riconosciuto una condizione di angoscia come espressione più intima delle pratiche artistiche della modernità: angoscia della perdita...

Nell'Ottocento tutto diventava legittimo e disponibile. Il mondo dilatava all'estremo i suoi confini, proprio come faceva la storia che si estendeva fino ai margini della vicenda umana. L'Ottocento non conosceva più l'assolutamente giusto e al pari l'assolutamente sbagliato e, di conseguenza, l'intero secolo era dominato dalla ansiosa sfida per ritrovare l'ordine perduto: forse non quello antico, ma comunque ordine.

In alcuni casi, la coincidenza tra riflessione teorica e sperimentazione progettuale è stupefacente. Si pensi, ad esempio, a Gottfried Semper: il più intelligente architetto del suo tempo come dimostra *Der Stil*, la sua opera monumentale.

Senza Semper non sarebbe esistito Otto Wagner. E anche Adolf Loos deve a Semper i fondamenti del proprio pensiero critico. Semper era stato letteralmente in grado di indirizzare e guidare lo sviluppo del pensiero della generazione che gli era succeduta.

Una riflessione non essenzialmente diversa potrebbe svolgersi anche a partire dall'opera di Viollet-le-Duc. O di Richardson e di Sullivan nella ancor lontana America.

Il rapporto teoria-storia costituisce l'elemento unificante di queste vicende, ancor più di quanto non sia accaduto per quello, più complesso, tra teoria e progetto.

Quando le teorie, ad esempio, sono fondate su una tecnica, la loro vitalità si esaurisce nel momento stesso in cui la tecnica cessa di essere innovativa e diventa pura pratica.

Si pensi a come si sono esaurite forme del pensiero come quello postmoderno e come di decostruttivismo nessuno parli più per spiegare il rapporto tra avanguardie e architettura.

Mirko Zardini e il Canadian Centre for Architecture hanno fatto recentemente un grande sforzo con le mostre e i volumi sulla identità digitale della architettura: che è rapidamente diventata soltanto una tecnica...

Manfredo di Robilant

Teorie e storia IV

Documenti per la storia, documenti per la teoria. Ragionamenti sulla falsificabilità nella ricerca sul progetto di architettura

Inizio questo contributo presentando la mia posizione di ricerca; di seguito discuto il rapporto tra teoria e storia sottolineando l'importanza dei documenti e facendo una metafora e tre esempi; quindi concludo riferendomi a un grande complesso residenziale in una metropoli italiana.

La mia ricerca origina da un problema teorico, vale a dire il rapporto fra valori d'uso e valori simbolici in architettura, dove questi ultimi includono l'estetica. Ho sviluppato questa ricerca soprattutto attraverso gli strumenti della storia dell'architettura, e un caso studio che ho individuato è il soffitto, elemento di architettura da sempre molto caricato di valenze simboliche (la vista verso l'alto coincide con quella verso l'aldilà nella maggioranza delle religioni) a cui si è aggiunto in epoca più recente il controsoffitto, dedicato soprattutto a funzioni utilitarie (di Robilant 2012; 2014; 2018). Questo caso studio mi ha consentito di analizzare tante sfumature architettoniche fra i due poli opposti del simbolico e dell'utilitario, che nella realtà peraltro non possono esistere allo "stato puro".

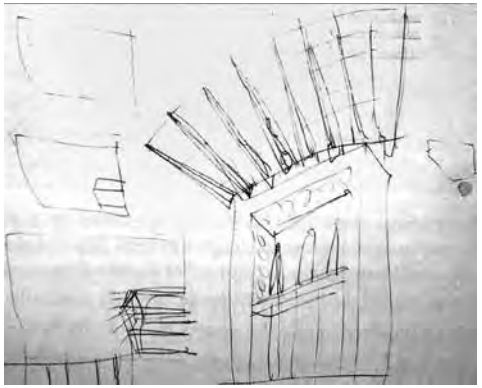
Seguendo la cornice di questo libro, mi concentro sulla teoria che si basa sull'apporto, o sul supporto, della storia dell'architettura. Quindi escludo gli studi teorici che originano da altre discipline, come la filosofia o la matematica. Per citare due esempi: Peter Eisenman e il pensiero decostruttivista negli anni Ottanta del Novecento, o lo stesso Eisenman e la teoria della complessità, alla fine del decennio successivo.

Per analizzare il rapporto fra teoria e storia dell'architettura, occorre a mio avviso andare a monte della storia, vale a dire analizzare i documenti con cui la storia è fatta (con l'eccezione della storia orale, dove tuttavia la registrazione delle voci intervistate diventa documento). Occorre, cioè interrogare la storia nel suo farsi e il mestiere dello storico dell'architettura durante il suo svolgimento, concentrarsi sul significante, vale a dire il documento, piuttosto che sul significato, vale a dire il testo concluso, quindi la storia scritta. Quest'ultima, infatti, può essere poi variamente utilizzata per fare teoria; può essere più o meno deliberatamente distorta e possono esserne enfatizzate le parti utili a dimostrare una tesi, a scapito di quelle che la contraddicono.

Data l'influenza dirimente che i documenti hanno sulla storia in generale, e quindi anche sulla storia dell'architettura, occorre capire come e quanto la scelta dei documenti stessi orienti il racconto storico dell'architettura, e quindi quanto questi orientino indirettamente la teoria – pur accettando manipolazioni e distorsioni nel processo stesso della teoresi. Trattando qui di storia dell'architettura, il tema implica anche l'esistenza o meno di confini disciplinari. Esistono documenti meramente architettonici? E di conseguenza storie dell'architettura meramente disciplinari? E, in seconda battuta, a valle, possono esserci teorie dell'architettura meramente disciplinari, che si possono cioè dipanare entro un recinto di autonomia della disciplina da tutto ciò che sta intorno, prima e dopo il processo con cui un edificio viene progettato e costruito? Si tratta di una questione che ha attraversato la discussione fin dagli esordi, alla fine degli anni Sessanta del Novecento, della teoria dell'architettura così come viene – tutto sommato – intesa e inquadrata, pur in una molteplicità di interpretazioni (Hays 1998; Biraghi, Damiani 2009).

La scelta dei documenti è un passaggio fondamentale nel lavoro storico, e per quanto non sia del tutto libera – va infatti da sé che ciascun episodio storico lascia un limitato numero di documenti – offre comunque un certo margine. La collocazione della singola ricerca entro questo margine influenza fortemente il metodo storiografico, in generale (Rossi 1987), e quello della storia dell'architettura nello specifico (Irace 1992; Pigafetta 1993; Arnold, Altan, Özkaya 2008).

Dunque, rispondendo alla prima domanda, esistono documenti meramente architettonici, e quindi uno "specifico architettonico" che vale sempre, a prescindere da tempi e luoghi (Nicolini 2011)? Una storia dell'architettura basata esclusivamente su disegni di progetto potrebbe essere considerata meramente disciplinare, o il progetto architettonico implica sempre una congerie di attori sociali, scambi e convenzioni sociotecniche per cui anche il singolo disegno – per quanto disciplinare – riflette altro da sé (Armando, Durbiano 2017)? In una mostra come *Archeology of the Digital*, curata da Greg Lynn al Canadian Center for Architecture nel 2013, i documenti erano perlopiù *files* di progetto, prodotti in studi di architettura, da architetti, per progetti specifici, in vista della loro realizzazione. Sembrerebbero quindi "specificamente architettonici", ma in effetti hanno un legame inestricabile con la storia dell'informatica, come fa emergere lo stesso Lynn nel catalogo (Lynn 2013). Se, dunque – assumendo questo esempio come cartina di tornasole – non esistono documenti meramente architettonici, è possibile teorizzare l'architettura come disciplina autonoma o perlomeno riconoscibile; ed è possibile farlo entro canoni di "scientificità", ovvero di popperiana falsificabilità?



Tre tipologie di documenti, e loro possibili rimandi: a) pubblicità di un elemento: vita quotidiana degli abitanti; b) maquette da scrivania: ruolo dell'edificio nell'identità di una corporation; 3) disegno di architetto (Gio Ponti) per un edificio in cantiere (Montecatini I): rapporti fra direzione lavori, committente, progettista. Crediti: Canadian Center for Architecture e Gio Ponti Archives.

Peraltro la petizione di scientificità è particolarmente supportata nei dipartimenti di architettura in Italia e non solo – si veda a questo riguardo il convegno organizzato a TU Delft sulla natura della ricerca progettuale, con architetti professionisti da un lato e studiosi del progetto dall'altro (Frausto 2021). A monte della domanda di scientificità, occorre tuttavia capire quale considerazione avere dei documenti di architettura. I documenti del progetto architettonico in quanto processo socio-tecnico sono passivi e dunque materiale inerte che la storia scopre, analizza e restituisce in un racconto? O, invece, sono a loro volta materiale attivo che non aspetta certo la ricerca storica per agire sui fatti successivi (Simondon 1958; 2012)? Nel primo caso, la teoria non può avvalersi fino in fondo del lavoro della storia, che si riduce a "Philologie als Philosophie". Nel secondo caso, i documenti di architettura possono in effetti essere utilizzati sia dalla storia che dalla teoria. Le regole sono diverse per le due discipline, e certamente questa diversità apre delle ambiguità. Il rischio per la teoria dell'architettura è – appunto – la mancanza di falsificabilità, dovuta alla mancanza di metodo con cui si traggono documenti dalla storia, e li si fa tra loro interagire al fine di supportare una certa posizione sul dover essere dell'architettura.

A questo riguardo, il rischio che la teoria dell'architettura corre è – da un lato – sconfinare nella poetica. Una tesi a riguardo potrebbe essere, per esempio: "L'architettura dovrebbe avere certe proporzioni, perché già Vitruvio lo sosteneva e l'occhio umano è rassicurato e compiaciuto dalle stesse". Dall'altro lato, il rischio, quando si esuli dai documenti e ci si basi su altre discipline, è praticare del turismo culturale, importando argomenti come i vacanzieri sprovveduti portano a casa souvenir prodotti in serie che pensano essere fatti a mano. Una tesi a riguardo potrebbe essere, per esempio: "Nietzsche ha fondato il pensiero sulla modernità (e perché non altri filosofi?), quindi occorre capire il nesso fra Nietzsche e l'architettura per capire gli edifici del Novecento (e quindi occorre studiare Nietzsche prima dell'architettura)".

L'analisi rigorosa dei documenti evita questi rischi, e aiuta a tenere i piedi per terra rispetto all'oggetto di studio, senza negarne la riconoscibilità come disciplina specifica, l'architettura, ma anzi aggiungendo un prima, e un poi al processo progettuale. Utilizzando una metafora, la teoria dell'architettura non è come una spremuta di arance, in cui si usano solo gli spicchi, cioè documenti che si presume essere meramente architettonici, ma è piuttosto come una marmellata di arance, in cui si usano sia gli spicchi che le scorze. Fuori di metafora, si tratta di documenti pertinenti all'architettura, ma non esclusivamente architettonici. In ogni caso, la marmellata è fatta di arance, che nella metafora sono architettura, riconoscibile come tale. La marmellata non è fatta di mele o di pesche, che potrebbero essere altre discipline, per esempio la medicina o la filosofia. Quindi, la teoria fondata sull'apporto o sul supporto della storia dell'architettura deve prendere atto che non esiste uno

specifico architettonico, sulla cui base si decida a priori cosa entra e cosa no nell'architettura. Tutto può entrare in architettura – non esistono per questo *gate keepers* – e la teoria, esattamente come il progetto, si può appropriare di tante questioni, facendole diventare architettoniche, perlomeno fino a un certo punto. Il progetto architettonico può certamente risolvere tante questioni, ma una moltitudine di altre non può risolverle. Certamente, su tanti problemi l'architettura ha un ruolo, ma tale ruolo è inevitabilmente secondario, coincidendo sovente, al massimo, proprio con l'appropriazione di temi generali, come già faceva Le Corbusier, per esempio con la produzione in serie, o come per esempio fa Big con il *masterplan* per il pianeta Terra promosso per rispondere alla crisi ambientale.

La teoria dell'architettura può servire proprio a definire i campi di applicazione dell'intelligenza progettuale, quando sia fondata su una considerazione dei documenti curiosa e approfondita. Questo vale particolarmente in un momento storico in cui l'architettura si trova in prima linea, sia come reale problema che come potenziale soluzione della crisi climatica. Per portare un esempio, il ricorrente utilizzo da parte di Renzo Piano del termine "leggerezza" e dei suoi derivati per descrivere grattacieli che hanno implicato l'uso di una enorme quantità, e dunque peso, di materiali, potrebbe essere ricondotto nell'alveo della mera considerazione estetica grazie a documenti di cantiere che testimonino il dispiego delle risorse fisiche e dell'energia sottostanti. Un'affermazione ambigua rivolta a un pubblico generale verrebbe così chiarita.

L'utilizzo rigoroso dei documenti, come la storia dovrebbe fare, consente di delimitare i significanti e quindi anche l'area semantica dell'architettura. A questo riguardo, sarebbe interessante considerare sotto questa luce parole che sono moneta corrente in architettura a livello internazionale, come "sostenibilità" o "resilienza". Non si farebbe nulla di nuovo, peraltro, essendo l'analisi testuale del vocabolario dell'architettura una fra le intersezioni più efficienti e falsificabili fra teoria e storia (Forty 2000).

Date le premesse fin qui delineate, la tesi che sosterrei sul rapporto teoria-storia, è che nel rapporto fra le due la seconda è funzionale se non ancillare alla prima, tuttavia, a seconda di come una storia è congegnata, cioè a quale corrente storiografica si accosta di più, si modifica di conseguenza la teoria che la utilizza, anche quando la deformi deliberatamente. Per esempio: dalla suggestione della microstoria e del New Historicism (Ginzburg 1976; Gallagher, Greenblatt 2001), con la loro rivalutazione del particolare – approfonditamente documentabile – interpretato come microcosmo del generale, scaturisce l'attenzione per gli elementi di architettura e dunque per la loro teorizzazione come fondamentali dell'architettura stessa. Oppure, dalla suggestione della storia biografica, dove il tema è un autore e la sua opera, scaturisce, per esempio, un testo come *La sfera e il labirinto* di Tafuri (Tafuri

Il complesso Monte Amiata (Mi) nel 2021, con gli orti urbani "senza architetti" a incorniciare le due opere autoriali di architettura che lo hanno fondato: la volumetria complessa di Carlo Aymonino e quella semplificata di Aldo Rossi. "Use matters" (Cupers 2013).

1980): dove è l'autore Piranesi, attraverso la propria opera, a dare il là alla corsa delle avanguardie. E a proposito di Tafuri, è interessante notare come il titolo del suo libro seminale, *Teorie e storia dell'architettura* (Tafuri 1968), riveli la coscienza che le teorie possano essere molteplici, mentre considera di fatto la storia come disciplina univoca, peraltro proprio nello stesso anno in cui il trattato su Le Corbusier scritto in forma di biografia da Stanisalus von Moos cominciava a minare da dentro la "pacifica unitarietà" della storia dell'architettura, introducendo in essa una complessa discussione storiografica in atto già da molto tempo nella storia in generale (von Moos 1968). Dalla considerazione della storia socio-professionale, con attenzione rivolta anche a questioni di genere, deriva, per portare un altro esempio, un libro che ha aperto una tendenza sia storica che teorica, come *Behind the Postmodern Façade. Architectural Change in Late Twentieth Century America*, di Magali Sarfatti Larsson (Sarfatti Larsson 1993).

Comunque, a prescindere dal metodo storiografico, la storia si basa su documenti, che possono essere molto diversi tra loro, ma che non possono essere classificati come pertinenti o meno a uno "specifico architettonico", in quanto nessun documento è isolato e autonomo. Tutti i documenti, invece, sono contaminati perché sono il prodotto di meccanismi complessi, mai riferibili a una sola disciplina, o professione, o pratica. Anche quando traspaia la convinzione che esista davvero un immutabile "specifico architettonico" sono le stesse aperture alla storia, e dunque ai suoi sfaccettati documenti, a rendere complesso, invece che sintetico, questo "specifico" (Lucan 2009). Il rischio opposto, per converso, si corre quando lo "specifico architettonico" venga fatto sfumare non solo nei suoi significanti – i documenti –, ma anche nel suo significato, cioè nel suo ruolo e nella sua riconoscibilità sociale (Frichot, Sandin, Schwalm 2018; Gromack, Mack, van Toorn 2018).

Nello specifico della mia ricerca, l'attenzione documentale agli elementi dell'architettura mi ha consentito di cogliere i ruoli delle categorie di attori sociali che animano il progetto di architettura a valle, a monte e durante il suo svolgimento, quindi gli abitanti e gli utilizzatori; i committenti, i decisori pubblici e i tecnici che redigono le norme edilizie e le normative sulla sicurezza e le performance dei materiali; e ovviamente gli architetti, con i ruoli molto differenti che possono assumere a seconda del punto in cui si posizionano nella linea ideale che congiunge utilità e simbolo nel progetto architettonico. Per esemplificare come i documenti influenzino storie e teorie, porto di seguito tre casi.

Le pubblicità nelle riviste di architettura della fine dell'Ottocento e del Novecento, redatte da architetti per architetti, sono straordinarie nel costituire un memento della prosaicità della tecnica, e della vita quotidiana. Possono infatti essere eloquenti dimostrazioni di come l'architettura non si concluda con il completamento del cantiere, ma sia invece qualcosa di molto più complesso e longevo (Cupers 2013),

e come le soluzioni tecnologiche siano largamente fuori dal dominio dell'architettura.

Un'altra categoria di documenti sono i modelli in scala, utili per distinguere tra documenti prospettivi, prodotti cioè per ottenere un certo effetto, come la costruzione di un edificio, o per sancire l'ottenimento di questo effetto (Armando, Durbiano 2017).

Una terza categoria sono i disegni, che – a prescindere da una lettura purovisibilista – consentono di riflettere sulla distanza fra documenti ed effetti: ci sono disegni fatti per discutere sul piano teorico (si pensi alla capanna primitiva sul frontespizio dell'*Essai sur l'architecture* di Marc-Antoine Laugier nell'edizione 1755), e disegni fatti per costruire, direttamente, una specifica parte di uno specifico edificio, agendo solo sulle mutazioni possibili in cantiere, dunque a monte dell'ingresso degli utilizzatori, e delle frizioni e mutazioni che derivano fra valori d'uso e valori simbolici.

Per quanto concerne le mutazioni, il riferimento con cui concludo consente di osservarle bene, oltre a essere il prodotto del lavoro di due architetti che sulla teorizzazione hanno costruito prima le loro carriere accademiche, poi quelle professionali. Dunque, due autori che con le loro stesse biografie problematizzano il rapporto fra storia e teoria dell'architettura. Il Monte Amiata al Gallaratese di Milano realizzato su progetto di Carlo Aymonino e Aldo Rossi fra il 1968 e il 1976 è il prodotto dell'assemblaggio – per opposizione e quindi in un certo senso per tradimento reciproco – delle rispettive teorie dei due architetti (Orazi 2021).

Inoltre, le complesse vicende del cantiere e il seguente ingresso degli occupanti prima, degli abitanti poi, pongono in maniera quasi drammatica la questione dello studio documentale come premessa alla ricerca sul progetto di architettura, a prescindere che sia più orientata verso la teoria o la storia. Sono passati oltre quarantacinque anni dal completamento del Monte Amiata, e la fotografia che pubblico specifica il mio riferimento: non il complesso residenziale in quanto progetto concluso, ma in quanto progetto vissuto, attraverso oltre quattro decenni, dove e vicino a cui tanti fatti non progettati sono accaduti, modificandolo, e disseminando ulteriori documenti. Per esempio, se ci sono, il verbale o l'autorizzazione con cui gli orti urbani sono stati collocati.

Questi orti hanno influito non solo sull'uso ma anche sulla percezione formale del lavoro di Rossi e Aymonino, perché ne hanno modificato la cornice. Quindi, anche da un punto di vista prettamente estetico sono rilevanti, pur se estranei al progetto disegnato e poi costruito. Visto così, il Gallaratese pone una gamma di domande che paiono quasi esaurire i problemi della ricerca architettonica, e mostra l'attrito fra le aspettative degli abitanti rispetto alla propria vita quotidiana e il disegno degli architetti. Questo attrito apre un ulteriore cerchio, si presta a

ulteriori interpretazioni da cui eventualmente emergano altre teorie, e da queste eventualmente derivino altri progetti costruiti, chiudendo di nuovo il cerchio fra professione e ricerca, fra teoria e storia, come avevano fatto all'epoca Carlo Aymonino e Aldo Rossi.

Bibliografia

Armando A., Durbiano G., *Teoria del progetto*, Carocci, Milano 2017 | Arnold D., Altan E., Özkaya B.T. (eds.), *Rethinking architectural historiography*, Routledge, London-New York 2008 | Biraghi M., Damiani G., *Le parole dell'architettura. Un'antologia di testi teorici e critici, 1945-2000*, Einaudi, Torino 2009 | Cupers K. (ed.), *Use Matters: An Alternative History of Architecture*, Routledge, London 2013 | di Robilant M., *Das Wohnhaus als Puppenhaus. Der Blick von oben in US-amerikanische Wohnarchitekturen in Printmedien um die Mitte des 20. Jahrhunderts*, in Nierhaus I. (ed.), *Wohnen Zeigen*, Transcript, Bielefeld 2014, pp. 81-100 | di Robilant M., *Looking Above. Nationalism and Internationalism in the Soffitts of Assembly Halls, 1850s-2000s*, in Quek R., Dane D. (eds.), *Nationalism and Architecture*, Ashgate, Farnham 2012, pp. 171-183 | di Robilant M., C-Lab, *Ceiling*, in R. Koolhaas, *Elements of Architecture*, Taschen, Köln 2018, pp. 206-285 | Forty A., *Words and Buildings. A Vocabulary of Modern Architecture*, Thames and Hudson, London 2000 | Frausto S., *Design As a Problem*, Department of architecture, TU Delft 22/01/2021 | Frichot H., Sandin G., Schwalm B. (eds.), *Architecture in Effects. After Effects. Theories and Methodologies in Architectural Research*, Actar, Barcelona 2018, vol. 2 | Gallagher C., Greenblatt S., *Practicing New Historicism*, The University of Chicago Press, Chicago 2001 | Gromak S., Mack J., van Toorn R., *Architecture in Effects. Rethinking the Social in Architecture. Making Effects*, Actar, Barcelona 2018, vol. 1 | Hays M. (ed.), *Architecture Theory since 1968*, The MIT Press, Cambridge Mass.-London 1998 | Irace F., *Storie e storiografia dell'architettura contemporanea*, Jaca Book, Milano 1992 | Ginzburg C., *Il formaggio e i vermi*, Einaudi, Torino 1976 | Lucan J., *Composition, non-composition. Architecture et théories, XIXe-XXe siècles*, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, Lausanne 2009 | Lynn G. (ed.), *Archeology of the Digital*, Canadian Centre for Architecture-Sternberg Press, The MIT Press, Cambridge Mass.-Montréal 2013 | von Moos S., *Le Corbusier. Elemente einer Synthese*, Huber, Frauenfeld 1968 | Nicolini R., intervista con l'autore, Roma, 29/04/2011 | *Carlo Aymonino. Fedeltà al tradimento*, catalogo della mostra a cura di Orazi M., Electa, Milano 2021 | Pigafetta G., *Architettura moderna e ragione storica. La storiografia italiana sull'architettura moderna, 1928-1976*, Guerini, Milano 1993 | Rossi P. (a cura di), *La storiografia contemporanea. Indirizzi e problemi*, Il Saggiatore, Milano 1987 | Simondon G., *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier, Paris 1958 e 2012 | Tafuri M., *Teorie e storia dell'architettura 1944-1985*, Laterza, Bari 1968 | Tafuri M., *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Einaudi, Torino 1980.

Pierluigi Nicolin

Teorie e storia V

Cercherei di aggiungere la mia esperienza all'idea dell'*Affresco italiano* sulla teoria dell'architettura che avete enunciato come tematica di questo incontro. In tutto ciò introdurrei un antefatto dovuto al fatto che in Italia abbiamo un'eccedenza del pensiero rispetto alla pratica di quello che facciamo. Vale a dire: rispetto a tanti altri Paesi, noi siamo degli architetti molto colti, molto riflessivi. Perché lo siamo? Forse anche perché c'è una eccedenza di materia grigia, di pensiero, rispetto a quello

che riusciamo a fare nella realtà. Tutto questo ha prodotto un fenomeno molto interessante, anche questo direi esclusivamente italiano; lo presento sommariamente, in attesa che qualcuno lo affronti veramente sul serio. Si tratta del fenomeno delle riviste di architettura fatte dagli architetti stessi. In molte altre parti del mondo, gli architetti non hanno l'abitudine di fare le riviste di architettura, come invece succede da noi, questo aspetto è interessante anche rispetto a certi discorsi sulla suddivisione del lavoro. Prenderò in considerazione le riviste che conosco maggiormente. Naturalmente la prima è "Casabella", lo sappiamo tutti, ma cos'è "Casabella"? È nata con Persico, Pagano ecc. come la rivista del Movimento Moderno. Tuttavia la stessa "Casabella", in tutte le sue varie vicissitudini, ha avuto con Rogers, nella fase postbellica, un momento in cui ha dubitato di questo Movimento Moderno. Perciò è abbastanza interessante vedere come "Casabella" oscillasse tra i due modelli con cui è possibile immaginare una rivista: quello di una pubblicazione che riflette i pensieri di un gruppo, diventandone l'organo specifico, e quello dove la rivista è uno strumento di ricerca, vale a dire che non è affatto l'espressione di un gruppo e non si presenta agli altri come la verbalizzazione delle idee di un gruppo, come è tipico delle riviste d'avanguardia degli anni Venti e Trenta del Novecento. "Casabella" è sempre oscillante tra questi due modelli perché è evidente che è stata una rivista faziosa, è stata una rivista perlomeno molto orientata. Soltanto che questo orientamento ha avuto una grande discontinuità segnata dalla guerra mondiale: prima e dopo la guerra. Tale discontinuità – e questo è molto interessante – è stata sottolineata dal fatto che la seconda edizione di "Casabella" si chiamava "Continuità". Questa forma di esorcismo e di ipocrisia è molto teorica e anche molto politica, se vogliamo – poi parleremo del rapporto tra politica e teoria.

Un'altra rivista che cito, ovviamente, è la rivista di cui mi occupo da una vita. "Lotus" è una rivista internazionale, quindi non più soltanto riferita a un orizzonte regionale o italiano. Ha un comitato – dal quale sono stato allevato o cresciuto – che ha introdotto un modo per affrontare un certo pluralismo di cui ho sentito parlare prima e di cui la rivista è un iniziatore: intendo parlare del metodo tematico. "Lotus" è una rivista tematica. Questo è molto importante anche come modo di circoscrivere il fenomeno architettonico: qual è il confine disciplinare dell'architettura? Con "Lotus" ho sempre cercato di allargarlo, di portare le cose all'architettura. È inclusiva nel senso che, più che porsi il problema del limite disciplinare, si pone il problema dei poteri di un certo sapere, come quello dell'architettura, di parlare, di includere, di sviluppare cose e questo attraverso l'idea della tematica, che è stata duratura, insieme a quella dell'internazionalismo. Sempre nel contesto delle riviste di architettura fatte dagli architetti c'è "Domus". "Domus" ha una storia abbastanza incredibile, nel senso che Ponti, che l'ha governata e diretta sia prima sia dopo la guerra, con vicissitudini abbastanza speciali, ha

diffuso un luogo comune: quello dell'Italia come patria dell'estetica. Il successo di "Domus", giunto ormai agli sgoccioli, è quello di dire che gli italiani sarebbero i maestri del bello. Una argomentazione svolta da Piero Camporesi in un modo originale, quando nel parlare di *Belle contrade*, descriveva l'Italia come la patria degli artigiani talentuosi. In ogni modo il ruolo di "Domus" è molto più interessante di quanto si tende a considerare: in verità "Domus" lavora su una risorsa del nostro Paese, sviluppata e caratterizzante, cioè la risorsa estetica. In tutto ciò si giustifica anche l'eclettismo di Gio Ponti, intriso di influenze varie che egli ha gestito sino a portare la rivista a un grande successo.

Tuttavia c'è anche una pubblicazione – molto diversa dalla precedente – molto interessante e che propongo alla vostra attenzione: si tratta dei fascicoli di "Edilizia Moderna" curati da Vittorio Gregotti. Il quale, appena uscito da "Casabella", pubblicò, per breve tempo, pochi numeri formidabili di una rivista che si chiamava, appunto, "Edilizia Moderna" e che sono anche dei capolavori editoriali. Inaspettatamente Gregotti ha superato sé stesso, ovvero ha portato il suo "naturale conservatorismo borghese" verso la neoavanguardia, verso il postmodernismo. "Edilizia Moderna" dunque è una rivista straordinaria se guardata per gli anni in cui è stata fatta, per i risultati e anche per la difficoltà della sua recezione nel contesto abituale del mondo dell'architettura.

Un'altra rivista molto interessante – e questo sempre per testimoniare come gli architetti italiani siano dotati di questo complemento "discorsivo" – è "Controspazio". "Controspazio" è una strana rivista edita da Portoghesi prima a Milano e poi a Roma. Io qui accenno alla parte che ritengo più interessante, ovvero quella milanese. A Milano "Controspazio" ha inventato e promosso "la Tendenza". Sappiamo di tutte le varie vicende in cui anche lo Iuav è stato coinvolto a proposito di questo soggetto, però "Controspazio" è la rivista della Tendenza, esattamente come "Casabella" era la rivista del Movimento Moderno. In seguito, una volta spostatasi a Roma, è diventata un po' altra cosa, e tuttavia ha promosso l'incontro tra Portoghesi e Aldo Rossi nell'unione celebratasi a Venezia con la Strada Novissima. Ecco dunque un bellissimo esempio su cui riflettere tra storia, teoria, letteratura, immagini ecc.

L'altra rivista che voglio menzionare – ne trascuro altre, parlo ora di quelle che più mi interessano perché rappresentano discorsi importanti e sono portate avanti da persone notevoli – è "Spazio e Società", di Giancarlo De Carlo. Ha un precedente inglese e, in una maniera assolutamente inaspettata per l'ambito italiano (un po' come "Lotus" che però ha un fondo più accademico da un certo punto di vista), fa in modo che vi entri l'ambiente del Team X. Quando mai il Team X è stato così rilevante nella cultura italiana? È stata una delle sofferenze di De Carlo questo suo isolamento, il suo anarchismo ecc. Quindi "Spazio e Società" porta il Terzo Mondo, anzi il terzomondismo e la presenza degli abitanti nell'abitazione: una questione secondo me attualissima, se consideriamo che

abbiamo parlato sempre dell'architettura dimenticandoci degli abitanti. Ma gli abitanti adesso stanno tornando in primo piano come soggetti dell'architettura e anche forse come coloro che ne hanno bisogno e che la sorreggeranno prima o poi.

Ho fatto l'elenco di queste riviste di architettura fatte dagli architetti in Italia come una caratteristica italiana. A testimonianza di questa peculiarità ricordo di avere partecipato a un incontro tra architetti italiani e spagnoli in un posto bellissimo vicino a Madrid, il Palacio Real de la Granja. Tra gli italiani c'erano Gregotti, Tafuri, io e altri. E poi c'erano gli spagnoli, riuniti da Rafael Moneo, che avevano un atteggiamento molto rispettoso verso di noi. Noi abbiamo tenuto delle conferenze – la più bella sicuramente è stata quella di Tafuri, addirittura di una bellezza dannunziana oserei dire – senza far vedere niente: l'architettura non c'era, se non a latere dei nei nostri discorsi, e Moneo era scoraggiato da tutto questo. Gli architetti spagnoli, al contrario, erano arrivati con il loro *carousel* di diapositive, come si faceva allora, e le hanno sparate con pochi accenni e così è finito il nostro incontro. Questo per dire come noi italiani abbiamo avuto soprattutto un ruolo intellettuale; in quegli anni gli architetti spagnoli, ma anche quelli portoghesi tipo Siza, avevano addirittura imparato l'italiano dalle riviste di architettura. Vale a dire, questo orientamento – non so se chiamarlo teorico, ma certo riferito al modo in cui gli architetti italiani argomentavano – è stato il frutto di quella nostra condizione che ho chiamato dell'eccedenza. Anche il design italiano è venuto fuori così; molti designer alla domanda: "Perché fai il designer?" rispondevano: "Vorrei fare l'architetto ma non ho lavoro".

Si tratta dunque di una situazione molto interessante che ci riguarda come italiani compreso il fatto che siamo in tanti, facciamo molti libri, e che c'è sempre stata una sproporzione tra la capacità di pensare e le occasioni realizzative. Costruire qualcosa per un architetto italiano è sempre molto difficile.

A questo punto, potrei richiamare la tradizione dello Iuav, nel senso che nella scuola veneziana ci si è posti il problema della teoria in modo peculiare. Non ne sono certo ma ho il sospetto che la voce teoria sia una parola abbastanza nuova per la riflessione sull'architettura, e che in ogni caso, a Venezia sia giunta da un percorso particolare avendo un'origine di tipo leninista. Questo significa che l'idea di teoria portata avanti da Tafuri, ad esempio, per come l'ho percepita insieme a tanti altri, sarebbe di tipo politico. Cosa si voleva dire con la tesi dell'importanza decisiva della "teoria" e con il legame di questa formulazione con il marxismo-leninismo? Che l'architettura moderna viveva una fase del tutto empirica e aveva bisogno di un fondamento "scientifico" – che è esattamente quello che Lenin e Marx avevano detto a proposito del socialismo. Da lì viene a svilupparsi una formazione discorsiva molto efficace, molto brillante, anche molto influente da un certo punto di vista, che si articola in un pensiero forte: che viene elaborata nelle forme di un pensiero forte. Lo

sviluppo di questo punto di vista come pensiero forte viene a precisarsi per opposizione a quello che successivamente è stato chiamato in chiave postmoderna "pensiero debole". In ogni modo secondo questa visione l'architettura avrebbe avuto bisogno di un nuovo impianto teorico in quanto era indebolita da un cinico professionismo che induceva a irrobustire l'intero quadro concettuale dell'architettura. Guardando le cose da una finestra come "Lotus" si poteva discutere se una personalità come Cacciari fosse da considerare un rappresentante del pensiero forte e un personaggio influente per l'architettura, e se anche Aldo Rossi potesse rappresentare questo pensiero forte o semplicemente un architetto postmoderno. Questa è una domanda che rimane confinata nel contesto dell'architettura. Non voglio liquidare le cose così, però, nel momento in cui racconto la storia di una recezione, come ad un certo punto un certo sviluppo del pensiero teorico dell'architettura è stato elaborato e confrontato – anche nelle logiche di una rivista come "Lotus" – posso ricordare il modo in cui mi sono trovato a proteggermi da Tafuri. Quindi la rivista "Lotus" è andata avanti, con me e con tutti gli altri, nonostante le pressioni, i vincoli, i rimbrotti e gli anatemi che potevano arrivare, persino da Tafuri, a causa della pubblicazione del celebre *Costruire, abitare, pensare* di Heidegger. In verità allora era un testo poco noto, pubblicato da noi architetti in italiano prima dei filosofi, dietro un suggerimento di Christian Norberg-Schulz, del comitato della rivista. Dal momento che Norberg-Schulz aveva studiato a Zurigo, gli avevano passato dei fogli in tedesco semplicemente dicendo "guarda questo è un testo interessante" quindi è arrivato il dattiloscritto in tedesco a "Lotus" e lo abbiamo pubblicato senza pensare che avremmo disturbato gli "apparati".

Prendo questo esempio per dire che Heidegger ci ha aiutato a rivedere certi luoghi comuni dell'architettura come l'abuso della nozione di "tipologia" ecc. Ma di questo sentiremo parlare anche oggi pomeriggio perché ho visto nello schermo la figura "francescana" di Rizzi, il quale ispirato dal pensiero di Severino ripropone a modo suo il discorso della teoria. Però nel suo caso, credo, non tanto per superare le dimensioni social-democratiche, empiriche ecc., ma niente meno che per contestare il *divenire*, come fa, appunto, Severino.

Tuttavia succede che la rivista "Lotus" ad un certo punto si confronta con quella che adesso viene chiamata la *French* o *Italian Theory*; dunque, con cosa si confronta? Non tanto con quel discorso teorico che ho menzionato prima, quanto piuttosto con Vattimo, con Derrida, con Heidegger, insomma con tutto quello che è stato lo sviluppo del pensiero filosofico francese e italiano, che ha cercato di introdurre, per esempio, nel discorso teorico filosofico, una dimensione letteraria – e questo è stato molto interessante per noi – come anche l'idea del postmodernismo. Adesso si direbbe che tutto quel congegno di cose descriva nient'altro che un orizzonte postmoderno e quindi, più che caotico, si potrebbe dire narrativo. Noi abbiamo sviluppato una certa fase interessante e l'idea

della rivista tematica si combina con l'idea della narrazione. Con questo abbiamo sostituito le incisioni dei trattati d'architettura con le fotografie. Il mio rapporto con i fotografi è stato abbastanza interessante perché gli allievi di Aldo Rossi, se non Rossi stesso, inserivano nei loro disegni e nelle loro prospettive delle figure in costume. C'era questa idea che l'architettura fosse un latino, un pensiero elevato, mentre la fotografia, invece, nell'avvicinarsi alla banalità del mondo, scopriva la dimensione del sublime nel reale. È stata un'esperienza molto bella, di quelle che si possono sperimentare facendo una rivista d'architettura. Da questo punto di vista, quegli anni sono stati molto interessanti, inclusivi, di esperienze e altro e a quegli anni è seguita una fase post-ideologica. Noi adesso siamo in una fase di svanimento della teoria, di affievolimento dei concetti teorici, siamo negli anni delle *star* dell'architettura. Includere Rem Koolhaas tra i grandi pensatori dell'architettura è un problema forse irrisolto, in ogni caso molto difficile e a me pare che Rem sia un eroe della post-ideologia, avendo detto agli architetti: "Ma cosa volete pensare? Dobbiamo seguire il capitalismo". Certo sinora si sono fatti in questo incontro dei discorsi molto specifici sulla storia e sulla teoria. Certo per confermare un antico vizio, (ma sarà veramente così?) è stato accentuato il discorso storico; anzi, potrei anche dire che il plurale è riferito alle teorie e il singolare alla storia.

La storia sembra acquisita come àncora di salvezza, alla quale si affida ancora il compito di dare senso, ordinare, i diversi pensieri che navigano nell'architettura, le diverse narrazioni "teoriche". E qui devo manifestare una nostalgia nei riguardi del *logos*. Ho una certa nostalgia del *logos*, se non proprio dell'utopia, quindi trovo che in questa fase, chiamiamola post-ideologica, c'è uno spazio di ricerca ancora molto interessante e molto bello. Si tratta di uno spazio però che deve fare i conti con alcune cose e Agamben un po' le ha citate nel suo estremismo e cioè: innanzitutto il fatto che ci troviamo a vivere in un'epoca in cui il capitalismo ha eliminato l'idea della fine dei tempi, non c'è più il *telos* che sorreggeva tutti i nostri discorsi teorici ed è stato sostituito con uno stato di crisi permanente che non avrebbe né redenzione né fine. Questa potrebbe essere la vera minaccia nell'attuale momento. La seconda cosa altrettanto minacciosa è che da quando la politica da cui siamo partiti è stata sostituita dall'economia (per cui al posto di Lenin avremmo un economista di Chicago) osserviamo che in questa prevalenza dell'economico si inserisce come nuovo paradigma quello dell'"eco-sicurezza". Dobbiamo fare i conti con questo nuovo potere, il potere della "eco-sicurezza" che, a seconda dei punti di vista, minaccia in questo o in quell'altro modo.

Ho fatto della teoria tramite le ricerche della la rivista "Lotus" senza rinunciare a fare a fare l'architetto. Resto un architetto che ha avuto la ventura di fare una rivista di architettura intrattenendo rapporti con tutto il mondo misurandomi direttamente con il panorama mondiale dell'architettura.

U

Luca Capuano, La Venaria Reale, Residenze Sabaude, Torino, 2009.

V

Luca Capuano, Torri di San Gimignano, 2009.

W

Luca Capuano, Giardino di Boboli, Firenze, 2009.

Luca Capuano, Pompei ed Ercolano, 2009.

X

Y

Luca Capuano, Palazzo Ducale, Mantova, 2009.

Z

Luca Capuano, Atrani, 2009.

INDICE

6-7 **A**
Luca Capuano, Scuola di San Giovanni Evangelista, Venezia, 2009

9-14 *Affresco*
Sara Marini

15-19 *Arbitrario*
Marco Ferrari

20-21 **B**
Luca Capuano, Pantheon, Roma, 2009

22-23 **C**
Luca Capuano, Chiesa di San Giovanni alle Catacombe, Siracusa, 2009

25-32 *Case I*
Abitare. La casa come Monumento
Michelangelo Pivetta

32-38 *Case II*
+Tre architetture
Marcello Marchesini

38-45 *Case III*
Il luogo del desiderio
Francesco Messina

45-48 *Case IV*
Ad edendum facta
Egidio Cutillo

48-51 *Case V*
Toys Shape Minds
Vincenzo Moschetti

52-54 *Complessità I*
La progettazione come esercizio di complessità
Laura Andreini

54-57 *Complessità II*
Sulla gestione della complessità del processo progettuale
Patricia Viel (Antonio Citterio Patricia Viel, ACPV)

58-59 **D**
Luca Capuano, Delta del Po, 2009

61-67 *Disegnare I*
Esther Giani

67-77 *Disegnare II*
I disegni di Aimaro
Giovanni Durbiano

77-85 *Disegnare III*
Disegnare. Mouse Matita Coltello
Aimaro Isola

86-91 **E**
Luca Capuano, Necropoli etrusca di Cerveteri, 2009

INDICE

92-93 **F**
Luca Capuano, Castello Doria, Porto Venere, 2009

95-102 *Forma I*
Davide Tommaso Ferrando

102-106 *Forma II*
Giovanni Corbellini

106-111 *Forma III*
La forma salvata
Nina Bassoli

112-117 *Frugalità*
Da Giotto, più ipotesi per l'architettura
Valerio Paolo Mosco

118-119 **G**
Luca Capuano, Palazzo Te, Mantova, 2009

120-121 **H**
Luca Capuano, Teatro olimpico di Sabbioneta, 2009

122-123 **I**
Luca Capuano, Battistero di San Giovanni, Siena, 2009

125-129 *Identità I*
Adriano Marangon, Michela De Poli (MADE associati)

130-133 *Identità II*
Identità e standard
Elisa Monaci

133-137 *Identità III*
Luca Zilio

137-141 *Ingegneria*
I grandi architetti che ho incontrato: ricordi di un ingegnere
Paolo Spinelli

141-147 *Innovazione I*
Innovazione nel settore delle strutture
Paolo Foraboschi

147-151 *Innovazione II*
Il viadotto Polcevera. L'innovazione dei tiranti presollecitati
Massimo Viviani

151-159 *Istante*
Alberto Bertagna

160-161 **J**
Luca Capuano, Certosa di Padula, Cilento, 2009

162-163 **K**
Luca Capuano, Villa Rufolo di Ravello, Costiera Amalfitana, 2009

164-165 **L**
Luca Capuano, Palazzo Ducale, Urbino, 2009

167-173 *Lustgartenarchitektur I*
Un dialogo tra antichi alberi e nuove colonne
Gundula Rakowitz

173-179 *Lustgartenarchitektur II*
Paolo Ceccon, Laura Zampieri (CZ studio)

179-183 *Lustgartenarchitektur III*
Geologia del piacere
Marco Navarra

184-187 *Lustgartenarchitektur IV*
Un piacevole senso di relazioni spaziali
Lorenza Gasparella

187-191 *Lustgartenarchitektur V*
Tempi e spazi del piacere
Alessandro Virgilio Mosetti

192-193 **M**
Luca Capuano, Le cento fontane, Tivoli, 2009

195-201 *Monumento I*
Sul monumento e sul destino dei luoghi
Michel Carlana (Carlana Mezzalira Pentimalli)

202-209 *Monumento II*
L'inattuale
Simone Gobbo (DEMOGO)

210-215 *Monumento III*
Luka Skansi

216-217 **N**
Luca Capuano, Campo dei Miracoli, Pisa, 2009

219-223 *Norma*
Luca Emanueli

224-225 **O**
Luca Capuano, Palazzo Rosso, Genova, 2009

227-231 *Ornamento*
Francesca Rognoni

232-233 **P**
Luca Capuano, San Fermo Maggiore, Verona, 2009

235-241 *Progetto e teoria I*
Teorie, in pratica. Come sopravvivere a un'educazione italiana
Giovanni Corbellini

241-249 *Progetto e teoria II*
Meet The Author. Le anamorfosi dell'autore nel dibattito tra teoria e progetto
Lina Malfona

249-255 *Progetto e teoria III*
Una città in forma di palazzo. Sulla necessità di nuove teorie per l'architettura contemporanea
Luca Molinari

256-261 *Progetto e teoria IV*
Renato Rizzi

262-269 *Progetto e teoria V*
Il disegno architettonico, tra teoria e progetto
Alessandro Rocca

269-281 *Progetto e teoria VI*
Progetto e teoria. Alcune note
Paola Viganò

281-307 *Progetto e teoria VII*
Maria Giuseppina Grasso Cannizzo

308-312 *Proporzionalità I*
Proporzionalità (dei provvedimenti e delle norme per le attività edilizie)
Micol Roversi Monaco

312-318 *Proporzionalità II*
Proporzionalità (nel controllo giurisdizionale sui vincoli culturali)
Antonella Sau

318-323 *Proporzionalità III*
Proporzionalità (nella disciplina dell'attività edilizia e delle sanzioni amministrative)
Federico Gualandi

323-327 *Proporzionalità IV*
Proporzionalità (nella tutela del patrimonio culturale architettonico)
Anna Maria Pentimalli Biscaretti di Ruffia

328-329 **Q**
Luca Capuano, Valle Camonica, 2009

330-331 **R**
Luca Capuano, Palazzo Madama, Torino, 2009

332-333 **S**
Luca Capuano, Giardino all'italiana, Reggia di Caserta, 2009

335-340 *Sogno I*
Sogno>rêverie>immaginazione
Federico Bilò

341-348 *Sogno II*
Cosa sognano le case [quando le progettiamo]?
Riccardo Palma

348-354 *Sogno III*
Case di carta | Spazi dei sogni
Laura Arrighi

354-361 *Spazio*
Martino Doimo

362-363 **T**
Luca Capuano, Madonna della Salute, Venezia, 2009

365-370 *Tempo I*
Al muro del tempo
Alberto Ferlenga

370-376 *Tempo II*
Tempo e architettura
Franco Purini

376-381 *Tempo III*
Architettura senza tempo
Massimo Ferrari

381-384 *Tempo IV*
Il tempo della fissità. Annotazioni e due piazze
Dina Nencini

385-389 *Teorie e storia I*
Marco Biraghi

390-397 *Teorie e storia II*
Nei miei progetti, la mia teoria in 21 aforismi
Orazio Carpenzano

397-399 *Teorie e storia III*
Marco De Michelis

400-408 *Teorie e storia IV*
Documenti per la storia, documenti per la teoria. Ragionamenti sulla falsificabilità nella ricerca sul progetto di architettura
Manfredo di Robilant

408-413 *Teorie e storia V*
Pierluigi Nicolin

414-415 **U**
Luca Capuano, La Venaria Reale, Residenze Sabaude, Torino, 2009

416-417 **V**
Luca Capuano, Torri di San Gimignano, 2009

418-419 **W**
Luca Capuano, Giardino di Boboli, Firenze, 2009

420-421 **X**
Luca Capuano, Pompei ed Ercolano, 2009

422-423 **Y**
Luca Capuano, Palazzo Ducale, Mantova, 2009

424-425 **Z**
Luca Capuano, Atrani, 2009