

Osservazioni sul ruolo urbano della demolizione

Anna Livia Friel

Università IUAV di Venezia
Scuola di dottorato in Architettura, Città e Design
Curriculum di Urbanistica

XXXII ciclo



Cy Twombly, *Untitled*, 1970

Pittura ad olio e matita su tela
Collezione MoMa

Premessa	Oggetto e struttura della tesi
Introduzione	Demolizioni. Metodi e terminologie <i>Dal piccone alla demolizione controllata</i>
	Rovine moderne <i>Gordon Matta-Clark, Cyprien Gaillard, Lara Almarcegui</i>
Prima Parte	
	Posizioni <i>Introduzione</i>
1	Conservare la città <i>Gubbio 1960-1990</i> <i>Due viaggi in Italia</i>
2	In superficie <i>Dal movimento moderno alla strategia del vuoto</i> <i>I diritti sulla superficie</i> <i>Tabula rasa: una questione astratta</i>
3	In profondità <i>Stratificazione e discontinuità</i> <i>Omissioni nel palinsesto</i>
4	Obsolescenza <i>Note sul concetto di durata</i> <i>Metabolismi</i>

Seconda Parte

Pratiche

Introduzione

1 Parigi

*La demolizione oltre Haussmann**Il recupero degli elementi nella città nuova**Spostamenti di suolo**Materiali per una realizzazione*

2 Venezia

*Progetto Novissime**Limiti labili*

3 Beirut

*Il centro vuoto della città**Storia di una rimozione*

4 Procedure di demolizione

*Decostruzione**Catalogazione**Ricomposizione*

Conclusioni

Bibliografia

Premessa

La demolizione è un territorio negletto: da un lato viene liquidata come una prassi ovvia del processo generativo, dall'altro additata come una scorciatoia ingiustificata –e sempre meno giustificabile– per sbrigare situazioni irrisolte. D'altra parte la demolizione è anche la rappresentazione fenomenologica di uno stato di crisi, un apice di discontinuità, l'occupazione temporanea dello “spazio dello scontro”¹, uno spazio che ha perso progressivamente la sua importanza a partire dagli anni ottanta del novecento, scalzato dalla necessità di individuare margini di mitigazione e convergenza. Questo luogo critico non ha tuttavia smesso di esistere e continua a svolgere la sua funzione rivelatrice delle trasformazioni in atto, assumendo manifestazioni via via più complesse.

La permanenza lessicale² ci lascia credere che non vi siano distinzioni e che non siano intervenute modificazioni di senso, quando invece è giusto notare che le demolizioni di oggi non possono in nessun modo essere comparate a quelle di ieri. La demolizione in questa tesi non è dunque riconducibile unicamente allo svolgimento di una procedura ma descrive appunto un momento di trasformazione, e il suo progetto rappresenta vividamente le modalità in cui questa trasformazione prende corpo. La spinta che ha attraversato lo svolgersi di questa riflessione è stata in un primo momento quella di un'istintiva tensione verso la ‘modernità’: la demolizione non poteva che essere un tema ancora interessante se aveva così intensamente condizionato le grandi rivoluzioni urbane dei due secoli scorsi. È stato solo grazie al sedimentarsi delle posizioni, alla ricerca di “verità piccole e non appariscenti”³ che è emersa la vera motivazione a soffermarsi oggi su un tema come quello della

1 Il riferimento è a Tafuri quando spiega che “l'oggetto della storia è l'analisi dello scontro”, lo “spazio storico” diventa di conseguenza lo “spazio dello scontro”.

2 L'espressione è di Choay che la utilizza nel suo saggio “Sulla demolizione” comparso in *Il progetto della sottrazione* a cura di Antonio Terranova, Quaderni Groma 1997.

3 Nietzsche F., *Umano troppo umano*, Adelphi, Milano 2016 (vol.I)

demolizione. I gesti liberatori non soltanto sono un lusso che non appartiene a questa epoca, ma soprattutto generano uno spazio troppo generico per descrivere la varietà della ‘nostra’ crisi. Lo dimostra il moltiplicarsi oggi delle riflessioni sul riciclo urbano, la rigenerazione, il recupero, che se da un lato stanno modificando progressivamente il nostro modo di guardare alla città, dall’altro offrono una versione mitigata della rottura concettuale che genera queste stesse operazioni.

Che la contemporaneità sia prigioniera di una condizione di incertezza è ormai cosa assodata, ma il progressivo affermarsi di “un’ineluttabile mancanza di regole”⁴ non deve necessariamente sancire la fine di un sistema di pensiero ed anzi va utilizzata come base di partenza per ricostruire teorie ed idee di città. Nello strutturarsi di questa ricerca, l’accumulazione iniziale di episodi storicizzati –un processo necessario per ordinare le prime osservazioni– si è trasformata in una selezione ragionata per mettere a confronto eventi ed idee, costruendo progressivamente gli ‘appoggi’ concettuali necessari a leggere il ruolo che la demolizione va assumendo nella costruzione della città. È andata così delineandosi una sorta di teoria della demolizione.

La costruzione di questo lavoro mi ha portato a muovermi attraverso differenti discipline, alla ricerca continua di strutture concettuali che sapessero sostenerla. La formulazione dell’ipotesi ha avuto un ruolo fondamentale nel determinare i criteri di selezione dei numerosi percorsi che si sono via via prospettati. È di Max Friedländer la definizione secondo cui “l’ipotesi è qualcosa di diverso da una congettura, è un esperimento”⁵, e in via di esperimento ci è concessa molta libertà.

4 Damiani G., “Pensare una teoria nell’era postmoderna”, in *Le parole dell’architettura*, a cura di Marco Biraghi e Giovanni Damiani, Einaudi, Torino 2009

5 La citazione compare nel testo di Paola Viganò “André Corboz, connoisseur d’art et de villes” in A. Corboz *Ordine sparso. Saggi sull’arte, il metodo, la città e il territorio* a cura di Paola Viganò, 1998.

L'oggetto della ricerca si è così costruito attraverso la ricerca stessa, talvolta cedendo a delle divagazioni dalle quali è stato possibile ritornare solo attraverso la riformulazione continua dell'ipotesi.

“Si sa che l’opposizione tra il segno e la mancanza di segno, tra grado pieno e grado zero è uno dei grandi processi dell’elaborazione del senso.”
Roland Barthes, Semiologia e urbanistica, Op cit n 10, 1967

Temi e struttura dei capitoli

L’introduzione –sviluppata nei capitoli *Demolizioni. Matodi e Terminologie* e *Rovine Moderne*– tenta di mettere in campo uno fondo concettuale e tematico da un lato attraverso la ricostruzione cronologica di alcune tecniche legate alla demolizione, da un lato ricorrendo all’efficacia figurativa di alcuni importanti progetti di arte visiva. Se l’utilizzo di questi due approcci sembra sfuggire a qualsiasi criterio, in realtà i due capitoli sintetizzano gli estremi narrativi attraverso i quali la demolizione tende ad essere osservata: da una parte un approccio funzionale-tecnologico che spesso riassume il tema in termini numerici anziché spaziali, dall’altro una fascinazione quasi viscerale per la potenza del gesto distruttivo che elude uno sguardo sistemico legato a questi eventi. Le due parti che strutturano la ricerca, *Posizioni e Pratiche*, sottintendono una relazione consequenziale anche se i capitoli che le compongono godono di una relativa autonomia. L’obbiettivo infatti è duplice: da un lato raccogliere la varietà delle prospettive che attraversano il tema della demolizione, dall’altro tentare di stabilire confronti e aggiornare delle posizioni.

Demolizioni. Metodi e terminologie

Nel saggio *Memoria della città e monumentalità*¹ Choay nota come si possa “scrivere la storia della cultura con la storia delle parole” sottolineando come termini quali memoria, monumento e città compaiano ininterrottamente nella produzione teorica contemporanea. D’altra parte riconoscere la validità di un metodo analogo potrebbe di per sé giustificare l’interesse nei confronti del tema della demolizione: riciclo, riuso, smantellamento, decostruzione sono termini dai quali difficilmente si può prescindere nel racconto della città e del territo-

¹ Choay F., *L’orizzonte del posturbano*, a cura di Ernesto d’Afonso, Officina, Roma

rio contemporanei. Questo capitolo adotta a sistema l'affermazione di Choay costruendo una sorta di dizionario ragionato attraverso il quale ripercorrere alcuni momenti significativi per la formulazione di una 'storia della demolizione'. Alcuni lemmi quali cancellazione, tabula rasa, rimozione ci impongono incursioni verso altri ambiti, sempre pronti a rientrare nella strada battuta delle rappresentazioni spaziali ma con la consapevolezza che, come enuncia l'introduzione del *Dizionario della memoria e del ricordo* "l'interdisciplinarietà non è più una questione di buona volontà, ma la conseguenza di un adeguato trattamento del testo"². Diversamente, il catalogo dei metodi costringe ad una riflessione sulla consistenza materiale del tema trattato: l'osservazione a partire dalle prime manifestazioni iconoclaste contro i simboli de l'Ancien Régime – un processo palinogenetico poiché spesso, nel caso degli edifici, perpetrato per mezzo incendiario – fino alle picconate –sempre a Parigi– nel tessuto medievale, per arrivare alle cariche esplosive che hanno portato alla fine del movimento moderno con la distruzione del noto complesso Pruitt-Igoe³, racconta come già le procedure della demolizione presentino una forma di progetto.

Rovine Moderne

Il film *Non toccare la donna bianca*, girato da Marco Ferreri nel 1974, racconta un momento emblematico nella storia urbana di Parigi. Il paesaggio lunare dove viene messa in scena la battaglia di Little Bighorn è infatti l'ampio cratere lasciato dallo smantellamento delle Halles di Baltard, gli indiani gli sfrattati, i cowboy gli speculatori edilizi. La forza delle immagini nella pellicola di Ferreri sono caratterizzate da una vividità narrativa che per forza di cose rinforza il resoconto storico. Egli raccoglie gli immutati conflitti portati dalle prevaricazioni sociali intorno ad uno spazio vuoto ancora più carico di significato nel centro di una grande capitale europea che nelle pianure, già vaste, del Montana. Raccogliere in questo capitolo una riflessione su alcuni prodotti dell'arte visuale ha lo scopo di dare tributo all'inevitabile ruolo che questa ha avuto nel costruire un immaginario estetico intorno alla demolizione e alla capacità di descrivere la fascinazione a tratti viscerale che ha attraversato l'epoca moderna per questo tema.

La scelta di soffermarsi in particolar modo sulla produzione di tre artisti contemporanei è del tutto strumentale: i progetti di

² Pethes N., Ruchatz J., *Dizionario della memoria e del ricordo*, Mondadori, Milano

³ Si fa riferimento alle famose righe scritte da Jencks nel 1977 in apertura a *The Language of Post-Modern Architecture*

Gordon Matta-Clarck, Cyprien Gaillard, Lara Amarcegui hanno in comune una ricerca spaziale ai margini di quella architettonica e la capacità di aggregare intorno alla demolizione questioni tipiche delle contingenze storico-culturali del periodo in cui vengono prodotte. I *Building cuts* su cui lavora Matta-Clark tra il 1971 e il 1978 attraversano in modo indiscriminato la materialità degli edifici, un'operazione che si confronta con l'onnivora trasformazione dei quartieri in cui l'artista lavora. Le ragioni ideologiche che lo collocano in un contesto urbano sempre più definito in termini politico-sociali sono noti e contribuiscono a formulare il processo che riduce gli edifici ad un'unica "materia grezza da scolpire". Pochi anni prima Colin Rowe⁴ riporta in auge la riscoperta della tecnica *poché*, utilizzata per descrivere la distinzione tra pieno e vuoto –l'unica necessaria– nelle piante a scala urbana. La complessità della materia-edificio trova la sua sintesi in un astrattismo geometrico privo di scala. La ricerca di Cyprien Gaillard mette invece in scena lo scontro culturale in forma demolizione: in cortometraggi come *Cities of gold and mirrors* nel crollo repentino e programmato degli enormi complessi modernisti di Cancun, l'atto liberatorio dell'esplosione si combina ad una forma di pura estetizzazione: la distruzione in questo caso è una vera controparte della costruzione e porta con sé lo stesso grado di onnipotenza. Lara Almarcegui presenta i materiali edilizi scomposti e catalogati predisposti ad una quantificazione funzionale e ad un eventuale riutilizzo.

Prima Parte

1. Conservare la città

Nel 1990 l'associazione ANCSA per i centri storici italiani organizza a Gubbio *Italia da demolire*, una piccola esposizione che proponeva "un esercizio di caccia all'errore/orrore urbanistico-edilizio"⁵. Alla mostra segue la pubblicazione de *Il progetto di sottrazione*⁶ che raccoglie gli interventi del convegno tenutosi a margine della mostra ed organizzato in collaborazione con l'Università La Sapienza di Roma. I contributi al volume assumono una certa autonomia rispetto all'impostazione data da ANCSA ma, all'indomani della caduta del Muro di Berlino e delle prime demolizioni di Grands Ensembles in

⁴ Rowe fa largo impiego delle rappresentazioni *figure/ground* durante il suo periodo di insegnamento alla Cornell all'inizio degli anni '60.

⁵ Di Biase C., "50 anni di Ancsa", in *Paesaggi e città storica* a cura di Toppetti F., Alinea Editrice, Firenze, 2011

⁶ Anche se mostra, convegno e pubblicazione vengono proposti come correlati, il libro viene pubblicato nel 1997: *Il progetto di sottrazione*, a cura di Terranova A., Quaderni Groma, DAAC, Roma, 1997

Francia –emblematico il caso del quartiere Démocratie a Lione– contribuiscono a confermare e a piare l’attualit  del dibattito sul tema. L’Associazione Nazionale Centri Storico Artistici ha il suo atto fondativo nella Carta di Gubbio del 1960⁷. I centri storici italiani sono qui considerati come figure compiute di citt , in virt  della cui conservazione   consentita l’eliminazione delle parti che ne snaturano la completezza–l’evidenza di questo approccio   ben rappresentato dai fotomontaggi realizzati da Astengo per il Piano di Assisi–ma l’arco di tempo che intercorre tra la prima stesura della carta nel 1960 e la sua revisione nel 1990, quasi in concomitanza con l’organizzazione della mostra, vede un cambiamento sostanziale del territorio sotto osservazione: lo schema urbano per parti discrete si   dissolto in una continuit  edilizia complessa all’interno della quale la ‘caccia all’incoerenza’   diventata un’operazione pressoch  impossibile.

Lo spazio temporale che separa questi trent’anni e che conduce verso la “rivoluzione copernicana”⁸ dell’Italia da demolire, pu  essere raccontato attraverso due *Viaggi in Italia*, anche questi separati dai medesimi trent’anni e che mettono in relazione due sguardi narrativi differenti sullo stesso territorio. Il percorso tracciato da Guido Piovene   di per s  un’operazione di ricostruzione, un progetto che precede di poco la realizzazione dall’Autostrada del Sole. La stessa copertina della prima edizione del Viaggio   composta di un arcipelago organico di toponimi familiari, mentre il gruppo guidato da Luigi Ghirri riempie di immagini il mare di questo arcipelago.

Se la relazione tra la demolizione e conservazione   chiara sin dall’istituzione della *Commission des arts et monuments*⁹, la parabola descritta dal cambio di posizione nel caso italiano diventa interessante attraverso il salto di scala che lo accompagna e nella definizione del suo rapporto con la costruzione del paesaggio.

2. In superficie

L’obbiettivo di questo capitolo   approfondire la riflessione su un’immagine che ha fortemente condizionato l’approccio alla demolizione in epoca contemporanea. La tabula rasa viene qui riorganizzata nelle sue varie implicazioni teoriche, cercando au-

⁷ La storia moderna delle Carte sulla conservazione ha origine nella Carta del restauro di Atene del 1931. Le vicende della guerra imporranno una seconda stesura della stessa carta nel 1964 ne la Carta di Venezia per il restauro e la conservazione dei monumenti e dei siti. Alla stesura di entrambe partecipa Gustavo Giovannoni.

⁸ Di Biase, Op. cit.

⁹ Rucker F., *Les origines de la conservation des monuments historiques en France (1790 – 1830)*, Thèse doctorat droit, Paris, 1913

mentare la distanza dalla sua interpretazione letterale. Come nota Choay¹⁰ gli interventi di demolizione che hanno necessariamente interessato le città nel corso della loro storia evolutiva subiscono un mutamento concettuale importante nel periodo compreso tra le due guerre. Fino ad allora interventi molto estesi che pure portavano trasformazioni sostanziali non solo nell'assetto urbano ma anche alle strutture politico-sociali che lo abitavano, venivano considerate come operazioni accessorie del processo di sviluppo: l'obiettivo era quello di "regolarizzare" un tessuto esistente e, a prescindere dalla vastità dell'intervento "la metropoli rimaneva città, pur promuovendo una nuova forma di urbanità"¹¹. L'incompatibilità tra vecchio e nuovo assume una posizione ideologica con l'incalzare del movimento moderno: nelle affermazioni di Le Corbusier contenute nel libro-manifesto *Urbanisme* l'eliminazione dei quartieri antichi acquisisce un'accezione liberatoria: *"Una distesa impressionante in vita, prima di essere ricoperta di costruzioni, a pensare...a tante cose. Questa distesa è lì, è stata creata, è un avvenimento urbanistico"*.

La necessità della demolizione viene per la prima volta affermata in termini teorici e in modo radicale. Queste posizioni, aggiornate dai Ciam e adottate a sistema, soprattutto in Francia, nella ricostruzione postbellica, sono state spogliate della loro complessità teorica e utilizzate per legittimare una certa pratica dell'urbanistica funzionale¹².

L'idea di uno "spazio newtoniano"¹³ potenzialmente infinito ed omogeneo, è riemersa per informare la ricerca di un altro grande produttore di ideologie come Rem Koolhaas. La tambura rasa non viene rivisitata ma al contrario riutilizzata con la sua funzione originaria: porre una distanza. L'astrazione, ovvero la selezione, e di conseguenza l'eliminazione diventano dei passaggi necessari per codificare il rapporto complesso tra città e cultura contemporanea.

3. In profondità

"Un luogo non è un dato, ma il risultato di una condensazione" "Il territorio non è un dato, ma il risultato di diversi processi", scrive Corboz¹⁴. Partendo da questo assunto fondamentale, tratto

¹⁰ Choay F., "Sulla demolizione", in *Il progetto di sottrazione*, Op. cit.

¹¹ Choay F., *Ibid.*

¹² Huet B., "Il sistema e il modello" in Di Biagi P. (a cura) *La carta d'Atene. Manifesto e frammento dell'urbanistica moderna.*

¹³ si fa riferimento ad una citazione da Newton riportata da A. Corboz nel suo articolo "La carta d'Atene: uno spazio newtoniano": "lo spazio assoluto, per sua natura senza relazione ad alcunché di esterno, rimane sempre uguale e immobile"

Corboz A., "Il territorio come palinsesto" in Casabella n. 516 a.1985

dall'altrettanto fondamentale articolo *Il territorio come palinsesto*, si muovono le prime mosse per una riflessione sulla demolizione intesa come uno dei processi che contribuiscono all' 'ispessimento' del territorio. Se nel consueto racconto per stratificazioni *permanenze* e *persistenze* tendono ad emergere come elementi strutturanti, l'aggiunta del dato temporale e più nello specifico l'osservazione della storia nella sua *lunga durata*¹⁴ ci impone un'osservazione più attenta delle sue discontinuità. Le omissioni nelle carte o meglio ancora le sparizioni completano la descrizione di questo spessore.

Se nel territorio immaginato da Corboz, "l'insostituibile materiale del suolo" è quello che di volta in volta rende possibile la riscrittura di un nuovo testo, il tentativo che si fa è quello di soffermarsi sulle prassi della 'raschiatura' di questa superficie. In questo contesto la profondità delle tracce accumulate diventano la chiave di lettura per progetti di città sovrapposte. La Berlino di Ungers, l'ipotetica Roma di Freud, il piano di Olmsted per il centro di Chicago convergono in una osservazione sul sovrapporsi di cancellature e riscritture ma anche sul grado di profondità che esse raggiungono.

3. Obsolescenza

A partire dalla ricostruzione delle origini e sviluppi negli studi sul metabolismo urbano, l'obbiettivo di questo capitolo è quello aprire una riflessione sul ciclo di vita degli ambienti costruiti e sulle implicazioni che consapevolezza acquisite sul tema hanno nella progettazione architettonica e urbana. Questa operazione viene fatta appoggiandosi agli scritti di Sabine Barles a proposito della nascita del concetto di metabolismo applicato alla città, alla nozione di obsolescenza introdotta da Kevin Lynch e alle più recenti riflessioni fatte da Sege Latouche in relazione ai beni di consumo. A margine di ciò quello che mi interessa mettere alla prova è la possibilità indiscriminata di rimettere in circolo qualsiasi prodotto urbano. Se infatti diamo per scontati due piani di lettura dei processi rigenerativi –uno materiale e uno simbolico– questo capitolo non può che concludersi con delle domande aperte sull'importanza del poter dismettere linguaggi e funzioni che sono stati dismessi dallamedesima civiltà che li ha prodotti.

¹⁴ Braudel F. "Histoire Et Sciences Sociales: La Longue Durée." *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 13, no. 4, 1958, pp. 725–753.

Seconda Parte

1. Parigi

Nel saggio *Paris démolì/Paris futur* Antony Vidler nota come la storia di Parigi a partire dall'Illuminismo possa essere raccontata attraverso l'avvicinarsi delle sue demolizioni e piani di demolizioni¹⁵. La quantità di metri cubi prodotti da questo rapido ritmo metabolico non è tuttavia leggibile attraverso le carte che raccontano le trasformazioni urbane subite dalla città nei secoli, così come non viene citata nella più recente proposta OMA Mission Grand Axe che pure prevedeva un'estensiva opera di smantellamento del quartiere della Defense. Le più banali contingenze spaziali che conseguono la dissoluzione di interi isolati non vengono presi in considerazione da Le Corbusier nel suo racconto sul Plan Voisin, che però, in chiusura de l'Urbanisme, introduce finalmente le questioni pratiche legate al progetto per il centro di Parigi: il capitolo "Cifre per una realizzazione" rimane, per ammissione dello stesso LC, incompleto ma proprio lì avrebbero potuto trovarsi le prime riflessioni quantitative sui materiali di risulta delle demolizioni.

Quello che sfugge alle grandi narrazioni è tuttavia rintracciabile attraverso un percorso alternativo: nello smantellare la città antica i cantieri Hausmanniani hanno dissodato un materiale urbano indissolubile e mentre nella città si allestivano le prime aste di materiali edilizi¹⁶ gli scavi archeologici lavoravano alacremente alla ricostruzione delle strutture instaurative all'origine della capitale. Protagonisti di piccole modificazioni topografiche sono invece gli spostamenti di terreno realizzati dalla società ECT a partire dal 1960 quando ad inaugurare l'attività dell'impresa sarà il grosso scavo nel sito delle Halles. Il materiale, ricollocato oltre il Periferique a nord-est di Parigi, disegna oggi la morfologia del Parco Georges-Valbon a la Courneuve.

2. Venezia

Epicentro tematico di questo capitolo è la proposta per il concorso sull'isola del Tronchetto a Venezia formulata dal gruppo guidato da Giuseppe Samonà¹⁷.

15 Vidler A., "Paris démolì/Paris futur" in *The scenes of the street and other essays*, The Monacelli Press, New York, 2011

16 Charpy M., "L'ordre des choses. Sur quelques traits de la culture matérielle bourgeoise parisienne, 1830-1914", *Revue d'histoire du XIXe siècle* n. 34 a. 2007

17 Il gruppo era composto da Giuseppe Samonà, Costantino Dardi, Emilio Mattioni, Valeriano Pastor, Gianugo Polesello, Alberto Samonà, Luciano Semerani, Gigetta Tamaro, Egle Renata Trincolato

Al progetto –pur non vincitore– verrà riconosciuto il merito di aver offerto una lettura critica approfondita del tessuto della città. Non a caso tra gli autori della proposta *Novissime* si conta Egle Renata Trincanato, firmataria della Carta di Gubbio del 1960 mentre lo stesso Samonà aveva fatto parte del comitato promotore del convegno sui centri storici.

Sarà in particolar modo Aldo Rossi, in un articolo pubblicato su Casabella del novembre 1964, ad insistere sulla capacità del progetto di tracciare le linee guida di una “nuova teoria urbana”, sottolineando lo scarto tra il progetto *Novissime* e le altre proposte, accusate di formalismo e superficialità. In questo contesto ritornare sul progetto del gruppo Samonà è interessante in quanto pone l’inesauribile tema della forma applicata alla città, ottenuta in questo caso attraverso un’operazione di sottrazione. L’interesse manifestato da Rossi per il progetto si inserisce in un contesto in cui l’intellegibilità della città aveva assunto un’importanza fondamentale, a cui la compiutezza formale offriva una risposta. Ma quello che in un primo momento potrebbe essere interpretato come un progetto di ripristino della forma urbana ‘originale’ è in realtà una lettura attenta del carattere della città informato proprio dalle indicazioni di concorso: l’aggiunta di una nuova isola funzionale, impone infatti una riflessione sulla dinamica relazionale che l’isola storica instaura con l’arcipelago lagunare e con la terraferma. La demolizione qui proposta costituisce un caso del tutto eccezionale in cui viene utilizzata come vero e proprio strumento di realizzazione del progetto.

3. Beirut

Il caso della ricostruzione di Beirut offre l’occasione di una riflessione in un contesto contemporaneo sul rapporto tra progetto di demolizione e la qualità spaziale da esso generata. La ricostruzione post bellica della capitale libanese, promossa e ideata dall’ex presidente Rafiq Hariri e realizzata attraverso la società Solidere, è stata sin da subito oggetto di varie critiche. Gli abitanti della città sono testimoni a partire dalla metà degli anni ‘90 di una rapidissima operazione di ‘sanificazione’ della memoria del conflitto, portata avanti grazie ad estese demolizioni all’interno dei quartieri medioevali, espropri, speculazioni edilizie e la rapida sostituzione del tessuto urbano con edifici caratterizzati da una generica immagine

di modernità. Il progetto ridisegna la lottizzazione del centro storico della città ed è delimitato da un importante asse viario che circonda l'intera area disegnando una cesura definitiva rispetto ai quartieri più periferici. Questa operazione si è rapidamente trasformata nella manifestazione spaziale di una nuova era economica, associata al preciso progetto politico del mandato Hariri di concentrare su Beirut investimenti e capitali internazionali – molti dei quali provenienti dalla Penisola Araba.

Come notato da Ghandour e Fawaz¹⁸ l'effetto di cancellazione spaziale inaugurata dalle distruzioni provocate dal conflitto è stata consolidata dal progetto di ricostruzione portato avanti da Solidere. Durante la guerra civile il nucleo storico della città era stato trasformato in un campo di battaglia all'interno del quale si muovevano esclusivamente le milizie: Solidere perpetua questo processo di alienazione trasformando la violenza militare in una violenza spaziale che separa definitivamente il central district dal resto della città. A partire dai primi anni 2000 si moltiplicano gli studi che prendono in esame la gestione dei rifiuti da costruzione e demolizione in Libano, in particolar modo nella capitale dove tra 2009 e 2011 viene prodotto un milione di tonnellate di detriti. In questo contesto il progressivo sommarsi dei dati relativi alla demolizione della città possono essere letti come una denuncia degli esiti spaziali generati dalla stessa.

In questo episodio la demolizione non è solamente intesa come un evento che definisce le vicende evolutive di una grande capitale ma anche lo strumento di rimozione che mette in scena dinamiche di potere politico, economico e sociale. Se la struttura della tesi funziona attraverso un continuo confronto tra prima e seconda parte, la demolizione di Beirut offre la possibilità di quantificare materialmente le modificazioni del suo palinsesto, condizionando prepotentemente il rapporto che la città tenta di mantenere con la sua storia.

4. Procedure di demolizione

Posto un progressivo aumento di fenomeni di obsolescenza sia fisico/ materiale, sia funzionale del patrimonio edilizio, il riutilizzo dei materiali da costruzione è diventata una pratica largamente impiegata e su cui moltissimi sforzi legislativi sono stati impegnati. Il tema del trattamento dei rifiuti da costruzione e demolizione occupa

18 Ghandour M., Fawaz M., *Spatial Erasure: Reconstruction Projects in Beirut*, Architecture publications n. 48 of the Department of Architecture, Iowa State University, 2010

uno spazio notevole nelle indicazioni del programma di ricerca europeo Horizon 2020 che ha redatto delle linee guida proprio nel merito della gestione di questi rifiuti. Contemporaneamente si moltiplicano sul territorio europeo esperimenti di riutilizzo di elementi da costruzione, e progetti come quello portato avanti dal gruppo belga Rotor o dai francesi Bellastock forniscono degli esempi effettivi su come mettere in pratica attività di urban mining. Se da un lato questa strategia di riutilizzo costituisce un passaggio fondamentale del progetto di demolizione, dall'altro esercita un'influenza diretta anche sul nuovo paesaggio urbano, fino a costituire il punto di partenza di un "nuovo stile". Infatti se alcuni materiali si prestano ad essere rielaborati, modificando le proprie caratteristiche prestazionali e la loro materialità (questo è il caso di asfalto, cemento, legno...) altri elementi che invece mantengono le loro proprietà formali ed estetiche (superfici e rivestimenti, telai, infissi...) creano l'occasione per riflettere sul rapporto formale che intercorre tra la città vecchia e la sua rielaborazione materiale. Osservando alcuni esperimenti virtuosi di riutilizzo di elementi edilizi, e descrivendone il ciclo a partire dall' "estrazione", l'obiettivo è anche quello di soffermarsi sulla capacità verificata o potenziale della città riciclata di inserirsi in contesti storici rispondendo al contempo alla necessità di un nuovo immaginario.

Demolizione. Metodi e terminologie

Questa ricerca è stata segnata dal ricorrere di alcuni termini. Scomporli è utile non solo per osservare la distanza tra il loro valore semantico e il loro significato, ma si è rivelato anche uno strumento adatto a rintracciare l'evoluzione storica delle pratiche legate alla demolizione. Inizialmente nato come un lessico, questo capitolo si è in parte dissociato dal carattere episodico che può avere una pura collezione di lemmi ascrivibili allo stesso ambito tematico, facendo invece emergere ulteriori riflessioni. Tuttavia un elenco di tecniche di demolizione è coerente con l'approccio con cui per molto tempo si è guardato al tema: lo svolgimento di un'operazione pratica senza delle conseguenze spaziali se non quella di consentire la realizzazione di nuove costruzioni. *Piccone* e *Dinamite* si mescolano con *Sventramento* e *Recupero* nel tentativo di ricostruire la modificazione di senso che ha attraversato la demolizione.

Nel saggio *L'art de la memore, le territoire et l'architecture*¹, Sébastien Marot ricostruisce la stretta relazione che intercorre tra il concetto di memoria e quello di spazio. La nozione di spazio interiore e spazio esteriore (all'essere umano) e la loro interdipendenza sono alla base della costruzione del concetto di memoria, ma mentre lo spazio esteriore è notoriamente finito e i processi di eliminazione non possono essere evitati, lo spazio interiore risponde a dei criteri conservativi diversi: è dunque la demolizione che mette in crisi la loro interdipendenza. Non stupisce quindi che alcuni termini e concetti prestatati dalla filosofia e dalla psicanalisi inizino a comparire già a partire da questo capitolo.

¹ Marot S. (2010), *L'art de la memore, le territoire et l'architecture*, La Villette, Paris 2010

Piccone

La rivoluzione francese è generalmente riconosciuta come un punto di svolta nella storia sia della distruzione che della conservazione dell'arte.² Nel tentativo di riassumere l'evoluzione dell'iconoclastia, con la smaterializzazione bizantina dell'immagine, la Riforma e la Rivoluzione Francese come fasi principali, Karl-Adolf Knappe ha visto nella Rivoluzione il culmine di un processo che comporta "la diluizione del contenuto spirituale degli attacchi, un ampliamento dei propri obiettivi e una crescita dell'importanza delle componenti estetiche."³

André Chastel ha invece osservato che la nozione stessa di *patrimoine* – patrimonio – è "nata dai disastri inauditi della Rivoluzione"⁴.

La perpetratazione di questi disastri sono un tema largamente diffuso nella produzione artistica, e nell'iconografia tradizionale vengono attuati attraverso l'uso del piccone, strumento che fino all'epoca medioevale viene utilizzato principalmente per la sbazzatura delle pietre da costruzione. A partire dalle numerose rappresentazioni dello smantellamento della Bastiglia, e in generale nelle immagini di interventi iconoclasti a danno dell'Ancien Régime, l'associazione tra piccone e demolizione diventa pressochè immediata. Il piccone, che è arma bianca⁵, assume un ruolo importante nella rappresentazione del corpo sulla scena della demolizione. La fatica fisica, lo sforzo individuale e collettivo trasforma la cancellazione in gesto politico. Non è un caso che quest'oggetto simbolico ritorni con forza all'inter-

2 Gamboni, D. (2007), *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism Since the French Revolution*, Reaktion Books, Islington, London 2007

3 Knappe K. A. (1981), "Bilderstürmerei: Byzanz – Reformation – Franz. Revolution" in *Kunstspiegel* 3, pp. 265–285, la citazione compare in Dario Gamboni *ibid.*

4 Chastel A., Babelon J.P. (1980), *La Notion de patrimoine*, Liana Levi, Paris 2008

5 Nelle sue *Memoires*, scritte tra il 1802 e il 1808 Henri Grégoire annuncia: "Je créai le mot pour tuer la chose". La parola a cui fa riferimento è 'vandalismo', da lui utilizzata per la prima volta per descrivere le distruzioni compiute nel corso della Rivoluzione.

no della propaganda mussoliniana–che affonda le sue radici nel culto della personalità– per il rinnovo della capitale d’Italia.

Sventramento

A partire dall’isoformismo imperfetto tra città e anima proposta da Platone e particolarmente discussa da Mario Vegetti⁶, fino ad arrivare alla rilevanza del neologismo *urbicide* introdotto da Martin Coward⁷ con riferimento all’assassinio della città, la metafora della città-organismo è stata largamente impiegata e discussa.

Il cuore della città, a cui viene dedicato l’ottavo congresso Ciam nel 1951, assume il volere di duplice figura narrativa, al contempo simbolo e metafora del dissolversi delle centralità urbane da un lato duramente colpite dai bombardamenti della seconda guerra, dall’altro incalzate da un modello disperso di sviluppo urbano. Dieci anni prima S. Giedion pone il tema de “l’architettura quale organismo” arrivando alla questione: “è giusto o possibile studiarla isolatamente, quale un organismo finito nei suoi propri limiti?”

La metafora organica lascia intendere che la città debba avere una “giusta” forma, una compiutezza e delle dimensioni appropriate per poter assolvere alla sua funzione. Il capitolo eloquentemente intitolato “Medicina o Chirurgia” de l’Urbanisme inizia con la seguente premessa: “ Si stanno demolendo, in numerosi punti strategici di Parigi, enormi massicci edifici guasti dal tempo, e su queste aree recuperate si costruiscono nuovi ‘buildings’. [...] Queste operazioni redditizie sul suolo del centro di Parigi sono come un cancro che si lascia crescere intorno al cuore della città. Il cancro soffocherà la città.”

Assainir- igenizzare, decontaminare è il termine che Hausmann utilizza per descrivere le sue incursioni nei quartieri popolari, ma egli stesso nelle sue memorie ricorre al termine anatomico *éventrement*: “Je me sentis, dès lors, fermement en selle, pour aller à la conquête du vieux Paris, avec une armée qui se prenait de confiance pour son nouveau Chef, et dont le concours, de plus en plus assuré, me permettait d’entreprendre l’éventrement des quartiers de ce centre ville aux rues enchevêtrées, preque impraticables à la circulation[...].” Il “ventre molle” della città rappresenta anche il grembo che accoglie la società malsana che, nell’ottica di un socialismo paternalista, va rettificata.

⁶ Vegetti M. (2007), “Politica dell’anima e anima del politico nella Repubblica”, *Études platoniciennes* 4, pp. 343-350

⁷ Coward M. (2008), *Urbicide: The Politics of Urban Destruction*, Volume 66 di Routledge Advances in International Relations and Global Politics, Routledge, London

Nella Parigi dei Grands Travaux allo sventramento medico/chirurgico condotto da Haussmann si affianca lo sventramento predatorio degli speculatori edilizi. L'acquisto preventivo dei terreni destinati all'espropriazione costituiva infatti un'occasione certa di arricchimento⁸, ma non solo: in prossimità dei cantieri delle demolizioni pianificate da Haussmann si verificavano delle demolizioni spontanee prodotte dai proprietari dei lotti che vedevano la possibilità di un innalzamento del valore del loro terreno.

Ecco che i *percée* non si limitano a liberare lo spazio necessario per la costruzione della nuova maglia infrastrutturale ma aggrediscono il tessuto urbano secondo una logica puramente economica.

(Il meccanismo è peraltro reso esplicito nei disegni che Angelo Villa pubblica ne *Le città capitali del XIX secolo. 1. Parigi e Vienna* dove le aree delle demolizioni si estendono ben oltre il passaggio dei boulevard.) Questo atteggiamento predatorio nei confronti dello spazio della città è oggetto di diverse commedie d'epoca come *Moi* di Labiche, ed è il tema centrale nel romanzo di Zola, *La Curée*. Questo titolo è in effetti particolarmente significativo e le diverse traduzioni italiane non sono riuscite a renderne del tutto chiaro il senso. Con *curée* si intende la parte della cacciagione lasciata in premio ai cani da caccia e certo niente meglio di questa immagine può rafforzare l'immagine di uno sventramento.

⁸ Lavedan P., Plouin R., Huguency J., Auzelle R. (1978), *Il barone di Haussmann. Prefetto della Senna 1853-1870*, Il Saggiatore, Milano



Allegoria di Parigi assediata dai demolitori

Tabula Rasa

Originariamente il termine fa riferimento al supporto in cera utilizzato per la scrittura in epoca romana. La superficie continuamente raschiata, rasa, offriva una superficie omogenea sempre disponibile ad essere riscritta. Come è intuibile, l'utilizzo della tabula rasa era limitato a notazioni temporanee. L'impiego del termine nel suo senso figurato prende piede nel corso dell'illuminismo: la tabula rasa diventa, in un contesto che tende a mettere in discussione posizioni fino ad allora ritenute saldissime – “tutto fu dibattuto” come afferma D'Alembert –, una condizione auspicabile della mente umana, liberata da sovrastrutture e credenze, pronta ad accogliere sistemi cognitivi aggiornati. La tabula rasa definisce il grado zero dell'apprendimento. Di lì in poi la metafora ha la meglio sul significato letterale del termine e l'equilibrio incerto tra l'idea di una cancellazione astratta e la distruzione indiscriminata diventa anche la chiave di lettura del concetto di tabula rasa in architettura ed urbanistica.

A più riprese è stato sottolineato come la tabula rasa proposta dal movimento moderno fosse sostanzialmente un concetto astratto e anzi per nulla radicale. Nel paragrafo dedicato al patrimonio storico delle città della Carta di Atene si legge: “[...] non tutto quel che è passato ha perciò lo stesso diritto all'eternità; ed è opportuno scegliere sapientemente quel che deve essere rispettato. Se gli interessi della città sono compromessi dal permanere di alcune presenze insigni, maestose, di un'era trascorsa, bisognerà cercare una soluzione che sia in grado di conciliare i due opposti punti di vista”. Queste affermazioni lasciano intuire la probabile intenzione di una contrattazione tra nuove strutture urbane e architettura antica, senza peraltro aggiungere ulteriori distinzioni all'interno della definizione di “storico”. D'altra parte se poter immaginare una città completamente nuova da distendere sulla superficie della terra era l'aspirazione più volte esplicitata da parte dei Ciam, l'associazione del termine tabula rasa con questa operazione avviene sicuramente ex post. Per cercare di stabilire se la tabula rasa fosse intesa come spazio reale o meno, facciamo riferimento a due letture: una di André Corboz che scrive il saggio *La Carta d'Atene: uno spazio Newtoniano?* e l'altra di Giancarlo de Carlo con *Il coraggio della Tabula rasa*⁹. Secondo André Corboz lo spazio newtoniano entro cui il progetto moderno viene immaginato è una “specie di tabula rasa” in vir-

⁹ Entrambi i contributi sono contenuti in Di Biagi P. (a cura di) *La Carta d'Atene*, Officina Edizioni, Roma 1998

tù della mancanza di elementi topografici “più unici che rari”. Egli fa riferimento ad un concetto secondo cui “lo spazio assoluto, per sua natura senza relazione ad alcunché di esterno, rimane sempre uguale ed immobile”, è quindi chiaro all’interno di questa interpretazione come la tabula rasa non sia di per sé un progetto, ma costituisca piuttosto una sorta di dispositivo in grado di fornire il grado di astrazione necessario per la formulazione di postulati inediti. De Carlo è ancora più diretto: “la tabula rasa fatta allora era mentale e non culturale” tantomeno spaziale, viene da aggiungere. Il fallimento del movimento moderno viene anzi attribuito al fatto che non si sia “spazzato via abbastanza”, ovvero che la liberazione mentale non sia stata sufficientemente approfondita da poter ritornare sul contesto urbano con una solidità teorica tale da poter confrontarsi con esso.

A partire dai primi giorni del secondo dopoguerra, utilizzare un termine come tabula rasa in riferimento alla costruzione della città diventa comprensibilmente impossibile: i bombardamenti a tappeto su molte città europee ed in particolar modo su quelle tedesche, offrono una visione drammaticamente reale del concetto di distruzione del tessuto urbano. Lo stude null, l’ora zero della rinascita non ha il carattere perentorio ed entusiasta della prima modernità, ma viene colto in tutta la sua desolante impotenza nelle scene di Germania anno zero. Le immagini di una Berlino distrutta dai bombardamenti sono riprese nel 1985 da Rem Koolhaas, che nel numero monografico de *L’Architecture d’aujourd’hui*, pubblica l’articolo *Urbanisme: imaginer le néant*—torna il grado zero. “Dove non c’è nulla tutto è possibile. Dove c’è architettura nient’altro è possibile”. La tabula rasa ricompare nell’orizzonte della progettazione ma questa volta il realismo delle immagini non lasciano lo spazio per dei passaggi di astrazione. Nel 1995, in *Singapore Songlines...or 30 years of Tabula Rasa* lo stesso Koolhaas descrive Singapore come il “banco di prova della tabula rasa” i cui sbancamenti, livellamenti e spostamenti di suolo, lavorano la superficie dell’isola fino a raggiungere la traduzione letterale di quel piano newtoniano astratto di cui parla Corboz.

10 Koolhaas R. (1985), “Imaginer le néant”, in *L’Architecture d’Aujourd’hui*, n. 238



Fotogramma da Germania anno zero, Roberto Rossellini, 1948
Italia, Francia, Germania

Recupero

La parola recuperare è composta dal prefisso ‘re’– che indica un movimento a ritroso, e cuperare–da cuprus, buono: ciò che viene recuperato è dunque nuovamente buono o va recuperato perchè è ancora buono, utile ed utilizzabile. In inglese la parola recupero viene tradotta come salvage, termine anch’esso di origine latina che però ci riconduce ad un atto di salvataggio. Salvataggio dalla rovina o dalla distruzione.

Anche la parola rimuove è composta dal medesimo prefisso re– (nella sua forma ri–, in questo caso) e il verbo, movère. Il participio passato è remotus, remoto, allontanato e ormai lontano. Quel che viene rimosso viene infatti allontanato dal suo luogo originario a beneficio, bisogna dire, soprattutto del luogo stesso. La rimozione, intesa come processo mentale, porta alla costruzione di un ‘luogo psichico’ che funga da deposito per idee ed immagini di difficile gestione. Il movimento prodotto da queste due operazioni è in definitiva molto simile, se si pensa che in entrambi i casi si tratta di spostare un oggetto da un luogo ad un altro. Con il recupero si conserva e protegge quel che viene rimosso, abbandonando al suo destino il luogo dove avviene la sottrazione. Ma quanto del significato di questo luogo viene conservato attraverso questa operazione?

All’inizio degli anni sessanta i lavori di demolizione di un luogo simbolo come Penn Station a New York avevano già preso il via, mentre altre città americane si trovavano ad affrontare grandi progetti di rinnovo urbano con la conseguente demolizione di vaste aree della città. In questo contesto di trasformazione la battaglia combattuta da Richard Nickel assume delle caratteristiche peculiari: una prima fase di conservazione del patrimonio architettonico storico della città di Chicago viene portata avanti attraverso un accurato lavoro di catalogazione fotografica delle opere dello studio Sullivan&Adler, edifici che avevano caratterizzato la prima ricostruzione di Chicago, avvenuta a seguito del devastante incendio che aveva raso al suolo gran parte della città nel 1871. La città ricostruita portava con sé le caratteristiche tecnologiche e formali di una società in pieno boom economico e la rapidità con cui erano stati portati avanti i cantieri, aveva contribuito a definirne la vocazione industriale. In questo senso il lascito dello studio Sullivan&Adler è ampiamente riconosciuto dagli storici dei primi anni trenta: nel primo volume dedicato all’opera di Sullivan scritto da Hugh Morrison nel 1935¹¹ l’utilizzo pionieristico delle strutture viene identificato come il “maggiore successo” dell’architetto attraverso il quale egli propone

¹¹ Morrison H. (1935), *Louis Sullivan: Prophet of Modern Architecture*, W.W. Norton & Co Inc, New York 2001



Richard Nickel, demolizione del Rothschild Building, 1972.
Richard Nickel Archive, Ryerson and Burnham Archives, The Art
Institute of Chicago.

Nella pagina a fianco:
Richard Nickel, Demolizione del Chicago Stock Exchange
Building, 1971.
Richard Nickel Archive, Ryerson and Burnham Archives, The Art
Institute of Chicago.

“un sistema di pensiero che da i suoi frutti nella produzione di una vera architettura moderna”. Anche Giedion nel 1941 sottolinea la ‘vocazione modernista’ di Sullivan classificandolo come “funzionalista”¹². Nickel, pur cresciuto all’interno di questa narrativa accademica, riesce, attraverso il suo lavoro, a riportare l’attenzione sugli aspetti più trascurati dell’architettura di Sullivan che erano stati deliberatamente marginalizzati da una cultura architettonica avversa all’idea di ornamento. Fotografando dettagli, viste esterne ed interne, documentando le fasi delle demolizioni e recuperando e ricollocando frammenti di edifici distrutti, Nickel costruisce un attivismo conservatore sui generis oltre ad un prezioso inventario del lavoro prodotto da Sullivan.

Nel 1960 la città di Chicago annuncia la demolizione del Garrick Theater, spingendo Nickel ad un estremo sforzo nel tentativo di salvare l’edificio. L’organizzazione di manifestazioni pubbliche, la mobilitazione della società civile e gli appelli accorati pubblicati nei giornali locali non riescono ad evitare la demolizione del teatro ma, con l’appoggio della Commission of Chicago Landmarks, Nickel organizza il recupero di numerose porzioni dell’apparato ornamentale degli edifici di Sullivan destinati alla demolizione. I pezzi verranno in seguito venduti e distribuiti a musei, università e collezioni private. Le operazioni di salvataggio vengono diligentemente documentate da Nickel.



¹¹ Giedion S. (1941), *Spazio, tempo ed architettura*, Hoepli Milano 1984

Rature

Come Derridà arrivi all'utilizzo del termine “decostruzione” lo racconta lui stesso nel testo “Lettera ad un amico giapponese” scritta nel 1987 e raccolta in *Psyché. Inventiones de l'autre*.

“Quando ho scelto quella parola, o quando mi si è imposta, mi pare fosse in *Della Grammatologia*, non pensavo che avrebbe assunto un ruolo tanto centrale nel discorso che allora mi interessava. Cercavo, tra l'altro, di tradurre e adattare ai miei scopi il termine heideggeriano *Destruktion* o *Abbau*. In quel contesto significavano entrambi un'operazione vertente sulla struttura o sull'architettura tradizionale dei concetti istitutori dell'ontologia, o della metafisica occidentale. Ma in francese «distruzione» implicava in modo troppo palese una riduzione negativa, forse più vicina alla «demolizione» nietzscheana che non all'interpretazione heideggeriana o al tipo dio lettura che proponevo io. Perciò l'ho scartata. Ricordo di aver controllato se la parola «decostruzione» (che mi veniva in modo apparentemente molto spontaneo) fosse proprio francese.”

Strutturalismo e post-strutturalismo intrecciano da subito una relazione con l'architettura: l'idea stessa di struttura chiaramente rimanda ad una immagine architettonica. L'operazione di decostruzione fatta da Derridà si appoggia sull'approccio strutturalista che Barthes descrive come un'operazione che ha l'obiettivo di ritracciare le regole di funzionamento di un “oggetto”. L'architettura e la città nel nostro caso.

Fare riferimento all'ampia argomentazione di Derridà sull'origine del termine e del concetto di decostruzione è interessante soprattutto nell'interpretazione di una sua componente genealogica. Per il filosofo infatti la decostruzione dovrebbe saper suggerire un valore ricostruttivo: “ad ogni modo l'apparenza negativa era e resta tanto più difficile da cancellare, in quanto essa risulta evidente nella grammatica delle parole (dé-), sebbene possa suggerire una derivazione genealogica piuttosto che una demolizione”¹²

Partendo da questo spunto possiamo ritornare sul rapporto tra la nozione di ‘costruzione’ e quella di ‘decostruzione’ attraverso il significato dell'origine latina del prefisso dé-, che se da un lato indica distanza e separazione, dall'altro fa riferimento ad un'idea di filiazione, genealogia, provenienza¹³. In quest'ottica si può intendere la decostruzione come una ri-costruzione di architetture concettuali.

¹² Derrida J. (1987), *Lettres à un ami japonais*, trad. di R. Balzarotti, “Lettera a un amico giapponese”, in *Psyché. Inventiones dell'altro*, vol. 2, Editoriale Jaca Book, Milano

¹³ I diversi significati qui riportati sono quelli che si trovano nel *Vocabolario di lingua latina*, Castiglioni-Mariotti, Loescher, Torino

Dinamite

Nel 1972 vennero demoliti i primi tre edifici del complesso residenziale Pruitt-Igoe, raggiunti nel 1976 dai 14 rimanenti. Le foto dell'implosione vennero inizialmente pubblicate dal St. Louis Dispatch, per poi diffondersi rapidamente e raggiungere una notorietà internazionale. Oggi quelle immagini hanno assunto una connotazione simbolica, la quintessenza del fallimento epico, soprattutto grazie alla notorietà delle righe che Jencks dedica a Pruitt-Igoe nell'apertura di *The Language of Post-Modern Architecture*. Scritto nel 1977 si apre proprio sulle vicende del complesso residenziale di ST. Louis, come epitaffio critico dell'architettura moderna: "Modern Architecture died in St Louis, Missouri on July 15, 1972 at 3.32 p.m. (or thereabouts) when the infamous Pruitt-Igoe scheme, or rather several of his slab blocks, were given to the final coup de grâce by dynamite."

La tesi sostenuta da Jencks, secondo il quale gran parte del fallimento del progetto residenziale era da attribuire allo schema modernista del suo disegno, è espressa in modo esplicito:

"Without doubt, the ruins should be kept, the remains should have preservation order slapped on them, so that we keep a live memory of this failure in planning and architecture."

Le rovine della demolizione non sono state conservate a mo di monumento, il lotto disabitato è rimasto a lungo vacante, riconsegnato ad una vegetazione spontanea sempre più rigogliosa e l'assenza degli edifici ha finito per caratterizzare fortemente le dinamiche del quartiere. Le pagine scritte da Jencks sono state però sufficienti a consolidare una narrativa anti moderna che è stata messa in discussione solo qualche decina di anni più tardi.

Ad aprire la strada alla revisione di quello che viene definito niente più che un "mito"¹⁴ arriva nel 1991 un'accurata ricostruzione delle vicende legate alla costruzione e alla successiva dismissione di Pruitt-Igoe redatta da Katharine Bristol.

L'Housing Act del 1949, grazie al quale è stato possibile programmare gli interventi di riqualificazione urbana a St Louis, come in moltissime altre città nordamericane, è di già di per sé oggetto di revisione per i suoi aspetti contraddittori in materia di giustizia sociale. L'intervento venne inserito in un ampio progetto di riorganizzazione urbana e l'autorità cittadina per la riqualificazione e lo sviluppo urbano (Land Clearance and Redevelopment Authority) acquisì e distrusse

14 A rafforzare la tesi di Bristol si aggiunge nel 2011 il documentario girato da Chad Freidrichs *The Pruitt-Igoe Myth* costruito attraverso numerose interviste agli ex abitanti del complesso ed immagini d'archivio.



Fotogrammi delle immagini aeree e demolizioni di Pruitt-Igoe tratti da *Koyaanisqatsi: Life Out of Balance*, regia di Godfrey Reggio, fotografia di Ron Fricke, 1982



Henry T. Mizuki, Il progetto Pruitt-Igoe in costruzione
11 febbraio 1953
Archivio della Missouri historical Society

estese parti di città occupate da slums: in parte per rivenderle ad imprese private, in parte per destinarle alla realizzazione di alloggi popolari. I quartieri degradati erano ciò che rimaneva dopo il graduale abbandono del centro storico da parte delle classi medie bianche che, a partire dal secondo dopo guerra – a St. Louis come in molte altre città nordamericane – avevano iniziato ad insediare i sobborghi.

Del complesso residenziale di St. Louis si è molto parlato, durante la sua costruzione e ancora di più al precipitare del suo destino: sulle pagine del New York Times dell'epoca compaiono numerose relazioni dell'apice e declino di questo importante esperimento sociale e urbano, una fra tutte quella di Ada Louise Huxtable pubblicato il 5 novembre del 1972¹⁵, a demolizioni compiute, che introduce come soluzione al fallimento degli esperimenti di edilizia sociale le teorie presentate in *Defensible spaces. Crime prevention through urban design* da poco pubblicato (1972) da Oscar Newman. Anche Huxtable arriva alla conclusione che le “responsabilità degli architetti sono più pesanti che mai”.

A mettere in luce le debolezze strutturali del programma federale di rinnovo urbano è invece Martin Anderson che già nel 1960 con la pubblicazione di *The Federal Bulldozer*, bolla la strategia di rinnovo urbano come un'operazione la cui malafede è impossibile da ignorare. Il federal urban renewal program ha distrutto il tessuto urbano delle città, usurpato cittadini delle loro abitazioni e investito enormi quantità di denaro pubblico, tutto ciò per ottenere risultati molto spesso opposti a quelli desiderati e attribuendo le responsabilità del fallimento all'inadeguatezza del progetto architettonico. “But the main factors that will improve living conditions are (1) increased personal incomes and (2) improved housing technology that will lower housing cost.”

La vicenda di Pruitt Igoe ha le caratteristiche dell'esperimento in tutte le fasi, ma la demolizione dei blocchi, oltre a caricarsi dell'ingombrante apparato simbolico di cui abbiamo parlato, costituisce anche un momento importante dal punto di vista tecnico. L'utilizzo di esplosivo per operare delle grosse demolizioni all'interno della città ha delle origini relativamente remote, alcune ricostruzioni¹⁶ del devastante incendio di Londra del 1666 raccontano di come barili di polvere da sparo venissero usati per far esplodere gli edifici e creare dei cordoni di macerie per contenere l'espandersi del fuoco.

¹⁵ Ada Louise Huxtable, *A prescription for disaster*, The New York Times, 5 nov 1972

¹⁶ Bell W.G. (1929), *The story of London's Great Fire*, John Lane, London



L'implosione del Landmark Hotel, progettata ed eseguita dalla Controlled Demolition Inc. nel 1994, viene immortalata da Tim Burton ed inclusa nel film del 1996 *Mars Attacks!*

Strategie simili vennero utilizzate nell'incendio di Chicago del 1871 e a San Francisco nel 1906, queste facilitate dall'introduzione nel 1867 del brevetto della dinamite.

Tuttavia quando l'impresa Controlled Demolition Inc. arrivò sul sito a St Louis nell'aprile del 1972 per posizionare le cariche e far implodere il primo edificio fu chiaro che si trattava di un evento storico. Per la prima volta le immagini dell'esatto momento dell'esplosione, pubblicate da *Life* hanno un'enorme diffusione e ai demolitori viene assegnata dallo stato un ruolo espiatorio che implicitamente condizionerà il destino dei 'fallimenti' architettonici per gli anni a venire. Il successo vissuto –a partire da quel momento– dalla Controlled Demolition, fondata da Jack Loizeaux alla fine degli anni sessanta, testimonia il successo della demolizione stessa, la cui presenza inizia ad occupare un posto preciso nell'immaginario collettivo.

Dieci anni più tardi delle riprese di quel giorno vengono incluse nel documentario di Godfrey Reggio *Koyaanisqatsi*.



Fotogramma dalla scena iniziale de *La decima Vittima*, regia di Elio Petri, 1965.

La scena iniziale del film viene girata all'interno di Penn Station in demolizione.

La battaglia combattuta a livello mediatico per la conservazione dell'edificio progettato da McKim, Mead, and White è molto nota e contribuisce a sollevare il problema della conservazione degli edifici storici nel contesto nord americano: l'allora sindaco Robert F. Wagner istituisce il Landmarks Preservation Commission cittadino sull'onda delle polemiche per la demolizione.

Il fronte a favore della demolizione era tuttavia molto nutrito. L'architetto progettista del complesso Pruitt-Igoe dichiarava in merito: "Though it is a marvelously beautiful room, the station is an archaic style and does not particularly express the exciting materials or exciting methods of construction we have today."

Rovine moderne

“Ho detto a Murray che Albert Speer voleva costruire strutture che potessero andare in rovina in modo glorioso, impressionante, come le rovine romane... La rovina è incorporata nella creazione, ho detto, il che dimostra una certa nostalgia dietro al concetto di potenza, oppure una tendenza ad organizzare i desideri delle generazioni future”

De Lillo, *Rumore bianco*

La rovina è un soggetto con un'ampia tradizione in ambito artistico. Una delle immagini più note della rappresentazione architettonica è la veduta aerea che Soane commissiona a Joseph Gandy per il suo progetto per la Bank of England. Nel dipinto l'impresa di Soane viene rappresentata in tutta la sua completezza, includendo in un'unica rappresentazione l'intera vicenda temporale dell'edificio: da un lato si leggono gli archi, le volte le pareti appena posate, si intravedono le fondazioni emergere da una roccia praticamente vergine, dall'altra poeticamente in rovina come in una stampa di Piranesi¹. Ma oltre alle aspirazioni professionali di Soane l'opera offre un'ulteriore interpretazione, fortemente legata alle vicende politiche dell'edificio stesso e del contesto economico a cui fa riferimento. Questa lettura è offerta dal saggio di Daniel Abramson *The Bank of England*: “in ultima analisi, quella di Gandy è in realtà la rappresentazione del moderno capitalismo, secondo la classica definizione di Joseph Shumpeter come “processo di distruzione creativa”, sempre contemporaneamente-

¹ Abramson D., “La Bank of England” in *John Soane architetto (1753-1837)*, Skira, Milano pubblicato in occasione della mostra “John Soane Architetto (1753-1837)”, Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio, Vicenza.

te in rovina e in costruzione.” In meno di cent’anni la banca di Soane sarebbe veramente stata trasformata in rovina.

Ma allora perché le rovine? Ci interroga Corboz nel suo saggio sull’opera di Hubert Robert dove il soggetto dell’architettura distrutta compare talmente di frequente da costituire un filone. Non è dunque solamente frutto di una soddisfazione estetica o la ricerca di un “piacere nero”, del sublime nell’orrore². I dipinti di Hubert di cui parla Corboz non sono infatti dedicati alla classica rappresentazione di edifici diroccati, colti nel mentre di un lento disfacimento, ma sono piuttosto gli eventi catastrofici ad essere al centro dell’interesse del pittore: disastri appena prodotti o nell’apice del loro compimento. Abbondano le rappresentazioni degli incendi, delle demolizioni– è sua una delle numerose raffigurazioni della Bastiglia che viene aggredita dai distruttori– ma alla fine del ‘700 Parigi offre ad Hubert un apio catalogo di demolizioni che si trasformano nell’attenta cronaca di una città che scompare. Conclude Corboz: “La constatazione di scomparsa equivale ad un verbale di progresso. Dalle macerie sorgerà la città nuova descritta in anticipo da virtuosi visionari”

Questa frase di Corboz risponde implicitamente alla domanda iniziale: nella distruzione, nella forma che essa prende e nella sua trasposizione artistica vi è già in nuce ciò che seguirà alle macerie.

In precedenza sono state citate le riprese fatte da Ron Fricke per il documentario di Godfrey Reggio, dove compare in una lunga sequenza il crollo dei blocchi di Pruitt-Igoe. Le immagini, incalzate dalla colonna sonora, compaiono in momento di apice compositivo del film, realizzato nel 1982 e presentato come una delle più coerenti opere di denuncia della disparità economica e del degrado ambientale dell’e-

² Corboz A., “Pittura militante e architettura rivoluzionaria. A proposito del tema del tunnel in Hubert Robert (1978)” in Ordine sparso. Saggi sul metodo, la città e il territorio, Op. Cit.



The Bank of England, Threadneedle Street, City of London: the Old Dividend Office during demolition

ra Reagan³. Le forti premesse ideologiche sono una componente importante nella realizzazione del film e lo stesso Reggio prende una posizione di dichiarata avversione nei confronti della tecnica che “distrugge, elimina o sottomette il mondo naturale, non permette che questo mondo si rigeneri in maniera autonoma e non tenta nemmeno la strada di una relazione simbiotica con esso”. Ciò detto, la lettura ipertestuale di Koyaanisqatsi proposta da Joe Essid, oltre a far emergere la rilevanza dell’opera che diventerà una pietra miliare per la produzione documentaristica, mette in luce degli aspetti legati alla pura componente allegorica delle immagini utilizzate da Reggio il cui evidente obbiettivo non è testimoniare degli episodi o dei luoghi specifici, ma utilizzare questi spazi esemplari nella composizione di un metabolismo accelerato, il crescendo di una “vita in tumulto” appunto. In questo contesto la pura estetizzazione delle immagini che scorrono, totalmente prive di narrato e incoraggiate dalla partitura di Glass, diventa l’aspetto predominante dell’opera. La bellezza del crollo di Pruitt-Igoe, colto nel momento del suo realizzarsi –come gli incendi di Robert–sta nell’essere completamente spogliato delle sue complessità contingenti, apparire quasi semplice: non compaiono personaggi nella composizione e questo lascia quasi intendere i crolli come un evento destinato a compiersi.

Nel 2009 Cyprien Gaillard ci mette di fronte ad un’operazione di assemblaggio simile, seppure privo di una climax chiara: immagini fittizie tratte dalla serie animata franco-giapponese “The Mysterious Cities of Gold” vengono associate a scene di turisti di pacchetti vacanza, le riprese all’interno di un hotel abbandonato a Cancún si mescolano con le rovine di una civiltà Maya un tempo maestosa, gruppi di studenti americani festeggiano le vacanze di primavera consumando bevute eccessive sul fondo di un complesso turistico che imita delle piramidi Maya–la scena si chiude con il sollievo della demolizione di un solitario edificio modernista tamponato con superfici vetrate e riflettenti che offrono allo spettatore un crollo scintillante. Questa immagine consiste tuttavia in un’eccezione nel lavoro di Cyprien Gaillard, che pur ruotando prevalentemente intorno al tema della rovina, dell’abbandono, dell’obsolescenza, utilizza un approccio completamente diverso dai crolli spettacolari di *Cities of gold and mirrors*.

I video di Gaillard, i collages, le incisioni, le foto raccontano –pur con un alto grado di estetizzazione– le cosiddette colpe dell’urbanistica

³ Essid, J. (2004), “Film as ‘Explicador’ for Hypertext” in *Computers and the Humanities*, 38(3), 317-333



Cyprien Gaillard, 'Cenotaph to 12 Riverford Road, Pollockshaws, Glasgow', 2008, reconstituted concrete, installation view, Hayward Gallery, London



Fotogrammi da Cyprien Gaillard, *Cities of Gold and Mirrors*, 2011

e il conseguente tentativo di cancellarle. Come nelle “rovine al contrario” di Robert Smithson, gli edifici vengono rappresentati integri, nell’attimo prima di essere distrutti in una sorta di promessa di eternità. Come nei *Monuments of Passaic* il valore intrinseco di qualsiasi edificio – e di qualsiasi appezzamento di terra urbanizzata, strada – è rappresentato proprio nella sua potenzialità di rovina, nell’idea che possa permanere a prescindere dal suo utilizzo. Un ulteriore passaggio si attraversa con la monumentalità esplicita del *Cenotaph to 12 Riverford Road* realizzato a Glasgow con cemento ricondizionato che è al contempo un obelisco in memoria all’edificio demolito e alla possibilità continua di riappropriarsi del materiale con cui era stato costruito.

Lara Almarcegui, porta ad un grado di estrema chiarezza questo approccio. Nell’installazione fatta per il Padiglione Spagnolo per la Biennale di Venezia del 2013, le sale espositive vengono riempite di macerie, prevalentemente mattoni che corrispondono alla quantità e alla qualità dei materiali utilizzati nella costruzione del padiglione stesso. Il Padiglione contiene se stesso demolito aggiungendo un’elaborazione sugli esiti spaziali che comporta la demolizione. In *Construction materials of exhibition room*, i materiali sono ordinati e catalogati separatamente: pile di cartongesso, sacchi di stucco, metri di tubi corrugati aiutano a quantificare l’ingombro di quegli elementi che servono a costruire uno spazio vuoto.

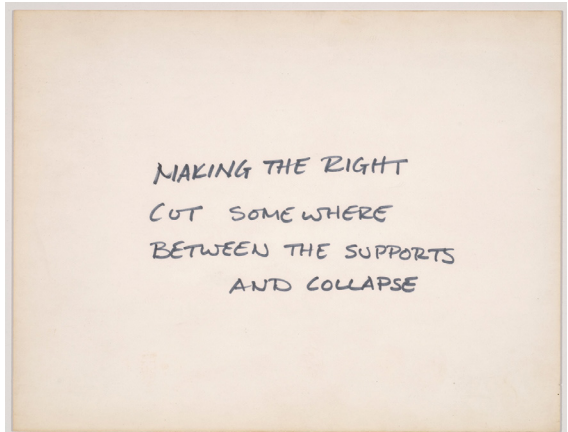
Se la produzione di questi due artisti contemporanei dice molto sull’evoluzione che ha segnato la percezione estetica della demolizione, questa tendenza può essere ulteriormente rafforzata ritornando ad uno dei casi emblematici del rapporto arte/demolizione/architettura, rappresentata dal lavoro prodotto da Matta Clark. La giustizia spaziale nelle opere di Matta Clark non passa attraverso l’iper-valorizzazione dell’edificio in quanto tale, o la quantificazione della sua materialità ma al contrario viene totalmente azzerato dagli aspetti politico-sociali che lo attraversano. I tagli indiscriminati dei *Building cuts* o di *Conical Intersect* da un lato rispondono ad una soddisfazione puramente estetica, dall’altra la materia unica che li attraversa serve a mettere in crisi la logica della proprietà privata che regola il mercato immobiliare contro cui si scaglia l’artista. Dal punto di vista concettuale Matta Clark opera all’interno di una logi-

ca determinata dall'unica distinzione tra pieno e vuoto: gli edifici su cui opera i suoi interventi sono i neri campiti delle rappresentazioni figure/ground.

Per confermare questa lettura vale la pena fare riferimento all'interesse di Matta Clark per il sottosuolo, una fascinazione che lo spinge ad operare un vero proprio scavo –come un Conical Intersect sotto-sopra– nella galleria Yvon-Lambert sulla rive gauches. Il buco di 4,5 metri si intitola *Descending Steps for Batan e* nelle parole di Richard Nonas “era la creazione di un oggetto, la modifica di un luogo, la stessa cosa che tagliare gli edifici”. Edifici e sottosuolo rappresentano così una figura verticale continua il cui ordine di appropriazione e appartenenza viene scardinato dal passaggio degli scavi/tagli.



1



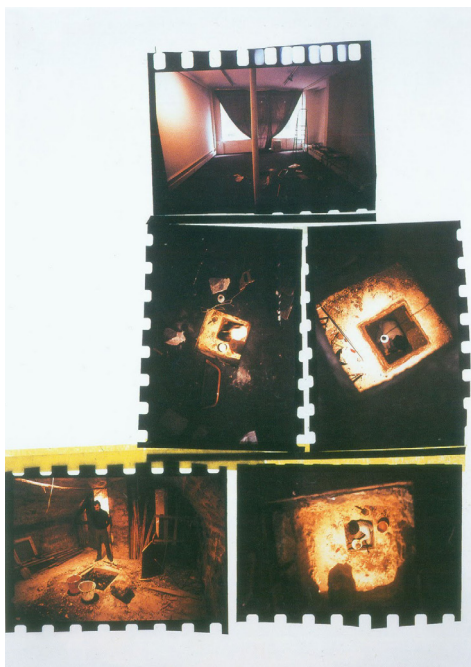
2

1 Gordon Matta-Clark, Splitting, 1974 (dettaglio)
Collezione Gordon Matta-Clark e David Zwirner Gallery

2 Gordon Matta-Clark, note card, 1973-74.
Canadian Centre for Architecture, dono della collezione
Gordon Matta-Clark 2019



1



2

1 Gordon Matta-Clark, *Day's End*, 1975
Collezione Gordon Matta-Clark

2 Gordon Matta-Clark, *Descending Steps for Batan* (1977)
Cibachrome



1 Lara Almarcegui, *Construction materials of exhibition room*,
FRAC Bourgogne, Dijon 2003
photo André Morin

2 Lara Almarcegui, *Construction Materials*, Casino Luxembourg,
2016



Lara Almarcegui, Padiglione Spagnolo alla Biennale di Venezia,
2013

Conservare la città

Patrimonio, conservazione e concetto di identità

È difficile stabilire quale sia il momento preciso a cui far risalire la nozione di conservazione della città storica, è un percorso soggetto a varie spinte, ed esiti altrettanto vari. È però una prassi condivisa assegnare alla Rivoluzione Francese un ruolo centrale all'interno del discorso, riconducendo alla dismissione dell'Ancien Régime l'origine di un'ampia riflessione sul patrimonio in epoca moderna. Questa pur semplice constatazione è rilevante in questo contesto poiché stabilisce una relazione tra l'idea di conservazione e la distruzione programmatica: l'idea di preservare non è figlia di eventi catastrofici o fatalità, ma di una scelta che determina la riscrittura di uno spazio civico, politico e culturale. Nella sua genesi, la conservazione è un problema squisitamente occidentale, esito di una spinta positivista e fortemente radicata ad un'idea materialista di patrimonio.

È stata in precedenza richiamata un'affermazione di André Chastel che afferma come il concetto stesso di patrimonio possa esser fatto risalire ai disastri della Rivoluzione. Certo Chastel fa riferimento al concetto moderno di patrimonio, ma vale la pena riportare qui un'ulteriore lettura –sempre proposta dallo storico francese– che pur spingendosi a tempi più remoti traccia un legame tra patrimonio e materialità: “in tutte le società, dalla preistoria, come ci suggerisce lo studio ben fatto di André Leroi-Gourhan, il senso del sacro interviene invitando a trattare certi oggetti, certi luoghi, certi beni materiali come sfuggenti alla legge dell'utilità immediata. Bisogna confrontare il destino di certi oggetti comuni, armi e gioielli, che, sfuggiti per vari motivi all'obsolescenza o alla distruzione, si sono visti attribuire un particolare prestigio, suscitano un attaccamento appassionato, e talvolta un vero e proprio culto.”¹

¹ Jean-Pierre Babelon, André Chastel, *La Notion de patrimoine*, Liana Levi, Paris 1994

C'è un'altra premessa che credo sia giusto fare rispetto ai temi qui trattati: le riflessioni in questo capitolo sono state inevitabilmente influenzate dal riemergere della *storia* come tema centrale nel dibattito sull'identità culturale, dibattito che si è manifestato con particolare violenza negli Stati Uniti e più in generale nel mondo anglosassone nell'estate del 2020, ma i cui contraccolpi sono evidenti anche nell'Europa continentale.

Molti monumenti legati al passato colonialista di questi paesi sono stati manomessi, distrutti o rimossi, in virtù di una revisione delle radici identitarie e culturali legittimamente rivendicata da gruppi sociali storicamente esclusi dalla costruzione di queste narrative.

Questi movimenti trovano d'altra parte una convergenza con i più recenti studi sulla teoria della conservazione², tutti a sottolinearne l'importanza nella definizione di un'identità culturale. In conseguenza a questo assunto, un altro aspetto che emerge da queste riflessioni è il ruolo giocato dalla conservazione –e dalla demolizione– nei rapporti di continua tensione tra cultura internazionalista e nazionalista.

Quanto la propaganda dei totalitarismi del novecento abbia fatto uso della demolizione facendone parte integrante di una costruzione narrativa, è stato sottolineato in più occasioni, una per tutte nel lavoro di Antonio Cederna³ sulle opere urbanistiche. Ma in questo senso la demolizione non è solamente un progetto di *potere*, lo strumento formale attraverso il quale affermare il disegno ideologico dello spazio pubblico, ma soprattutto un modo per selezionare da quale dei molti passati far ripartire un nuovo racconto identitario. La stesura delle diverse carte per la conservazione del patrimonio che vengono redatte nel corso del '900 europeo sono l'evidente manifestazione di questo tentativo di definizione di una storia comune.

2 Faccio in particolar modo riferimento a Glendinning M. (2013), *The Conservation Movement: A History of Architectural Preservation*, Routledge, London

3 Il tema è trattato in particolar modo in *Mussolini urbanista: lo sventramento di Roma negli anni del consenso* (1979), ma ritorna in varie occasioni all'interno dei numerosi scritti dell'autore.

Nel suo recente libro *Designs of Destruction*, Lucia Allais riprende la vicenda delle mappe dei beni storico-artistici d'Europa redatti grazie alla collezione della Biblioteca Frick di New York. Quelle mappe costituiscono una sorta di pianta della demolizione al contrario dove ciò che emerge è solamente ciò che deve essere preservato. L'archivio della collezione Frick raccoglie tutt'oggi un accurato resoconto dell'efficacia di quei disegni, mettendo in evidenza come il patrimonio restituito alla fine del conflitto sia stato sostanzialmente disegnato da uno sguardo intervenuto dall'esterno.

Conservare la città

Come detto in precedenza, la stesura delle carte per la conservazione e restauro del patrimonio non fanno che rendere evidente il ruolo centrale della conservazione nel continuo movimento tra istanze nazionaliste ed internazionaliste.

Per ripercorrere questi movimenti è utile tornare brevemente agli esiti portati in tal senso dalla rivoluzione francese. L'enfasi posta su concetti come equità ed emancipazione ha degli effetti contrastanti sullo sviluppo di un movimento per la conservazione⁴ ma è in particolar modo il solidificarsi dei movimenti Bonapartisti a consumare un vero strappo concettuale. Da un lato la rivoluzione aveva inaugurato un nuovo concetto di fratellanza universale, emancipandosi da una cultura internazionale delimitata dal cristianesimo, la cui legittimità di governo era sancita dalla religione, e sostituendola con un più generico ideale di umanità. L'effetto a lungo termine di questo processo si ripercuote nell'emergere di una responsabilità comune nei confronti dei monumenti e dei reperti storici, capace di trascendere confini sociali e nazionali⁵.

Dall'altra parte la dissoluzione dei vecchi regimi, portata avanti da Napoleone attraverso l'Europa, viene accompagnata da un'inedita operazione di saccheggio di opere d'arte –ma più generalmente di oggetti di valore culturale–, che avrà come conseguenza quella di sottolineare la condizione di vulnerabilità del patrimonio e far percepire la privazione dello stesso come una vera e propria violenza.

È probabilmente a partire da queste vicende che il nazionalismo diventa una delle forze trainanti del movimento per la conservazione, ma a contribuire allo sconvolgimento della cultura tradizionale e delle sue forme interviene la spinta iconoclasta del primo

⁴ Il delinearsi di un movimento per la conservazione in senso architettonico è oggetto di *The Conservation Movement: A History of Architectural Preservation*, Miles Glendinning, Routledge 2013

⁵ Nel testo sopracitato Glendinning riporta le annotazioni di un viaggiatore che nel 1758 lo svizzero Emmerich de Vattel notò che le opere d'arte erano un patrimonio dell'umanità che devono essere protetti in tempi di pace e di guerra



In alto alcuni partecipanti alla Conferenza di Atene del 1931 fotografati davanti all'Eretteo dove appare visibile l'intervento di anastilosi eseguito tra il 1902 e il 1909. In basso il gruppo CIAM in posa sotto il Partenone nel 1933, anno in cui Nikolaos Balanos conclude i lavori di restauro sull'Acropoli.

Entrambe le immagini sono tratte da Lucia Allais, *Designs of Destruction*.

capitalismo. Intorno al 1800 Francia e Gran Bretagna si trovano così a sviluppare parallelamente due tipi di rivoluzione moderna, entrambe sfruttando i monumenti come strumenti di stabilizzazione, sia attraverso la loro conservazione che la loro demolizione.

Tornando alle carte: in contrapposizione a questa forma strumentale di conservazione, compare proprio in Gran Bretagna il primo manifesto, redatto dalla Society for the Protection of Ancient Buildings, fondata da William Morris nel 1877. Questo documento, che certamente non inaugura la riflessione sul tema della conservazione, ha però il merito di aprire un dibattito sulle modalità teoriche secondo cui vengono condotti i progetti di restauro, ponendo per la prima volta l'accento sul tema del contesto.

È peraltro nota l'avversione del movimento nei confronti della tecnica del restauro stilistico portata in auge da Viollet-le-Duc. Questa contrapposizione continuerà a definire a lungo l'approccio dicotomico alla disciplina, tanto da essere riportato come una delle contraddizioni metodologiche da sciogliere, citate da Gustavo Giovannoni durante il suo intervento alla Conferenza di Atene del 1931.⁶

Aggiungendo un'ulteriore lettura, questa contrapposizione teorica segna un passaggio di scala nella riflessione sul patrimonio edilizio: se da un lato la posizione di Viollet-le-Duc si concentra sul recupero della purezza formale dell'edificio in riferimento ad uno specifico momento storico, l'operazione promossa da Morris volge al contrario la sua attenzione alla stratificazione storica supportata dall'edificio stesso, che acquisisce valore proprio in virtù di quelle qualità di permanenza contenute nella citazione di Chastel all'inizio di questo capitolo. La ricchezza delle fasi evolutive e la complessità delle relazioni temporali sono parte integrante di un'idea di patrimonio che si svincola, almeno in parte, dalla lettura dell'edificio in quanto oggetto autonomo, introducono un nuovo concetto di monumentalità e gettano le basi per la definizione di quello che verrà in seguito identificato nel generica dicitura di *genius loci*. Lo sguardo di Morris e dei suoi colleghi, pur rivolto principalmente al patrimonio inglese, costituisce un punto di partenza importante per le successive teorie del restauro ed in particolar modo per quelle che si estenderanno alla scala del tessuto urbano: il riconoscimento della stratificazione storica come un valore da preservare non può infatti essere ininfluenza in rapporto alla conservazione della città.

⁶ "in tempi così complessi tutte queste teorie hanno in parte ragione, ma anche tutte hanno torto, e non appare logico applicarle fino alla esagerazione unilaterale" Gustavo Giovannoni, Conferenza di Atene, "Sull'applicazione dei mezzi costruttivi moderni ed in particolare del cemento armato, nel restauro dei monumenti"

Non a caso la questione del “contesto dei monumenti” è anche uno dei punti fondamentali che vengono discussi durante la nota Conferenza di Atene del 1931.

Il contributo italiano in questa occasione sarà determinante: l'idea di discutere, a livello internazionale, della “protezione e la conservazione dei monumenti d'arte e di storia”⁷ aveva già preso corpo a Roma un anno prima nel corso di un congresso organizzato dall'Istituto Internazionale per la Cooperazione Intellettuale (ICII)⁸. L'*Office International des Musées*, un sotto organismo del ICII, con l'interessamento del governo greco⁹, crea l'occasione ad Atene di riprendere i temi già sollevati l'anno precedente a Roma. Il tempismo e le modalità in cui viene organizzata la conferenza dicono molto del clima culturale che attraversa l'Europa di quegli anni e l'idea della costruzione di un patrimonio condiviso emerge con tutta la forza di un progetto politico, già sotteso nelle istanze del ICII, nato con l'intento di promuovere “un dialogo tra popoli, in opposizione ai crescenti fermenti nazionalistici”¹⁰ dell'epoca. Le posizioni del presidente della Conferenza Jules Destrée non fa che confermare l'ampio spettro degli obiettivi stabiliti per l'incontro di Atene e nel suo discorso per l'apertura dei lavori sottolinea come, pur essendo l'oggetto principale della discussione la conservazione e il restauro dei monumenti, non bisognerà dimenticare come fine ultimo quello di favorire lo scambio e la comprensione tra popoli, volto alla costruzione di solide basi di pace.¹¹

La struttura della conferenza si delinea sempre più come un incontro diplomatico, durante il quale gli interventi delle delegazioni nazionali mettono in evidenza una convergenza di intenti già in atto, mentre i moderatori delle sessioni vanno alla ricerca di terreni comuni e temi di discussione. Come nota Allais, la stesura degli atti della conferenza, pubblicati nel 1933, ben lontani dal costituire una Carta del Restauro composta da enunciati rigidi, adotta il linguaggio e i toni della politica internazionale, gettando le basi sulle quali prenderà forma il progetto futuro dello ICII: l'UNESCO.

Tra le questioni internazionaliste che interessano Destrée durante la

7 Giovannoni G., “La conferenza internazionale di Atene per il restauro dei monumenti” in *Bollettino d'Arte* n. 25, 1932

8 International Institute of Intellectual Cooperation, o anche Committee on Intellectual Cooperation era un organo consultivo facente parte della Società delle Nazioni.

9 La scelta di Atene non è certamente casuale: lo sfondo su cui si svolge la conferenza è quella del cantiere aperto del restauro dell'Acropoli, inaugurato da Nikolaos Balanos nel 1895.

10 Ducci A., “Mouseion. Una rivista al servizio del patrimonio artistico europeo. 1927-1946”, *Annali di critica d'arte* n.1, 2005. Il riferimento è tratto da Turco M.G., “La conferenza di Atene del 1931. Rilettura critica di alcuni documenti conservati nell'Archivio di Gustavo Giovannoni” in Bonaccorso G. Moschini F., (ed.) *Gustavo Giovannoni e l'architetto integrale*, Atti del Convegno all'Accademia di San Luca, 2015

11 Il virgolettato del discorso di Destrée è riportato a pg 37 di Allais L., *Designs of Destruction*, 2018

preparazione della Conferenza di Atene c'è sicuramente la costruzione di una legislazione internazionale per la conservazione dei monumenti, ma il concetto di patrimonio inteso come proprietà collettiva occupa senza dubbio una posizione di rilievo all'interno del discorso.

La Società delle Nazioni trova negli argomenti trattati durante la Conferenza di Atene l'occasione per definire la propria missione e il proprio raggio di azione, che inizia a configurarsi spazialmente anche grazie all'insistenza posta sul concetto di diritti di proprietà e appartenenza. A margine degli esiti della conferenza si solidificano infatti dei principi fondamentali: l'architettura appartiene all' "umanità" e la "civiltà" – di cui i monumenti sono testimoni imperituri – appartiene alla comunità delle nazioni.

Il fatto che l'idea di un patrimonio architettonico condiviso venisse discusso in un consesso internazionale ha delle inevitabili conseguenze sul rapporto di responsabilità che ciascuna nazione ha nei confronti di quei frammenti di patrimonio che si trovano all'interno del proprio territorio e contribuisce a fissare un rapporto di interdipendenza tra identità culturale e retaggio oltre a legare l'idea di sovranità nazionale a quella di eredità culturale. L'idea di proprietà materiale connessa al patrimonio avrà invece delle conseguenze ampie per quanto riguarda la pianificazione urbana, e su questo torneremo più avanti.

Se l'idea di *conservative surgery*¹² e le stessa teoria del *diradamento* edilizio proposta da Giovannoni avevano iniziato a diffondersi all'inizio del secolo, gli esiti e il clima della Conferenza di Atene aggiungono un nuovo definitivo ostacolo alle pratiche di sventramento che fino ad allora avevano costituito una prassi della pianificazione urbana attraverso la quale trasformare e aggiornare il tessuto antico delle città.

All'indomani dell'Esposizione romana del 1911, dove trionfa un "delirio" regionalistico¹³, Giovannoni si fa pieno interprete del clima culturale della capitale ed inizia a strutturare le basi di una teoria della conservazione che si confronterà con il rapido evolversi del contesto politico nella Roma dei seguenti vent'anni.

Nel 1912 la liberazione dello spazio e l'ampliamento degli assi viari non è certo soltanto una questione funzionale e in Giovannoni non mancano le notazioni di carattere sociale: gli esiti negativi degli sven-

12 Già nel 1992 Choay (Choay 1992), e nel 2013, nel testo *The Conservation Movement* di Miles Glendinning, evidenziavano che, a partire dagli anni dieci del Novecento, Patrick Geddes e Gustavo Giovannoni opposero alla teoria dominante dello sventramento una possibile alternativa dai connotati meno invasivi, che fornisse una valida risposta alle pressanti esigenze di rinnovamento urbano che avevano portato, particolarmente durante la seconda metà dell'Ottocento, numerosi urbanisti ad avallare un gran numero di distruzioni in tutta Europa.

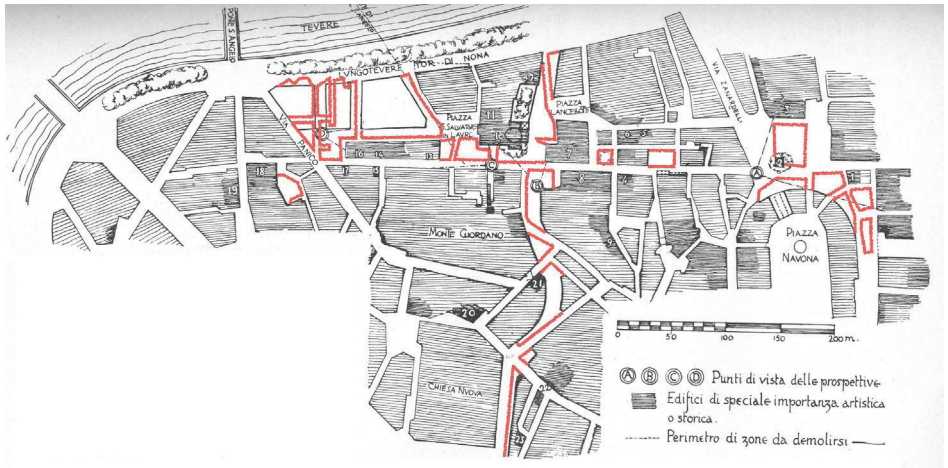
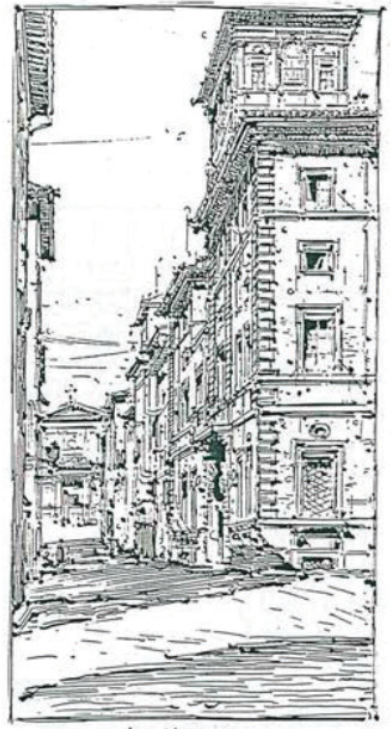
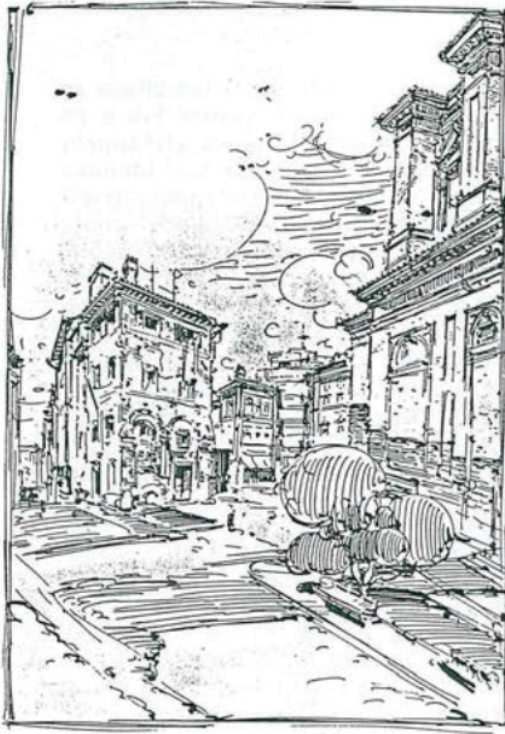
13 Nicolini R. "L'esposizione del 1911 e la Roma di Nathan" in *Roma 1911*, de Luca editore, Roma 1980

tramenti “hanno messo in guardia contro soluzioni troppo radicali che, capovolgendo un regime edilizio già costituito, vogliono sostituire zone di nuova fabbricazione alle zone più povere, annullando il capitale accumulato da secoli, dato da centinaia di migliaia di metri cubi di fabbricazione effettiva, che forse invece uno studio più maturo avrebbe potuto ben utilizzare”. È evidente come l’ottica della conservazione sia quella predominante nell’approccio urbano di Giovannoni e la prima stesura della teoria del diradamento sia principalmente volto alla definizione di identità formale riconoscibile all’interno dei centri storici italiani. Quando nel 1931 *Vecchie città ed edilizia nuova* viene rivisto ed ampliato, Giovannoni viene nominato membro della commissione per la redazione del nuovo Piano Regolatore della città. Giovannoni scrive:

“I grandi problemi delle nostre città battono alle porte e forse ora si decide la loro sorte nel passato e nell’avvenire. Trattasi, in questa scadenza ormai giunta, di renderle adatte a diventare realmente grandi centri, tali da accogliere gli aumenti progressivi della popolazione [...], rispettando e valorizzando il mirabile patrimonio d’Arte trasmessoci dai secoli”. Egli è dunque pienamente consapevole della missione affidata all’urbanistica ma aggiunge: “La conservazione intelligente del patrimonio edilizio e monumentale del passato deve nelle nostre città rappresentare condizione inderogabile, da accettarsi non con mal rassegnata e mal celata intolleranza, come ancora avviene per l’incoscienza di molti, ma col profondo senso religioso basato sul dovere, sulla conoscenza, sull’affetto”. Le posizioni di Giovannoni erano peraltro molto note all’amministrazione Capitolina con cui l’architetto aveva collaborato già alla revisione del piano di Sanjust tra il 1916 e 1918. Ciononostante nel 1931 vennero pianificate numerose demolizioni, sia per ‘liberare’ i monumenti sia per collegare i quartieri più esterni.

Gli sforzi di Giovannoni convergono in una rilettura della stratificazione storica della città, una sorta di descrizione critica che fa della demolizione uno strumento necessario solo in contesti puntuali: è l’utilizzo sistematico di questa strategia che viene apertamente osteggiata. Questo è evidente anche dai disegni che accompagnano la teoria esposta in *Vecchie città ed edilizia nuova*, piante di quartieri circoscritti e mai inseriti all’interno del sistema urbano ad ampia scala. Ne emerge un piano di città composto da scorci, le cui rappresentazioni invece abbondano nelle pagine del volume illustrato dalle vedute pro-

¹⁴ Questo passo già compare in “Vecchie città ed edilizia nuova, in *Nuova Antologia*, 1913



1
A. Viligiardi, viste a corredo della proposta di sistemazione dell'area di via dei Coronari a Roma, 1911

2
G. Giovannoni, sistemazione di via dei Coronari e delle sua adiacenze

(attesa img in alta def da CSSAR Centro di Studi per la Storia dell'Architettura di Roma - Archivio Disegni Gustavo Giovannoni, 43, Quartiere del Rinascimento, Roma, 1911/1935)

spettiche ‘prima/dopo’ eseguite dall’artista senese Arturo Viligiardi. La riscoperta e la conservazione dell’architettura minore, tendenza che all’epoca era largamente diffusa in tutta Europa, nella Roma da poco inclusa nel progetto di unificazione e sottratta dal potere temporale del papato, assume un rafforzato valore simbolico, che anziché affermarsi prepotentemente coglie nella rilettura della storia un’occasione di riscrittura della stessa.

Un ulteriore notazione dice molto su quale fosse l’approccio di Giovannoni alla questione della viabilità:

“Un nuovo elemento comincia ad avere importanza essenziale nelle città, ed a portare una rivoluzione nei sistemi edilizi: l’elemento cinematografico. I rapidi mezzi di comunicazione moderni, ferrovie, trams e automobili, permettono ormai alla vita cittadina di estendersi ben lontano dalle vecchie cerchie, alla nuova fabbricazione di decentrarsi su spazi vastissimi e svilupparsi in superficie anziché in altezza”

Se già gli scorci del progetto di Via dei Coronari a Roma svelavano la volontà di mettere in scena una successione di quinte (la stessa lezione di Choisy sul partenone successivamente ripresa da Ejzenštejn¹⁵) l’introduzione del dato cinematografico, chiarisce quanto fosse importante il ridisegno delle relazioni tra pieni e vuoti all’interno del tessuto urbano. Il riferimento finale allo sviluppo in superficie e all’utilizzo dei mezzi a lunga percorrenza introduce un’indicazione significativa rispetto alla costruzione di una continuità tra paesaggio urbano e rurale, e l’aspirazione ad annullare la frammentarietà dell’esperienza città-campagna.

Identità italiane, due Viaggi

Sin dalla sua istituzione la nazione italiana ha dovuto far fronte all’enorme difficoltà di restituire un’immagine univoca di se stessa e della sua cultura, ai suoi propri cittadini come al resto del mondo.

È stato questo il caso dopo l’unificazione così come nel corso del secondo dopoguerra. In quest’era di globalizzazione postmoderna, l’unità nazionale continua ad essere un tema di dibattito.

D’altra parte è ormai chiaro il legame che intercorre tra la teoria della conservazione e il concetto di identità, veicolato anche e soprattutto attraverso l’operazione della selezione.

Il dibattito ben avviato nei primi decenni del novecento sulla teoria della conservazione e del restauro ha subito una lunga battuta di arre-

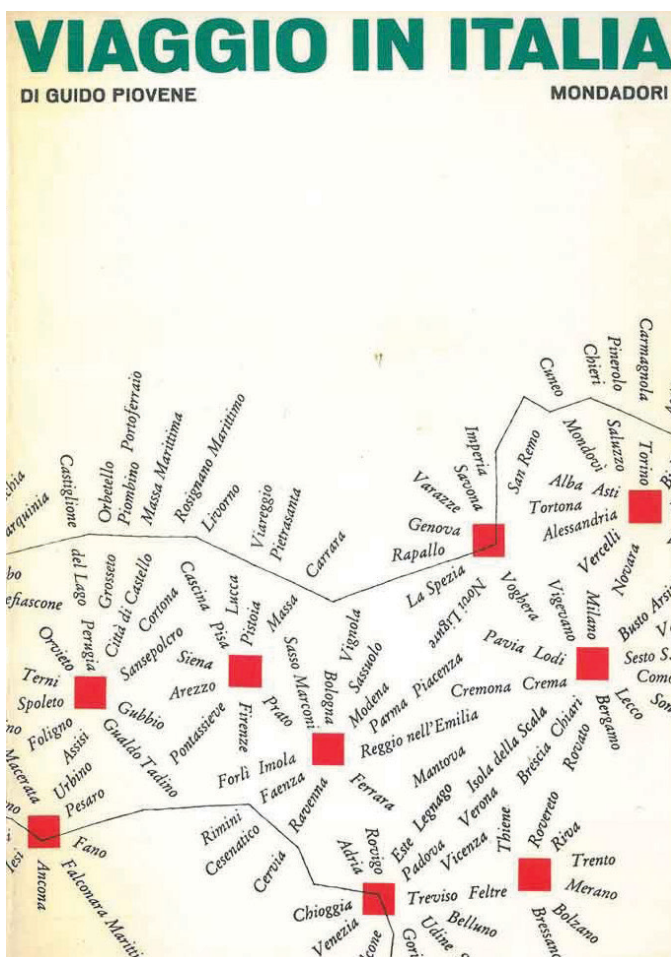
15 Le tavole delle sequenze spaziali riportate in pianta e nella corrispondente restituzione prospettica, sono contenute nella *Histoire de l’Architecture* del 1899, il saggio di Ejzenštejn in cui vengono riprese è “Montaggio e architettura” in *Teoria generale del montaggio*, 1937-40.

sto nel corso del secondo conflitto mondiale e per il lungo periodo che lo ha succeduto in cui ogni sforzo si è concentrato sulle operazioni di ricostruzione. Tuttavia molti dei temi dibattuti durante la conferenza di Atene vengono ripresi dalla Carta del restauro di Venezia (1964) alla cui stesura partecipa nuovamente Giovannoni. Il patrimonio con cui il membri del congresso hanno a che fare appare tuttavia enormemente mutata dalle distruzioni della guerra e la Carta di Venezia ha il preciso obiettivo di stilare delle linee guida internazionali che permettessero di confrontarsi in modo sistematico con il nuovo panorama delle città storiche. Anche in questo caso, l'appuntamento internazionale è di pochi anni preceduto da un congresso minore, tenutosi a Gubbio nel 1960 e il cui fulcro tematico sono i centri storici italiani. Il convegno nazionale per la salvaguardia dei centri storici si svolge all'apice del boom economico che attraversa il paese: le questioni legate alle emergenze abitative non sono ancora nemmeno lontanamente risolte nelle grandi città e proprio l'espansione molto spesso indiscriminata che spinge nella direzione delle grandi conurbazioni, spinge un gruppo di 50 comuni a raccogliersi intorno alla questione dei centri storici.

La questione del risanamento conservativo sollevata durante il convegno non soltanto fa emergere le questioni metodologiche riferite alla conservazione del patrimonio storico architettonico sollevando l'annosa questione del rapporto tra "vecchio e nuovo", ma mette anche in evidenza la struttura insediativa del paese, essa stessa una figura da conservare e proteggere, costituita dalla rete dei piccoli comuni storici.

A delineare questa struttura territoriale concorre—in anni non casualmente vicini—un'importante resoconto letterario: il *Viaggio in Italia* fatto da Guido Piovene. Il lavoro di Guido Piovene arriva proprio nel tentativo di stabilire un'immagine unitaria, di offrire un racconto ad un'unica voce. Il *Viaggio*, un "resoconto delle cose italiane" come viene descritto dallo stesso Piovene, è un progetto istituzionale, commissionato inizialmente dalla RAI come una serie radiofonica. Il ruolo della committenza in questo caso è fondamentale e ci dice molto della missione divulgativa dell'operazione. Partito nel maggio del 1953, Piovene attraversa l'Italia da nord a sud, trascrivendo le sue notazioni dopo ogni tappa, non vi è dunque l'idea di costruire una sintesi ex post ("cosa ne uscirà, non saprei anticiparlo"), ma procedere in un esteso sopralluogo di ciò che via via si incontra. Il criterio invece secondo il quale sono state selezionate le tappe è chiaro: sono i piccoli centri, i luoghi delle bellezze architettoniche, dove sono depositati i

saperi antichi e le cose conosciute. L'inventario, per ammissione dello stesso Piovene ha il difetto tipico di essere difficilmente completo ed in parte lo è anche questo. Tuttavia, la completezza non costituirebbe uno degli aspetti più interessanti di questo lavoro che, pur essendo un'opera puramente letteraria, ha tutte le caratteristiche di un progetto di conservazione, dove la procedura di selezione svolge un compito assai importante. Mentre durante il convegno di Gubbio organizzato da ANCSA l'individuazione degli elementi di incongruità all'interno del tessuto storico rende palese la loro presenza fisica, nel racconto letterario gli elementi di debolezza, ciò che è contingente, viene direttamente eluso.



Copertina di una delle prime edizioni del *Viaggio in Italia* di Guido Piovene. La rappresentazione delle tappe come una costellazione di punti accentranti sintetizza lo schema seguito per l'inventario fatto da Piovene.

A distanza di trent'anni dal primo convegno ANCSA e alla stesura della *Carta di Gubbio del 1960*, l'associazione organizza *Italia da demolire*¹⁶, una piccola esposizione che proponeva “una sorta di esercizio di caccia all'errore/orrore urbanistico-edilizio”¹⁷, nello stesso anno la *Carta* viene aggiornata e ampliata, dando luogo alla stesura della *Nuova Carta di Gubbio del 1990*. Molte sono le trasformazioni intervenute sul territorio italiano ed europeo nell'arco di tempo che copre la distanza tra le due carte, ma nella stesura della versione aggiornata alcuni temi chiave continuano a ritornare: se l'accento sugli aspetti formali, sulla compiutezza dei centri storici come figure autonome vengono superati dal sopraggiungere di nuove strutture urbane e in molti passaggi del testo viene sollevata la questione dell'*integrazione*¹⁸—sia funzionale, sia tra tessuto ‘antico e nuovo’— la conservazione della città come espressione di un'identità culturale continua a costituire un punto estremamente rilevante nel discorso, per la cui realizzazione la demolizione viene considerata uno strumento del tutto legittimo¹⁹.

Negli stessi anni però l'identità territoriale prende forma anche grazie ad elementi del tutto inusuali. Tra gli anni settanta e la fine degli anni ottanta prendono corpo due progetti di rilievo fotografico molto diversi tra loro ma allo stesso tempo legati dall'intento in qualche modo condiviso di comporre un quadro quanto più esteso del territorio sotto osservazione: uno è la francese Mission Photographique DATAR, di commissione pubblica, l'altro è il *Viaggio in Italia* promosso da Luigi Ghirri. Gabriele Basilico, che partecipò ad entrambi i progetti, ne sottolineerà l'importanza proprio nella definizione di una nuova dimensione del paesaggio. Ma se la missione DATAR viene portata avanti da un gruppo eterogeneo composto anche da geografi, sociologi, pianificatori e storici dell'arte, con la precisa intenzione di ricostruire uno stato di fatto, il lavoro del gruppo organizzato da Ghirri ha una vocazione quasi letteraria (poetica e artistica, aggiunge Basilico²⁰)

16 Alla mostra segue la pubblicazione nel 1997 de *Il progetto di sottrazione*, curato da Antonio Terranova, che raccoglie gli interventi del convegno tenutosi a margine della mostra ed organizzato in collaborazione con l'Università La Sapienza.

17 Di Biase C. “50 anni di ANCSA” in Fabrizio Toppetti (a cura di) *Paesaggi e città storica, teorie e politiche del progetto*, ANCSA, Alinea Editrice, Firenze 1911

18 Alcuni di questi aspetti erano già stati discussi in occasione del Congresso di Amsterdam del 1975, durante il quale era stato delineata la teoria della conservazione integrata.

19 Si legge nella carta: “Il ripristino di situazioni assai circoscritte e documentate può rappresentare in numerosi casi un'operazione intesa a restituire identità storica ad un determinato sito. Se una documentazione scientificamente corretta da un lato, e l'emergere di un consenso generalizzato dall'altro, ponessero in essere la demolizione di manufatti in forte contrasto con l'ambiente, si riterrebbero auspicabili tali demolizioni. L'ANCSA ha promosso, nel corso del suo recente Convegno di Palermo (1989) l'ipotesi della formazione di un Piano della demolizione/ripristino”

20 Basilico G., Lissoni A., *Architetture, città, visioni. Riflessioni sulla fotografia*, Mondadori, Milano 2007

i cui risultati si strutturano come un progetto, e non come un rilievo. Le immagini raccolte da questo secondo *Viaggio*, anche questo separato dalla ricognizione di Piovene da trent'anni in cui tutto era cambiato, riesce a misurare le inerzie del territorio Italiano, raccontando in questo modo le identità latenti, quelle definite dalla *lunga durata* della storia. L'indice del volume si sviluppa su categorie in cui è facile inserire i luoghi della discontinuità territoriale –*margini, soglie, il lungomare*– ma proprio in questi spazi non ben definiti si sono solidificate le pratiche (compresa quella dell'abbandono) che descrivono l'identità del paesaggio. La rappresentazione di una architettura minore ma tipologicamente ancorata al territorio, ritorna nella descrizione dei *Margini* fatta da Guido Guidi e tornerà più di dieci anni più tardi nelle *VISIONI di case che crollano* di Gianni Celati a dimostrare la loro rilevanza nella scrittura di questo paesaggio.

Nel 1984 (lo stesso anno in cui Ghirri inizia a ragionare sul progetto del *Viaggio*) Vittorio Gregotti pubblica su Casabella *Modificazione*²¹. Come nel romanzo di Michel Butor²², uno sguardo a ritroso sui materiali che già compongono città e territorio deve essere in grado di trasformare in modo sostanziale il progetto che su di esse va dispiegandosi. Nelle righe introduttive Gregotti nota come negli ultimi trent'anni –sono davvero trent'anni cruciali– si sia verificato “un progressivo interesse della cultura architettonica per un'altra nozione che accompagna quella della modificazione: la nozione di appartenenza. Questa nozione di appartenenza (ad una cultura, ad un tradizione, ad un luogo, e così via) si oppone progressivamente all'idea di tabula rasa, di ricominciamento, di oggetto isolato...”. Dunque se solo trent'anni prima identità storica–concetto al quale sembra legittimo poter legare l'idea di appartenenza–veniva definita proprio attraverso la selezione, la separazione, la discrezione degli elementi, a partire dagli anni della *modificazione* identità ed appartenenza si rintracciano secondo criteri radicalmente diversi.

Nelle parole di Gregotti: “L'esistente è divenuto patrimonio: al di là della passività della nozione di riuso, ogni azione architettonica è sempre più azione di trasformazione parziale, la stessa periferia urbana è luogo che cerca identità attraverso la trasformazione.”

Lanciando in avanti la prospettiva di questa riflessione si potrebbe affermare che le considerazioni fatte da Gregotti in questo testo fondamentale mettono a nudo quanto l'ampia e articolata teoria del restau-

21 Gregotti V., “Modificazione”, in *Casabella* n. 498-499, Gennaio/ Febbraio 1984.

22 Bernardo Secchi in più occasioni ha richiamato il parallelo tra la modificazione dell'atteggiamento nei confronti del territorio delineatasi all'inizio degli anni ottanta e la modificazione elaborata dal protagonista del romanzo francese *La modification* (1957).

ro e della conservazione che si è sviluppata nel corso del novecento sia difficilmente applicabile al futuro che si prospetta. I criteri di una selezione, che sempre ed inevitabilmente si renderà necessaria, dovranno confrontarsi con una visione ecologica che vincolerà in modo sempre più stringente il progetto sulla città. Sarebbe quindi auspicabile la definizione di una nuova teoria del restauro, da formulare senza farsi sopraffare da una conservazione indiscriminata.²³

²³ Si fa riferimento alla posizione assunta da Koolhaas rispetto alla conservazione, sintetizzata nel titolo *Preservation is overtaking us*.



Guido Guidi, *Gibellina*, 1989

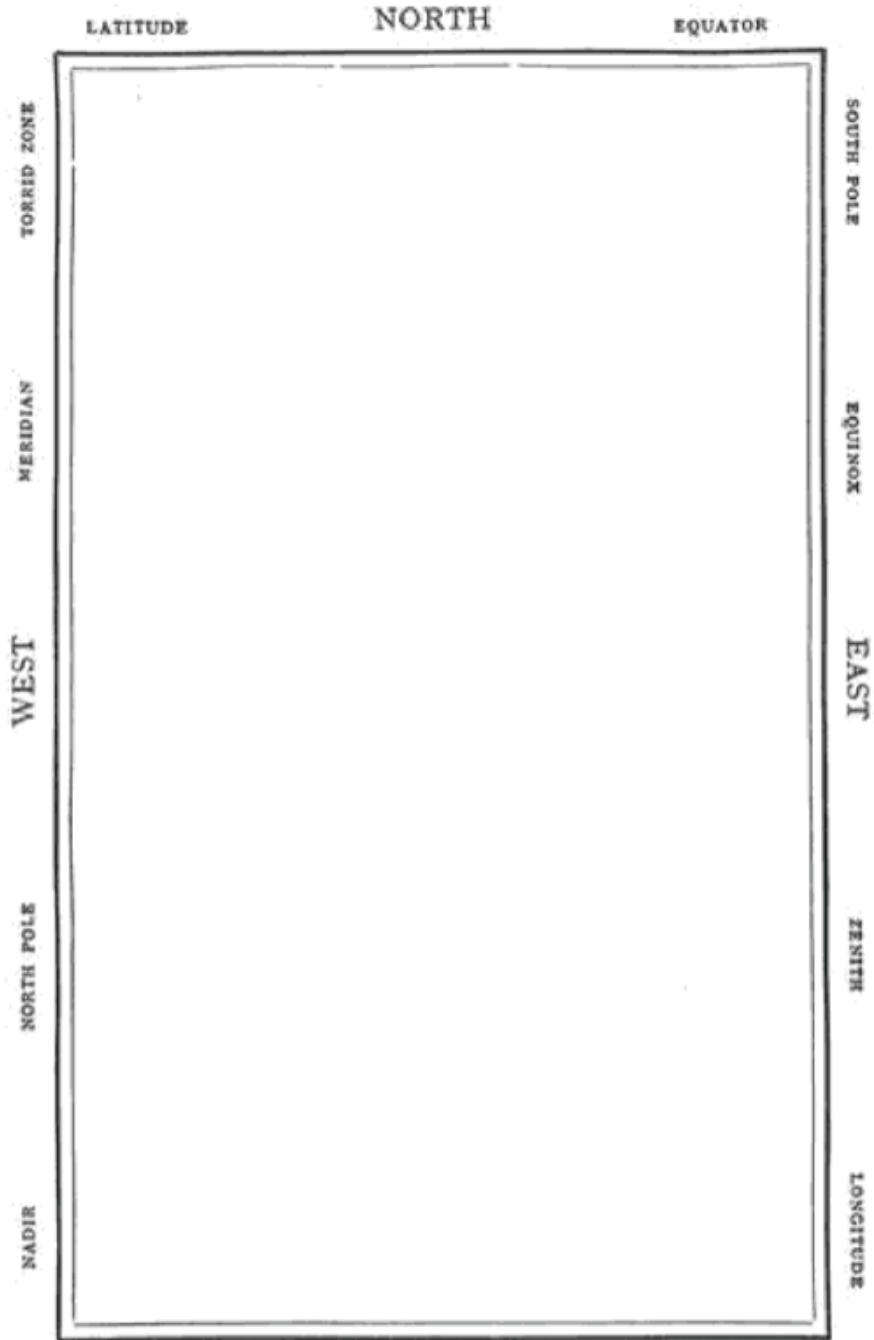
La mappa del nulla o Il discorso del Capitano

Aveva comprato una mappa del mare,
dove nemmeno un frammento di terra
era dato a qualcuno rintracciare;
ma l'equipaggio fu lieto nell'apprendere
che era così più semplice da intendere.

“a che diavolo servono i Poli di quel Mercatore,
e i Tropici e le Zone e i Meridiani,
per non parlare dell'Equatore”
argomentava il Capo a quei sottili ingegni,
e loro a lui: “soltanto convenzioni, puri segni!”

“Tutte le altre mappe hanno forme un po' strane
con quelle isole e quei promontori!
Per questo il Capo li ha tagliati fuori”
osannava la ciurma. “Grazie al suo abile fiuto
ci ha forniti di un nulla perfetto e assoluto!”

Lewis Carroll, *La caccia allo Snark*, 1876



•••••
Scale of Miles.

OCEAN-CHART.

In superficie

Il suolo dove si posa il progetto della città non è sempre stato connotato degli elementi che ne costituiscono lo ‘spessore’, e al contrario la profondità del suolo urbano, la sua stratificazione, la sua complessità tridimensionale a lungo non è riuscita ad informare le procedure progettuali ad esso legate. Come ripreso nell’introduzione a questo lavoro, l’idea della superficie come *spazio newtoniano* è stata un’importante linea guida per la teoria della città moderna, dove il problema della selezione tra ciò che viene incluso nel nuovo disegno della città e ciò che invece viene escluso si limita a considerare gli elementi disposti al di sopra di questa superficie. Il carattere potenzialmente infinito di questa distesa ha peraltro contribuito in modo sostanziale a definire l’approccio del progetto dell’ultimo secolo, in un atteggiamento secondo il quale interrogarsi sulla conservazione aveva l’unico scopo di rafforzare legami simbolici ed identitari, un’identità dunque fondata, per dirla con Secchi, su aspetti formali.

Sempre Secchi, ritornando sulle motivazioni che lo avevano spinto a scrivere *Progetto di suolo* sottolinea come in “quell’epoca la tendenza fosse quella di depositare una serie di oggetti nella città e nel territorio” (l’articolo, pubblicato su Casabella n. 520-521 è stato scritto nel 1986) e aggiunge: “dovremmo riflettere ancora sul valore dell’astrazione nel progetto del Movimento Moderno o, più precisamente, sul valore dell’astrazione nei progetti che un importante gruppo di architetti concepirono in particolar modo nel periodo tra le due guerre”

L’astrazione a cui fa riferimento Secchi è una dimensione ineludibile del fare urbanistica, dove prescindere da contingenze che appaiono deboli e non necessarie costituisce una parte integrate del progetto.

L’obbiettivo di questo capitolo è dunque ritornare su questa idea di astrazione a partire dagli elementi che man mano sono stati considerati deboli, su ciò che è stato eliminato dalla superficie.

I diritti sulla superficie

Il dispiegarsi della teoria –una teoria retroattiva si potrebbe dire con Koolhaas– della tabula rasa coincide anche con una riflessione sulla proprietà non solo del suolo ma anche della città storica nei suoi vari aspetti materiali ed immateriali. Come è stato accennato nel capitolo precedente sulla conservazione della città, la questione del patrimonio in epoca moderna è stata cruciale non solo dal punto di vista culturale in senso stretto ma anche (e forse in egual misura) dal punto di vista politico. La spinta data nel 1931 dalla Carta del restauro di Atene a costruire una comunità internazionale è stata fondamentale nella definizione di alcuni criteri riguardo alla proprietà– non solo identitaria– del patrimonio (inteso in termini di manufatti, città, ma anche ambiente, paesaggio) criteri che si applicano anche alla riflessione sulla proprietà del suolo.

La questione della proprietà del suolo e la sua rilevanza nel discorso sulla demolizione appare evidente: nella Parigi Haussmaniana la speculazione edilizia e gli espropri sono una questione cruciale e propedeutica alla definizione della città nuova. Ma più in generale tutti gli sventramenti pongono il problema in maniera evidente. Nella Roma fascista le demolizioni, mosse dal duplice obiettivo di risanare i densi quartieri centrali e “liberare” i monumenti di epoca romana, si attuarono in una situazione caratterizzata da una parte dall’eterogenea composizione sociale degli inquilini (lo spettro spaziava dai ceti poco abbienti fino agli artigiani e piccolo-borghesi), dall’altra da una contrattazione sui rimborsi tra il frammentario fronte dei proprietari degli immobili ed uffici governatoriali da cui i primi uscirono spesso soddisfatti. Lo spostamento di numerosissime famiglie dal centro verso aree più periferiche, processo affatto omogeneo nelle traiettorie e destinazioni di approdo come illustrato da Luciano Villani ne “Le

1 Il riferimento è a Tafuri quando spiega che “l’oggetto della storia è l’analisi dello scontro”, lo “spazio storico” diventa di conseguenza lo “spazio dello scontro”.

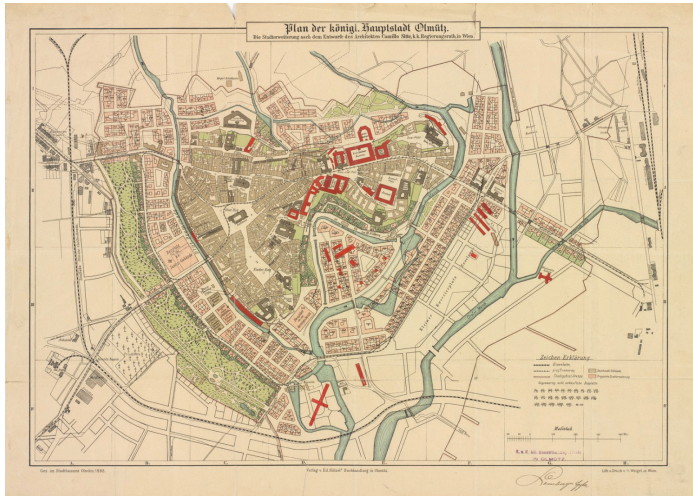
2 L’espressione è di Choay che la utilizza nel suo saggio “Sulla demolizione” comparso in *Il progetto della sottrazione* a cura di Antonio Terranova, Quaderni Groma 1997.

Borgate del Fascismo”¹, apre il campo ad un processo di diradamento e sostituzione non solo edilizia (attuata attraverso vari modelli operativi tra cui vale la pena ricordare la possibilità di demolire e ricostruire secondo le indicazioni di piano sullo stesso lotto da parte dei proprietari o concessioni in tale senso attribuite ad imprese private), ma anche sociale e del patrimonio immateriale della città. A nuove tipologie edilizie, corrispondono chiaramente nuovi utenti di estrazione sociale più elevata in linea con la nuova vocazione rappresentativa che al centro della capitale si voleva attribuire.

La questione delle espropriazioni inizia ad essere un tema di cruciale rilevanza in particolar modo alla fine del diciannovesimo secolo, quando incomincia ad emergere una vera e propria teoria della pianificazione urbana. Una problematica che in origine si risolveva con la possibilità o meno di progettare estese aree in un unico processo di pianificazione, eliminando la parcellizzazione frammentaria tra diversi proprietari, inizia ad assumere un diverso grado di complessità e occupa un nuovo spazio nel dibattito accademico. La prassi fino ad allora adottata nel ridisegno delle città o nei processi di addizione era stato quello dettato da rigidi schemi assiali che richiedevano estesi interventi di demolizione. Questo tipo di approccio incontra tuttavia degli oppositori tra i quali Camillo Sitte che in *Der Stadtebau* propone un ridisegno della città che tenga conto non solo delle parcellizzazioni originarie ma anche degli assi viari: questa strategia, secondo Sitte, permette alla città di crescere “su se stessa” secondo delle logiche formali intrinseche. Ma la debolezza delle ragioni di Sitte risiede soprattutto nel relegare il problema delle espropriazioni ad una mera questione di disegno urbano, trascurando le implicazioni sociali conseguenti a questa pratica.

Il piano per Lubiana costituisce un esempio particolarmente calzante della teoria della pianificazione di Sitte: redatto nel 1895 a seguito di un violento terremoto che danneggia estese parti della città, il piano viene offerto in dono alla municipalità in virtù di intenzioni puramente “idealistiche”. Lubiana, un piccolo centro dell’impero austro-ungarico che era stata connessa a Vienna attraverso la ferrovia solo una cinquantina di anni prima, non aveva mai avuto un vero e proprio piano urbano. Sitte coglie l’occasione della ricostruzione come un evidente esercizio accademico, *Der Stadtebau* era stato pubblicato solo pochi anni prima. Invitato per un sopralluogo della città, dichiara da

¹ Luciano Villani, *Le Borgate Del Fascismo, Storia urbana, politica e sociale della periferia romana*, Ledizioni, Milano 2012



1



2

1
Piano di ampliamento per la città di Olmütz redatto da Sitte nel 1896 dopo la demolizione della cinta muraria

2
Camillo Sitte, piano per Lubiana, settembre 1895
(sostituire img. altadef.)

subito il suo intento di conservare e recuperare la struttura storica e i principali monumenti, sottolineando l'importanza di un processo di caratterizzazione culturale. Altri architetti avevano risposto alla richiesta della città per un nuovo piano, tutti proponendo un disegno volto alla modernizzazione del tessuto urbano, concentrando gli sforzi in direzione delle nuove grandi attrezzature urbane, ospedali, arterie per il traffico...

L'approccio formale-conservativo di Sitte, soffermandosi sugli aspetti puramente visivi dei monumenti aveva contribuito ad affermare la presenza istituzionale di questi ultimi, e poichè molti di questi venivano usati da istituzioni imperiali, il piano di Sitte ne rafforzava l'integrazione all'interno della dinamica urbana.

Il fatto che la questione della proprietà del suolo fosse molto di più che un mero problema di pianificazione emerge chiaramente durante un seminario all'Università di Charlottensburg tenutosi nel 1907 al quale contribuiscono, oltre ai pianificatori, anche economisti. Sarà in quell'occasione che verrà posta in chiaro una realtà nota a tutti: la divisione del suolo pone un problema di speculazione. Il disegno, la forma, la progettazione degli edifici sono determinate dal loro rendimento e ciò che fa aumentare i prezzi degli immobili – e di conseguenza dei loro affitti – sono i rendimenti previsti.

Una delle possibili soluzioni è costituita dalla proposta di Hans Bernoulli per una collettivizzazione dei suoli. Benchè il suo testo fondamentale *Die Stadt und ihr Boden*² venga pubblicato soltanto nel 1946, Bernoulli inizia a contribuire al dibattito sulla questione della proprietà del suolo con numerosi articoli e conferenze ancora prima dell'importante Esibizione Svizzera di urbanistica, tenutasi a Zurigo nel 1928³. Bernoulli, sostenitore convinto della teoria di riforma monetaria e fondiaria promossa da Silvio Gesell, fa suo il motto "il suolo alla collettività, le case ai privati". Membro dei CIAM, viene coinvolto nei piani di ricostruzione postbellica di numerose città tedesche, ed in particolar modo a Varsavia riesce a lasciare un'importante eredità teorica sotto forma di un nuovo regime giuridico del suolo, la *lex Bernoulli*.

La lettura post-fondiaria del modello delle città-giardino inglesi viene descritta da Bernoulli in toni epifanici: "hanno reso gradevolmente chiare e comprensibile al mondo dell'edilizia internazionale la questione del nuovo diritto fondiario, fino ad allora così sterile ed arida". Le proposte di Howard a cui Bernoulli fa riferimento rendevano evidente "quanto era possibile realizzare su un terreno reso libero, diver-

² *La città e il suolo urbano*, 1946

³ Schweizerische Städtebau-Ausstellung, si è tenuta a Zurigo dal 4 agosto al 2 settembre del 1928.

⁴ Bernoulli H. (1951), *La città e il suolo urbano*, Edizioni Corte del Fontego, Venezia 2006

samente dalle città dove i terreni erano affidati ai proprietari”⁴.

Il *diritto di superficie* a cui Bernoulli dedica uno dei capitoli conclusivi de *La città e il suolo urbano* delinea la possibilità di una vera e propria tabula rasa la cui temporaneità è definita dalla durata dei diritti proprietari del suolo.

Un virgolettato di Rudolf Eberstadt compare nel libro di Bernoulli:

“La concessione del suolo in affitto si presenta ripetutamente ed in modo spontaneo influenzando la compravendita dei terreni. Troviamo in questo tipo di concessione fondiaria nella decadente Roma imperiale, nelle città medievali in pieno sviluppo, nell’evolutive Inghilterra. La legittimità di questa forma di concessione risulta perciò comprovata.”⁴

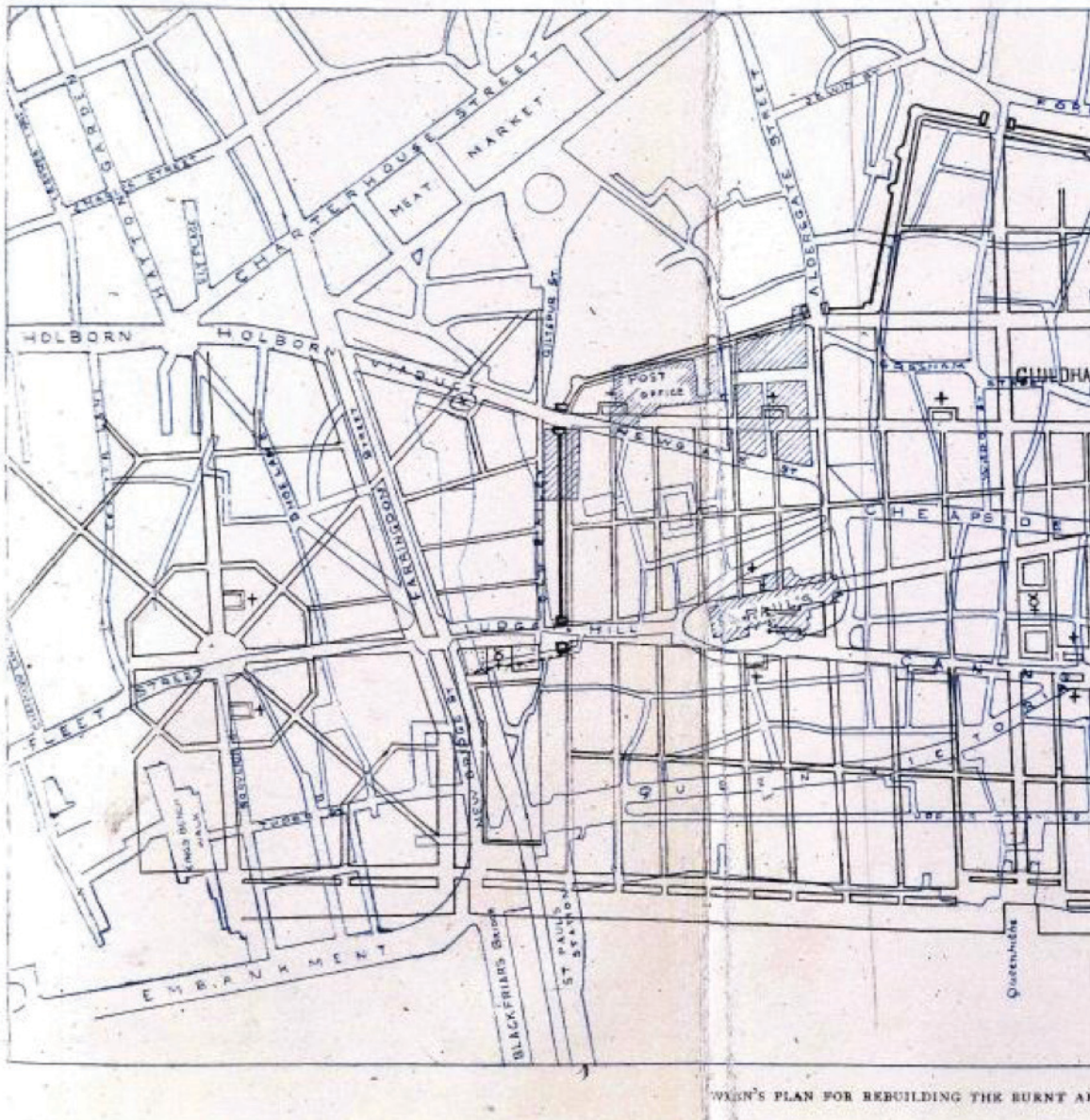
Un altro parallelo utile per sottolineare il ruolo della gestione dei diritti proprietari è quello tra la mancata attuazione del piano di Christopher Wren per la ricostruzione della City di Londra dopo il grande incendio del 1666 e la ricostruzione della Baixa di Lisbona coordinata dal Marchese di Pombal, allora primo ministro, dopo il terremoto del 1755. Sebbene caratterizzati da una simile condizione di partenza, una tabula rasa ‘effettiva’ che si manifesta nella sua drammaticità affatto concettuale, i risultati delle due ricostruzioni furono, proprio in virtù di un differente approccio alla gestione della proprietà dei terreni, estremamente differenti. Tali differenze sono lo specchio di un diverso sentire e dei diversi rapporti di potere e contrattuali tra amministrazioni centrali e corpi sociali.

Il piano di Wren, influenzato dai contemporanei progetti di riforma urbana promossi in ambito francese da architetti come Mansart e Le Nôtre, consisteva in una radicale razionalizzazione del piano viario della City secondo i principi della simmetria degli assi urbani, a loro volta intervallati da un articolato sistema di piazze in uno spazio urbano che si fonda sull’alternanza tra reticoli ortogonali e diagonali.

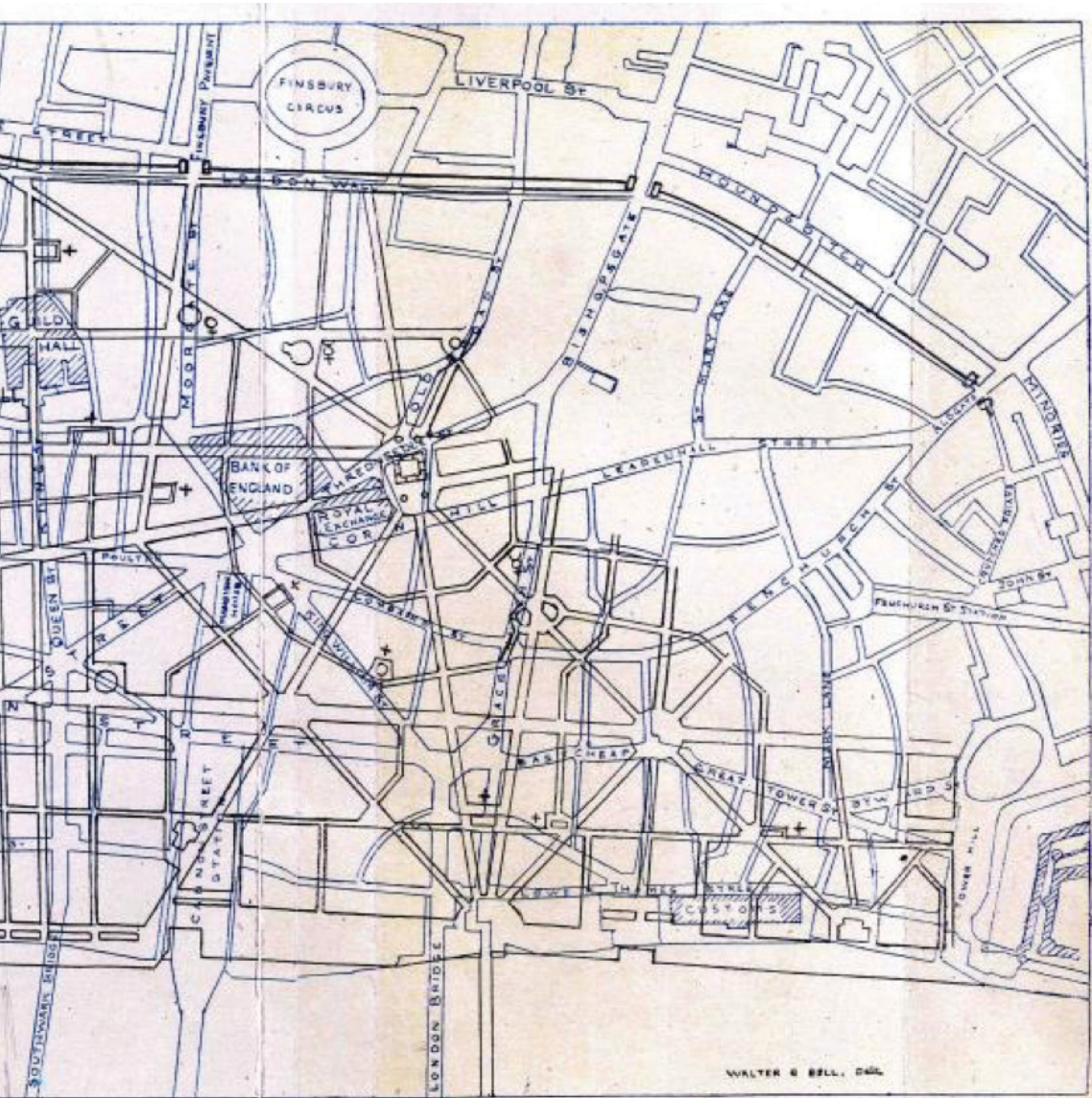
Nel contesto politico inglese, caratterizzato a differenza delle monarchie assolute continentali da un potere monarchico largamente imbrigliato all’interno della dinamica costituzionale e parlamentare, di fronte alla prospettiva di un lungo e complesso processo di perequazione e riorganizzazione delle proprietà dei suoli necessario per l’attuazione dei radicali ripensamenti della struttura urbana proposti tra gli altri da Christopher Wren, verrà preferita una soluzione che, nelle parole di John Summerson, “cristallizzerà una crescita medievale in mattoni Stuart e Georgiani”⁵. Londra verrà dunque ricostruita, pro-

4 Rudolf Eberstadt, *Handbuch des Wohnungswesens und der Wohnungsfrage*, 1909

5 John Summerson, *Georgian London*, Londra 1945



Il piano di Christopher Wren sovrapposto al tessuto urbano
 presente in un disegno di Walter G. Bell.
 Crediti fotografici: UCL Media Services



AREA OVERLAID ON THE EXISTING STREETS



Mappa di Pombal della Baixa, Lisbona 1756

6 John R. Mullin, *The reconstruction of Lisbon following the earthquake of 1755: a study in despotic planning*, UMass Amherst, 1992

Praça do Rossio. Lo schema è tanto elementare quanto militarmente pragmatico, e riassume nella razionalità settecentesca dello schema e nell'uniformità degli isolati urbani il progetto politico di Pombal: la struttura urbana assorbe in sé le differenze tra edifici religiosi, aristocratici e borghesi, celebrando allo stesso tempo il commercio come carattere fondamentale della città.

La sovrapposizione planimetrica della città distrutta e del progetto pombalino, rende evidente come il processo di ricostruzione sia diametralmente opposto a quanto attuato a Londra meno di un secolo prima. L'indifferenza del piano nei confronti di preesistenze, tracciati, ma anche della condizione orografica della città è tanto più forte proprio in virtù delle relazioni negate nel momento in cui la distesa delle macerie viene assunta come campo libero per la costruzione della città nuova.

Sulla effettiva realizzazione o meno di tali progetti si misura dunque il carattere più o meno autocratico delle amministrazioni che li promuovono e del contesto in cui vengono attuati.

Tabula rasa: Una questione astratta

“Una distesa impressionante invita, prima di essere ricoperta di costruzioni, a pensare...a tante cose. Questa distesa è lì, è stata creata, è un avvenimento urbanistico”

La distesa evocata da Le Corbusier è una conseguenza delle demolizioni parigine del 1925, quelle che faranno largo a Boulevard Haussmann.

Il progetto moderno, che fa della demolizione una condizione necessaria per la costruzione di un nuovo modello di città, in questa frase dal tono evocativo congela il momento “del vuoto” come condizione autonoma, ne fa un avvenimento urbanistico con delle caratteristiche (impressionante). Fa pensare a molte cose, certamente, ma sembra soprattutto una condizione necessaria a poter pensare in assoluto.

In *Urbanisme: imaginer le néant*, pubblicato su *L'Architecture d'aujourd'hui* nel 1985, Rem Koolhaas sembra fornire una versione meno temperata di questa stessa affermazione: “Dove non c'è nulla tutto è possibile, dove c'è l'architettura null'(altro) è possibile.”

L'immagine delle demolizioni parigine viene sostituita nell'articolo di Koolhaas dalle foto aeree di una Berlino devastata dai bombarda-

menti. Sono proprio queste immagini a rendere ambigua l'interpretazione della frase d'apertura: in quella che senza esitazione potremmo definire una tabula rasa lo spazio che rimane è impressionantemente poco: la frase andrebbe sostituita con "dove non c'è nulla tutto è possibile, dove c'è stata architettura null'altro è possibile". Ma da un lato abbiamo un passato incombente per la sua presenza, dall'altro un passato incombente per la sua assenza.

I toni entusiastici usati da Le Corbusier sono peraltro coerenti con l'ammirazione dimostrata nei confronti del piano Haussmanniano in diverse sezioni di *Urbanistica*, pubblicato nel 1925 mentre l'architetto svizzero aveva sotto gli occhi le ultime demolizioni del piano di Haussmann— come è noto tra l'abitazione a Saint Germain e lo studio in Rue de Sevres, Le Corbusier gravitava soprattutto al di sotto della Senna, ma lo si può immaginare andare in pellegrinaggio sull'altra *rive* in direzione del nuovo Boulevard. La demolizione che per Le Corbusier ha lo specifico ruolo di azzerare tutto ciò che del tessuto antico non soddisfa i requisiti spaziali, funzionali e simbolici della città moderna, trova in queste righe la sua autonomia, la "distesa impressionante è un avvenimento urbanistico".

Nelle pagine successive segue una lista cronologica degli interventi urbani che hanno condizionato lo sviluppo della città attraverso operazioni di sottrazione, per lo più riferiti all'adeguamento dimensionale degli assi viari e che "hanno trasformato l'antica Lutezia nella moderna Parigi"; l'elenco divide in categorie questi interventi: medicina, quando il progetto fosse stato lungimirante e capace di creare i giusti presupposti, chirurgia quando si fosse limitato a risolvere disfunzioni evidenti, eredità del passato. In questa dicitura si può intravedere la critica implicita alla teoria che Geddes andava proponendo sin dalla fine del secolo precedente, quella *conservative surgery* che si poneva in aperto contrasto con la pratica degli sventramenti. Ironicamente anche i tracciati di Haussmann vengono definiti da Le Corbusier "arbitrari" e vengono collocati nella categoria chirurgica.

L'intero volume è stato redatto con l'obiettivo di costruire una teoria che potesse sostenere la proposta di progetto per la demolizione del centro di Parigi, presentato al Padiglione dell'Esprit Nouveau sempre nel 1925. Infatti, sulla copertina della prima edizione del libro comparirà, a scanso di equivoci, una pianta di Parigi dove gli unici elementi riconoscibili sono lo Champ de Mars, Les Invalides e la sequenza costruita da Louvre-Tuileries-Concorde-Arc de Triomphe, tutto il resto, tutto il tessuto urbano, viene rappresentato come una caotica, indi-

scriminata campitura, la didascalia è definitiva: “Paris d’aujourd’hui”.

L'ultimo capitolo, intitolato “Cifre per una realizzazione” rimane, per ammissione dello stesso autore, irrisolto. Proprio il capitolo che avrebbe consegnato degli elementi di realtà alla possibile realizzazione del progetto. Ma l'aspetto del realismo è probabilmente per Le Corbusier stesso relativamente secondario.

Il centro di Parigi è per Le Corbusier un oggetto di studio inesauribile, e questo continuo rilavorio sulla capitale francese è rappresentato dalla pubblicazione nel 1956 di *Le Plans de Paris. 1956-1922*, il volume, raccoglie numerose considerazioni su altri piani ed altre città, ma il titolo e le date in retrospettiva che fanno da sottotitolo lasciano intuire come tutte le riflessioni urbane fatte da LC avessero sempre lo sguardo rivolto allo stesso luogo.

Parigi all'inizio del secolo rappresenta la città contemporanea che rinasce da se stessa e su se stessa e diventa inevitabilmente il laboratorio di sperimentazione teorica prediletto.

Sulla centralità di Parigi come teatro di demolizioni, o città per antonomasia che si è costruita attraverso una pressoché incessante serie di demolizioni si può sicuramente concordare. È significativo il saggio di Antony Vidler “Paris démoli/Paris futur” afferma che non sarebbe un'esagerazione affermare che la storia della Parigi moderna –dall'illuminismo in poi sia stata sostanzialmente scritta dalle sue demolizioni, o piani di demolizioni.

Vidler cita oltretutto un noto verso di Baudelaire “la città cambia ancora più velocemente di quanto non muti l'animo umano” esattamente il contrario di quello che succede oggi, dove a cambiare rapidamente è una società che non trova modo di essere rappresentata dall'architettura, plasmandosi piuttosto sulle forme immateriali delle reti sociali.

Parigi, forse anche grazie alla stratificazione fisica e concettuale che caratterizzano la “Capitale del XIX secolo”, continua ad essere teatro di elaborazione teorica sul tema della demolizione per Rem Koolhaas-OMA, il cui progetto per il concorso per la Défense del 1991 vale la pena di essere osservato con attenzione per diversi motivi: non soltanto si inserisce nella tradizione delle demolizioni parigine ma ha anche l'esplicito obiettivo di “rivisitare la tabula rasa”. Come afferma lo stesso Koolhaas, il paradosso di questo concorso era che lo sviluppo della Defense era già lì – l'area era piena. (Koolhaas, 1995) La premessa-

sa fa già intuire che qualcosa andasse rimosso. La Mission Grand Axe svela quindi fin da subito le sue intrinseche contraddizioni: collocata nel contesto della prima periferia parigina, la vasta area della Défense è immersa e circondata da quello che viene definito dall'autore un tessuto urbano senza significato, un «plankton—the typical accumulation of undeniably inferior building [...] Most of the older buildings were in disrepair» (ibidem) dal quale soltanto alcuni elementi emergono e valgono la pena di essere salvati: la Grande Arche, il CNIT e la torre FIAT.

Questi sono oggetti dal “valore sentimentale” che costituiscono una sorta di “acropoli del ventesimo secolo”. Tutto il resto sembra non avere nessun significato. Il progetto per la valorizzazione di questa parte di città, letto inizialmente con una certa perplessità a discapito dell’“incrollabile ottimismo dei francesi” nelle potenzialità progettuali degli assi, diventa ben presto un progetto di demolizione pensato come una progressiva cancellazione che riconquisterà l'intera area nel corso dei seguenti venticinque anni. Questo processo anziché cominciare dalle parti più vecchie, dense e deteriorate, partirà invece con l'eliminazione degli edifici più recenti, introducendo—seppur in modo implicito— un approccio anti-storicistico alla conservazione, che caratterizzerà negli anni a venire la produzione teorica di Koolhaas.

Il *Plan Voisin* compare in uno dei capitoli conclusivi di *Delirious New York* dove Koolhaas si cimenta nel tentativo di ‘smascherare’ la tecnica “critica-paranoica” sottesa nel progetto, mentre nella descrizione della *Mission Grande Axe* compaiono numerosi riferimenti al carattere astratto dell'imposizione del piano di LC sul tessuto storico del centro di Parigi. L'immagine della mano che si apre sulla *Ville Radieuse* viene ripresa per la maquette della Défense mentre l'area viene privata in un unico gesto dal sottile strato di urbanizzazione che la ricopre⁷. Ma mentre Le Corbusier si sottrae apertamente all'idea di una cancellazione (“Non invento nessuna Utopia dove la mia città deve essere costruita.”), l'operazione koolhaasiana è piuttosto esplicita. Se per il *Plan Voisin* l'arcipelago delle forme monumentali del centro di Parigi liberate grazie alla demolizione⁸ del tessuto storico è il punto di partenza per una mediazione ed integrazione tra modello ideale e la sua applicazione – il piano –, nella proposta di OMA l'isolamento per opposizione con l'astratta grid dei frammenti urbani che devono essere conservati è invece il punto di arrivo del lungo processo di attuazione del piano. Nel modello di progetto, l’“ur-soup”, una sorta di brodo primordiale –questa definizione di Koolhaas contiene in sé

7 Sul risvolto poetico veicolato dalla presenza della mano in entrambe queste rappresentazioni si fa riferimento a Gabriele Mastrigli in “Manipulations, Or, Rethinking Tabula rasa” in *Log 10*, Fall 2007

8 LC stesso affermerà nelle pagine di *Urbanisme* che “il passato storico, patrimonio universale sarà rispettato. Meglio ancora, sarà salvato”

una potenzialità creativa–, sparisce svelando sotto di sé la griglia di Manhattan, un sistema di organizzazione dello spazio urbano che, permettendo diversi gradi di intensità, conferma ancora una volta di costituire la premessa per un’inesauribile varietà architettonica.

E’ forse proprio Koolhaas che, descrivendo il progetto di Le Corbusier per il centro di Parigi, gli attribuisce i connotati della tabula rasa, sottolineando come un gesto tanto drastico quanto eloquente, avesse condizionato qualsiasi possibilità futura di una riflessione sull’idea di progetto ex novo, mettendo una pietra tombale sulla possibilità della demolizione come forma di progetto.

Allo stesso tempo però Koolhaas mette il progetto per la Défense in ambigua opposizione a quello per il centro di Parigi, nel tentativo di risolvere e criticare una nozione di tabula rasa mai effettivamente enunciata da Le Corbusier. Il messaggio sotteso dalla narrativa di Koolhaas è che i due progetti nascano da una strategia molto simile: generare il bisogno di un nuovo tessuto urbano attraverso il disegno di un vasto spazio vuoto. Ma rimane il fatto che se nel progetto del 1991 emerge l’idea di un piano come processo graduale di sostituzione, in cui l’indifferenza della strategia insediativa è funzionale alla sua attuazione e dove gli elementi da salvare non sono che oggetti a reazione poetica, la proposta del 1925 utilizza i monumenti come cardine di una riorganizzazione di renovatio urbis.

Se è difficile stabilire quanto questi progetti siano frutto di una speculazione puramente teorica, può essere utile soffermarsi su un altro progetto, questo decisamente accademico, su cui Koolhaas lavora alla fine degli anni ‘70.

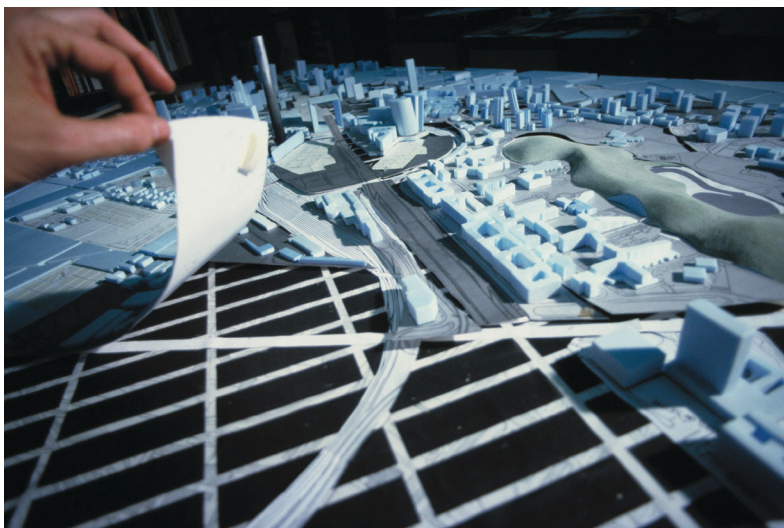
Die Stadt in der Stadt arriva a margine di un’importante stagione di concorsi e progetti per la ricostruzione di Berlino, al centro della quale ruotano l’esposizione *Interbau 57* e il concorso *Hauptstadt Berlin*. Arriva tuttavia prima che la nozione di ‘ricostruzione critica’ prendesse una sua forma teorica costruendo le basi della riflessione portata avanti nel contesto dell’IBA di Berlino.

Tra 1957 e 1958 *Interbau 57* e *Hauptstadt Berlin* nutrono il dibattito sulla nozione di ‘nuovo’ e ‘antico’ giocando un ruolo fondamentale e delineando l’approccio condiviso che verrà adottato nei successivi dibattiti sulla ricostruzione della città, spinti verso una generale predilezione per un disegno radicalmente nuovo⁹. Questo dibattito, talmente legittimo per una città contesa tra uno sguardo proiettato verso il futuro e la complessa gestione del proprio retaggio, è in quegli

⁹ Urban F. “Recovering Essence through Demolition: The ‘Organic’ City in Postwar West Berlin.” *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 63, no. 3, 2004



1



2

1 Maquette de *La Ville Radieuse* in una famosa immagine del 1964.

2 Maquette del progetto *Mission Grand Axe*, OMA, 1991. L'eliminazione del tessuto urbano del quartiere svela già presente la griglia astratta di una nuova logica insediativa. Anche la topografia del parco André Malraux costituisce un'isola che sfugge alla cancellazione indiscriminata del piano. Nell'elogiare le caratteristiche della griglia R.K. ne parla come di un "dry archipelago where each block represents an 'individual island while the fast-moving traffic that ensures their relative isolation corresponds to the water"

anni costellato da contraddizioni, esacerbate nel contrasto tra l'obsolescenza dei quartieri residenziali tardo ottocenteschi e il tentativo di stabilire una continuità storica con la Berlino premoderna¹⁰.

Da notare è come questa discussione contempra, solo qualche decina di anni dopo che la città era stata estensivamente ridotta in rovine dai bombardamenti aerei, la demolizione di interi quartieri in favore di una nuova visione per la città a cui i critici contemporanei si riferiscono senza mezzi termini come ad una "seconda distruzione"¹¹.

Le indicazioni preliminari del concorso legittimano la distruzione del tessuto urbano storico malgrado significative porzioni della città fossero sopravvissute ai bombardamenti, e allo stesso tempo insistono su una continuità storica della metropoli pre-guerra, risultando in una retorica identitaria generica e priva di visione. I presupposti del concorso peraltro erano principalmente politici: il progetto andava collocato in un futuro di capitale riunificata all'interno della quale convogliare lo spirito rinnovato di una capitale europea.

Il progetto vincitore, proposto da Hans Scharoun e Wils Ebert, viene elogiato per la sua capacità di lavorare sulla presunta tabula rasa dei quartieri centrali, rafforzata dalla conservazione di alcuni "punti fissi", emergenti dalla città preesistente. In realtà, gli sporadici edifici storici presenti nel piano di Scharoun non reclamano alcun ruolo nella struttura del disegno: con l'unico criterio del proprio valore storico mancano l'obiettivo di incardinare passato e presente della capitale.

Dieci anni più tardi, il progetto di Ungers, pur mantenendo gli elementi fondamentali dei piani modernisti (ampi spazi vuoti ed elementi di concentrazione—i "punti fissi") procede invertendone totalmente la logica e trasferendo sulle 'isole' tutto il potenziale progettuale.

Rem Koolhaas, nella stesura della prima versione del testo-manifesto adotta la condizione demografica della città come premessa per la sua visione futura:

"il calo di popolazione di Berlino offre una chiara e unica possibilità di identificare ed eliminare quelle parti di città che non soddisfano i nostri standard, architettonici o di qualsiasi altro tipo, e di intensificare e completare i frammenti da conservare"¹².

A saltare è anche il criterio conservativo storico che viene soppiantato da una pianificazione formale della città basata sui rapporti non gerarchici dei suoi elementi.

"Le enclave 'salvate', svincolate le une dalle altre e dal resto della città, resterebbero sparpagliate come isole, come un arcipelago di architetture in una laguna naturale".

¹⁰ Urban F., *ibid*

¹¹ Siedler W.J., Niggemeyer E., *Die Gemordete Stadt, Herbig, Berlin 1964*

¹² Le citazioni da qui in poi riportate sono tratte dalla riedizione critica del manifesto pubblicata da Florian Hertweck e Sébastien Marot *La ville dans la ville - Berlin: un archipel vert*, Lars Müller Publishers, Zurigo 2013

Il lavoro di selezione delle isole da salvare diventa quindi l'operazione fondamentale dell'intero progetto, lasciando poco definite invece le caratteristiche che dovrebbe assumere la "laguna". Nella tesi numero cinque del testo finale, si legge:

"Il criterio decisivo che dovrà presiedere alla selezione delle isole [le aree da far emergere] è il grado di chiarezza e leggibilità delle loro strutture formali". "La prima fase dell'operazione dovrà essere quella di identificare e di selezionare quei settori urbani che possiedono qualità chiaramente identificabili, tali da giustificare la loro conservazione ed esplicitazione. Questi «spazi identitari» non dovranno essere selezionati in funzione di un gusto particolare né a partire da un punto di vista esclusivamente estetico". "La seconda fase della trasformazione consisterà nel completare i frammenti da conservare, ai quali verrà attribuita una forma architettonica e urbanistica definitiva".

Il completamento delle isole così identificate (Friedrichstadt, Kreuzberg, Unter den Eichen, ecc.) viene fatto attraverso la costruzione di nuovi edifici con l'obiettivo di ottenere "una forma architettonica e urbanistica definitiva". La griglia estesa sotto le isole urbane non rappresenta dunque, come la grid della Défense e lo stesso piano cartesiano di LC, una superficie di possibilità, ma definisce in modo netto e definitivo la distinzione tra città e non-città.

Nel già citato saggio *Imaginer le néant*, incluso nella raccolta SMLXL sotto il titolo di *Imagining Nothingness*, Koolhaas ritorna sull'espe-



Berlino 1945.
Vista aerea del quartiere Hansaviertel

rienza di Berlino con alcune considerazioni significative:

“Through the parallel actions of reconstruction and destruction, such a city becomes an archipelago of architectural islands floating in a post-architectural landscape of erasure where what was once is now a highly charged nothingness.

The kind of coherence that the metropolis can achieve is not that of homogeneous, planned composition. At the most, it can be a system of fragments.”

Da questa descrizione delle undici tesi su Berlino elaborate da Ungers emerge la definizione di un criterio per la progettazione della città europea costruita attraverso una “economia della forma e del senso della città assolutamente realistica”¹⁴ che attribuisce alle parti ‘cancellate’ un ruolo fondamentale.

L’eliminazione nel *Green Archipelago* non può infatti tradursi in una vera e propria demolizione ed ancor meno in un lento processo di abbandono¹³: il mare indefinito, altro rispetto alle città della città, non si limita attraverso un’operazione in negativo a definire gli elementi emersi di questo arcipelago, ma accoglie al suo interno il sistema di relazioni che permette ai frammenti di essere ricondotti ad un insieme.

Come sottolinea Ungers: “Berlino non si [è mai presentata] con un’immagine unitaria, ma piuttosto come un collage vivente, un’accumulazione di frammenti”.

In quest’ottica la continuità storica predicata nelle prime proposte per la ricostruzione di una Berlino futura non viene costruita attraverso la conservazione dei monumenti di un passato rivisitato ma è contenuta nello spazio apparentemente vuoto delle loro relazioni.

Nelle rappresentazioni del *Green Archipelago* l’ingombrante presenza della griglia lascia intendere una definitiva cancellazione del tessuto della città, ma la linea che traccia il perimetro entro cui essa è racchiusa mantiene saldo il legame con la sua forma originaria.

Se è in ragione delle caratteristiche del mare che questo arcipelago riesce ad essere raccontato come tale, il palinsesto della città che giace sotto il “velo pietoso” della griglia rivendica un ruolo fondamentale anche attraverso la sua presunta assenza dimostrando che, per quanto usurato, non può essere trasformato in una tabula rasa.

13 Sempre in *Imagining Nothingness* Koolhaas ritorna sulla ruolo di questo spazio, generico portatore di contemporaneità: “[...]the green interscapes form a system of modified, sometimes artificial nature: suburban zones, parks, woods, hunting preserves family lots, agricultural. This “natural” grid would welcome the full panoply of the technological age:highways, supermarkets, drive-in theaters, landing strips, the ever-expanding video universe”.

14 Aureli P.V. (2011), *The possibility of an absolute architecture*, MIT Press, Boston MA

In Profondità

Archeologia

Archeologia del sapere è, come noto, un testo metodologico che Michel Foucault scrive alla fine degli anni '60, volgendo lo sguardo verso il lavoro che fino ad allora aveva prodotto. È qui che, già nelle pagine introduttive, la nozione di spazio emerge in tutta la sua rilevanza: è in esso che vanno ricercate le relazioni cognitive, lì il sapere reclama una sua tridimensionalità. Ma se sono concetti come simultaneità, distanza, dispersione che portano inevitabilmente il ventesimo secolo a basarsi sulla nozione di spazio¹ Foucault convoglia rapidamente l'attenzione sull'idea di discontinuità. Fino ad allora la Storia dei grandi avvenimenti viene raccontata attraverso il completamento degli intervalli che li separano, nell'insistente tentativo ricostruire una continuità, logica e cronologica figlia di un pensiero lineare del tempo. Nel ventesimo secolo preso in causa da Foucault "sembra che la storia del pensiero, delle conoscenze, della filosofia, della letteratura moltiplichi le fratture e cerchi tutti gli ostacoli della discontinuità, mentre la storia propriamente detta, la storia tout court, sembra cancellare, a vantaggio delle strutture prive di labilità, l'interruzione degli avvenimenti." La labilità non è più solamente uno stato d'essere delle strutture, ma assume delle connotazioni spaziali e definisce un iato narrativo che mette in relazione livelli interpretativi giustapposti. "la discontinuità era proprio quella stigmata della dispersione temporale che lo storico aveva il compito di sopprimere dalla storia. Adesso è diventata uno degli elementi fondamentali dell'analisi storica" Il concetto di archeologia compare anche nel sottotitolo di *Le parole e le cose* e ci consegna l'immagine forte di una materialità costruita dalle idee, le conoscenze, una sovrapposizione metodica di strati le cui relazioni vanno ricercate a posteriori, attraverso uno scavo, uno spolvero e un altrettanto metodica ricatalogazione.

¹ Foucault M. (1969), *L'archeologia del sapere. Una Metodologia per la storia della cultura*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1999

Tra i *compiti dello scavatore* che descrive Andrea Carandini non vi è “quello di narrare piacevolmente una storia sulla base di impressioni ed indizi sparsi, ma quello di stabilire, sullo sfondo del racconto in formazione e oltre l'apparente disordine e impermeabilità della stratificazione, la sequenza delle azioni e delle attività naturali e umane accumulate nella stratificazione entro un determinato spazio e tempo, prima singolarmente distinte e poi messe in relazione tra loro.”² Nelle parole di Carandini troviamo delle indicazioni utili: 1) la frammentarietà è una condizione che lo scavo mette in evidenza e dalla quale è impossibile sottrarsi, 2) la permeabilità degli strati, ovvero la loro resistenza a svelarsi va affrontata e contrastata 3) per addentrarsi negli strati è necessario chiarire la nozione di spazio e tempo, dunque di luogo, e descrivere il perimetro disegnato da questi parametri all'interno del quale stiamo lavorando.

Luogo diverso da spazio

Mentre la superficie cartesiana del progetto moderno (e non solo) si è dimostrata essere lo spazio ideale per qualsiasi astrazione, in profondità è inutile avventurarsi senza la nozione di luogo. Se la linea dell'orizzonte –inevitabilmente presente– traccia una metaforica separazione tra futuro (sopra) e passato (sotto), mettere in discussione questa separazione, indagarne i margini di incertezza, trovare i punti dove uno strato meno solido e più malleabile può essere trasformato, richiede senza dubbio la conoscenza del luogo.

Se, come si è detto, il modernismo e la letteratura che ne ha definito le caratteristiche, si sono concentrati sulla nozione di spazio inteso come campo d'azione dell'architettura³ ed estensione disponibile ad essere occupata, l'introduzione dell'elemento temporale non va inteso

2 Carandini A. (1991), *Storie della terra*, Einaudi, Torino

3 Giedion S. (1941), *Spazio, Tempo Architettura*, Hoepli, Milano 1984

in senso cronologico ma in senso cairologico⁴, un tempo ideale illuminato dall'evento che si trova ad accogliere.

Al contrario, negli ultimi decenni del XX secolo, la progettazione urbanistica è stata interpretata alla luce della nozione di luogo⁵.

Il luogo come contesto enunciato da Vittorio Gregotti sembra offrire una nozione articolata della relazione spazio-tempo che si manifesta tipicamente nel progetto di *modificazione*.

Nel 1984 Vittorio Gregotti apre il suo noto articolo⁶ con quello che Françoise Choay avrebbe chiamato truismo: “Non v'è dubbio che non si dà nuova architettura senza modificazione dell'esistente”, allo stesso modo si può affermare, ed infatti è stato detto, che non si dà nuova architettura senza la demolizione. Gregotti continua: “la questione che ci interessa discutere è se l'idea di modificazione non abbia assunto progressivamente un'importanza speciale come strumento concettuale che presiede alla progettazione dell'architettura” e questa è evidentemente la chiave di svolta rispetto alla riflessione di Gregotti. L'idea della modificazione come concetto operante arriva dopo anni importanti per il dibattito sul progetto della città, anni in cui il superamento della distinzione tra tessuto antico e città nuova sembrava impossibile da realizzare. L'idea non soltanto di poter modificare l'esistente ma anzi di doverlo fare, introduce delle indicazioni metodologiche fondamentali. A questo va aggiunto che l'idea di un *contesto* continuamente aggiornato che contribuisse a definire il concetto di appartenenza, non si poneva solamente in contrasto, ancora una volta, con l'astrazione del progetto moderno⁷, ma abbracciava anche l'idea che appartenenza ad un luogo –qualsiasi luogo– fosse soggetto a delle trasformazioni e che non dovesse cristallizzarsi all'interno di forme e simboli definitivi.

Si potrebbe concludere che il luogo viene definito dalle sue caratteristiche contestuali e dalla sua capacità di offrire un senso di un'appartenenza. Il luogo è tanto più simile a sé stesso in qualsiasi tempo, tanto è maggiore la sua possibilità di essere modificato. Le possibilità di un luogo di essere modificato aumentano in virtù della varietà degli elementi che lo compongono (della ricchezza delle sue stratificazioni, e dei suoi diversi gradi di permeabilità)

4 Rifacendosi all'interpretazione di *kairos* di Walter Benjamin, si potrebbe definire il tempo cairologico come il momento perfetto, il “tempo ora” come nella traduzione di Agamben delle lettere di Paolo ai romani di *ho nyn kairos*.

5 Nelle categorie elencate da Cristina Bianchetti: “luogo come contesto (Gregotti), palinsesto (Corboz), statuto dei luoghi (Magnaghi), suolo (Secchi), incolto (Burckhardt), site (Marot)”. Bianchetti C. (2020), *Corpi tra spazio e progetto*, Mimesis, Milano

6 Gregotti V. (1984), “Modificazione” in *Casabella* n. 498-499, Gennaio-Febbraio 1984

7 “questa nozione di appartenenza si oppone quasi naturalmente all'idea di tabula rasa, di ricominciamento, di oggetto isolato, di spazio infinitamente ed indifferentemente divisibile”

Nel Palinsesto.

La metafora del palinsesto è diventata, ad un certo punto della storia dell'interpretazione dei luoghi, fondamentale per descrivere prima il territorio e poi la città contemporanea. Ma, come abbiamo già notato, il suolo non è sempre stato dotato di una profondità. Per effetto dell'avvento del palinsesto nel linguaggio di urbanisti e geografi tutto ciò che è depositato sulle mappe acquisisce non soltanto un spessore –quello gli era già stato attribuito– ma soprattutto una profondità. Le demolizioni che nel capitolo che ha preceduto questo sono state facilmente rappresentate dalla rapida cancellazione degli elementi dalla nostra superficie, nel mondo-palinsesto viene investito di ruoli



Atlas du Territoire Genevois

Sovrascrittura del catasto Napoleonico sul piano del 1991. La sovrapposizione delle due carte permette attraverso l'unificazione del linguaggio una lettura chiara delle grosse trasformazioni intervenute sul territorio proprio nell'arco dei 170 che le separano. Un aspetto particolarmente interessante di questa fase della mappatura è l'aggiunta delle scritture topografiche al catasto napoleonico e la parcellizzazione.

inaspettati.

D'altra parte uno degli aspetti più significativi della metafora del palinsesto è la sua capacità di mettere in crisi il progetto moderno attraverso una nozione di tempo completamente opposta. Se il progetto moderno insiste attraverso quello che prima abbiamo chiamato tempo cairologico, un tempo dell'immediatezza, della perfezione dell'attimo, il palinsesto e la sua compresenza di segni raffigura spazialmente il tempo della lunga durata, composto da "una lenta e ripetitiva accumulazione"⁶ Leggere la demolizione sotto l'ottica di una temporalità estesa e di una specificità contestuale non fa che sottolinearne il ruolo nella scrittura del territorio. Come una sorta di cartina al tornasole, la demolizione mette alla prova i diversi gradi resistenza degli elementi. Quando Alain Leveille lavora alla redazione dell'*Atlas*⁷ categorizza gli elementi proprio in virtù delle loro resistenza al tempo: permanenze, persistenze e sparizioni. Ciò che permane continua ad esistere sul territorio senza subire nessuna trasformazione strutturale, ciò che persiste non è escluso che venga periodicamente cancellato, ma allo stesso tempo viene di volta in volta riconfermato, incidendo sulla superficie del suolo. Le sparizioni, talvolta deliberate e talvolta frutto di un'estinzione graduale, rimangono comunque lì a testimoniare la loro *non presenza* attraverso la quale contribuiscono a strutturare il territorio.

L'Atlas di Ginevra rappresenta la traduzione più letterale della metafora del palinsesto, un trasposizione diretta che non soltanto porta sullo stesso piano significante segni che appartengono a diversi momenti della storia del terreno, ma li suddivide in diverse categorie. Come è stato giustamente notato⁸, le categorie dell'*Atlas* non hanno l'obiettivo di "celebrare" le strutture permanenti e persistenti trasformandole automaticamente in patrimonio storico, ne tantomeno considerare la cancellazione come una distruzione. È lo stesso Corboz che ammette delle cancellazioni nella scrittura del palinsesto⁹, prevedendo che di certe terre sia necessario "modificare la sostanza in modo irreversibile"¹⁰.

All'interno di questa lettura del territorio, fondata sull'interpretazione del rapporto tra tempo e elementi strutturanti¹¹, è ormai chiaro che la cancellazione occupi non soltanto uno spazio legittimo ma anche necessario. In quest'ottica l'introduzione di una mappatura diacronica risulta fondamentale nella mappatura della sparizione.

6 Viganò P. (2020), "Palimpsest Metaphor: Figures and Spaces of the Contemporary Project" in *Urban Planning* Volume 5

7 Léveillé A., Cassani Y., Mayor M.P. (1993), *Atlas du territoire genevois*, Département des travaux publics du canton de Genève

8 Cavaliere C., Cogato Lanza E. (2020), "Territories in Time: Mapping Palimpsest Horizons", in *Urban Planning* Volume 5, Issue 2

9 Ibid.

10 Corboz A., 1985, "Il territorio come palinsesto", in *Casabella* n. 516, pp. 22-27.

È evidente che nel palinsesto le strutture che insistono sul territorio, più o meno marcate, costituiscono un “punto di appoggio”¹² subito disponibile per una nuova scrittura, mentre le cancellazioni, le ‘sparizioni’, sono rintracciabili soltanto grazie alla restituzione su carta di una sovrapposizione di strati capaci di consegnare una “mappa del nulla”.

Durata e resistenza non costituiscono di per sé degli elementi di valore, anzi: nell’interpretazione di Corboz poter “riciclare», grattare una volta in più il vecchio testo”¹³ non è tanto una possibilità, un’eventualità a cui ricorrere nel caso si sia finito lo spazio a disposizione, ma una caratteristica intrinseca del palinsesto. Sono due le azioni che vengono fatte a ciclo continuo e che definiscono il palinsesto in quanto tale: deporre il nuovo testo e grattare quello vecchio.

Il palinsesto si dimostra essere un efficace strumento interpretativo che consegna elementi apparentemente invisibili, ma è attraverso la sua componente temporale che descrive i modi e le pratiche attraverso le quali lo abitiamo e trasformiamo, ed è dunque proprio la temporalità che ci offre l’aspetto operativo più interessante.

Ma in quanto strumento operativo dietro alla costruzione del palinsesto, nota Paola Viganò, risiede una “...responsabilità dell’interpretazione/rappresentazione del palinsesto, il seppellimento (mascheramento?) di alcune prove (Marquard 1987) che accompagna qualsiasi atto di trasformazione /Jonas, 1979), e che è l’inevitabile controparte di visione e speranza (Bloch, 1959)”

Omissioni e sparizioni

La mappatura del palinsesto è dunque in grado di restituirci le *sparizioni*, elementi la cui relazione pregressa può essere riabilitata, la cui antica presenza ha condizionato le strutture attuali, e intorno alla cui ricerca può essere costruito un intero progetto.

Esistono però anche strutture che vengono deliberatamente omesse dalle mappe e che difficilmente possono essere riabilite, questo in virtù del diritto delle carte ad operare un’astrazione: queste non rappresentano *lo* stato delle cose ma *uno* stato delle cose.

Talvolta invece il disegno è in grado di far riemergere ciò che la realtà aveva omesso. Nel progetto per Cannaregio su cui Eisenman lavora nel 1978, ricompare l’ospedale –mai realizzato– che LC disegna sul fronte della laguna nord. La non-presenza del progetto per l’ospeda-

11 Da Corboz, Ibid: “Dopo quasi due secoli durante i quali la gestione del territorio aveva conosciuto come unica ricetta la tabula rasa, viene dunque tracciata una concezione che considera il territorio non più come un campo operativo pressochè astratto, ma come il risultato di una lunghissima e lentissima stratificazione che occorre conoscere per poter intervenire. Così il territorio ritrova la dimensione del *luno* termine, seppur retrospettivamente.”

12 Ibid: “elementi, punti d’appoggio, accenti, stimoli per la nostra pianificazione”

13 Ibid.

le, il cui studio compositivo era stato costruito sulle dimensioni e gli elementi del tessuto veneziano, rappresenta per Eisenman il punto di riferimento per ripartire con un nuovo progetto. Oltre alle sparizioni, anche le omissioni nel testo rappresentano dei potenziali punti di appoggio per l'elaborazione del nuovo progetto¹⁴, ma questo è il momento in cui il territorio-palimpsesto e la sua rappresentazione nella mappa-palimpsesto prendono due strade diverse, e mentre il territorio rappresenta un deposito inopinabile delle tracce del passato, sulla mappa-palimpsesto accumulazioni e cancellature si intrecciano con le azioni critiche esercitate dal compilatore.

Demolizioni e memoria

Il linguaggio ci ha fatto capire, senza possibilità di equivoci, che la memoria non è uno strumento, bensì il medium stesso, per la ricognizione del passato. È il medium di ciò che si è esperito, allo stesso modo in cui la terra è il medium in cui sono sepolte le città antiche. Chi cerca di accostarsi al proprio passato sepolto deve comportarsi come un individuo che scava. Soprattutto non deve temere di tornare continuamente a uno stesso identico stato di cose – di disperderlo come si disperde la terra, di rivoltarlo come si rivolta la terra stessa.

[...] Ed è sicuramente utile, nello scavare, procedere secondo un progetto.¹⁴

La demolizione è al servizio della memoria.

Le operazioni di *damnatio memoriae* sono un chiaro esempio di come questo esercizio venga svolto. È sempre Corboz che ci ricorda come quest'azione di cancellazione della memoria venga operata sulla centuriazione di Orange, lasciando dell'assetto romano della città pressoché nessuna traccia. Mentre molte delle demolizioni che vengono eseguite anche in tempi recenti in contesti dove l'ambiente costruito si è indissolubilmente legato ad esperienze sociali negative, l'idea della cancellazione attraverso la demolizione di una memoria collettiva negativa gioca un ruolo fondamentale. Questo approccio si posa sulla formulazione bergsoniana di "memoria-movimento" e "memoria-abitudine"¹⁵, entrambe a legare la memoria dell'individuo a delle esperienze spaziali. Tuttavia non ci si può limitare ad abbracciare l'idea secondo cui la memoria di un luogo sia legata alla sua conoscenza

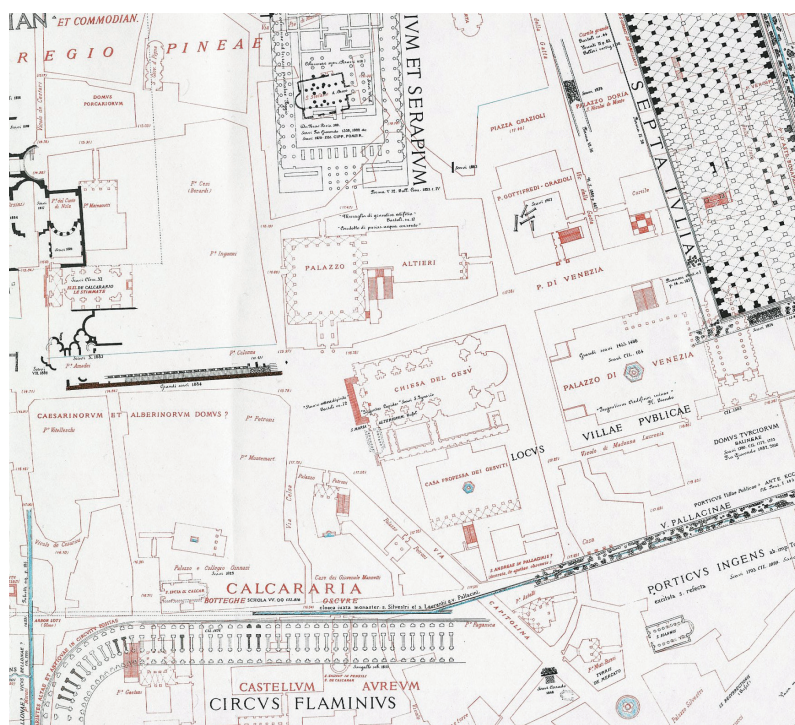
¹⁴ Walter Benjamin (1932), "Scavare e ricordare" in *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Pinotti A., Somaini A. (a cura di), Einaudi, Torino 2012

¹⁵ Come nella *e* de *La Disparition*, la composizione del testo è eseguita in funzione di una omissione, mentre la lettura del medesimo è accompagnata dalla ricerca della parola che sarebbe dovuta comparire al posto di quella senza la *e* proibita.

¹⁶ Bergson H. (1959), *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, Laterza, Roma-Bari 2009

diretta o indiretta, alla capacità di “sapersi servire di un oggetto”¹⁶. Quest’idea infatti suggerirebbe una correlazione diretta tra il passare del tempo e l’estinguersi della memoria, in un rapporto di inversa proporzionalità.

Nel noto passaggio sulle rovine romane che Freud riporta ne *Il disagio della civiltà*, il rapporto tra memoria individuale e memoria dell’ambiente costruito è soggetto ad una nuova interpretazione. “lo sviluppo più pacifico di ogni città implica delle demolizioni” evidenzia Freud mentre stila un elenco di tutti gli edifici che, in un ipotetico esercizio di azzeramento dei processi trasformativi, troverebbe i luoghi e gli edifici della città ‘eterna’ -per l’appunto- a coesistere nello stesso spazio: “nel luogo occupato da Palazzo Caffarelli sorgerebbe ancora, senza la necessità di spostare questo edificio, il tempio di Giove Capitolino [...] dove oggi sorge il Colosseo potremmo ammirare anche la scomparsa Domus aurea di Nerone...”. Questo esercizio “inutile” serve invece, ancora una volta a stabilire come la memoria degli spazi occupi una dimensione tridimensionale e che nella città, proprio come nella mente umana, niente possa dirsi veramente perso.



Rodolfo Lanciani, *Forma Urbis Romae*, 1893-1901
 Tratto da *Rovine e scavi di Roma antica*, ed. Quasar, Roma 1989
 Costituisce un importante esempio di mappatura diacronica dello spazio urbano: pur essendo una carta archeologica di Roma, la presenza del tessuto urbano contemporaneo fa sì che gli elementi vengano messi in relazione fra loro.

in nero la città archeologica, in rosso quella moderna e in azzurro alcuni interventi risalenti all’epoca del rilievo.

Che cosa significa la demolizione?

Durante una conferenza organizzata nel 1967 dall'Istituto francese di Napoli, Roland Barthes interviene con un discorso dedicato alla città significante¹⁷. Si stupisce, ma è ancora il '67, di come gli urbanisti si siano poco dedicati ai problemi della significazione della città. L'eccezione, nota Barthes, è costituita da Lynch (con riferimento all'*Immagine della città*, pubblicato per la prima volta nel 1960) dal cui approccio sostanzialmente gestaltico emerge, come dote del "buon semantico", la capacità di individuare delle *unità discrete*, elementi autonomi che compongono il discorso-città, elementi significanti. Quello che Barthes trova interessante, e di cui si accorge anche Lynch, è che ciascuno di questi elementi è dotato di un diverso 'potere semantico' e che la città, come un discorso, è composto da un'alternanza di segni più o meno significanti.

"La città costituisce dunque un discorso e questo discorso è una vera parola: la città parla ai suoi abitanti, parliamo la nostra città, la città dove ci troviamo semplicemente abitandola, percorrendola, guardandola."

Ma se ogni elemento è un significato ed ogni azione che noi applichiamo da abitanti, da costruttori sulla città si traduce nel nostro modo di articolare il discorso, quanto è importante determinare il significato della demolizione? Il ritmo a cui fanno riferimento Barthes e Lynch è costruito da una coerente alternanza tra gli elementi, come uno spartito composto dalla stessa mano. Non è in quell'interruzione lo spazio della demolizione.

L'utilizzo delle metafore, come ho ripercorso attraverso questo capitolo, è servito ad occupare uno spazio lasciato vuoto nella comprensione delle dinamiche urbane, ma allo stesso tempo Barthes ci esorta: "il problema è di far uscire un'espressione come «il linguaggio della città» dallo stato puramente metaforico. La demolizione, cancellatura, si traduce nell'incertezza del discorso, nell'esitazione e nella frase lasciata a metà perché qualcun altro la possa completare.

¹⁷ Barthes R. (1967), "Semiologia e Urbanistica", Op. cit. n 10, Edizioni Il Centro, Napoli

Seconda Parte.

Nella parte che segue, una descrizione più approfondita di certi spazi, i dettagli di un contesto urbano specifico e delle sue caratteristiche, arricchiscono le riflessioni finora fatte sulla demolizione.

Questa ricerca tende a dare per assodata l'importanza che la demolizione sta via via assumendo, in un paesaggio urbano e territoriale ormai affollato sia in termini materiali che teorici, ed è piuttosto volta ad indagarne le peculiarità, le differenze e ad utilizzarla come strumento di lettura di determinati contesti.

Nella prima parte di questo lavoro la demolizione affiora come elemento ricorrente all'interno di alcuni temi importanti nella lettura della città; ciò è stato fatto non solamente per poterne rintracciare una sorta di evoluzione, ma anche per tentare di metterne alla prova la rilevanza tematica, come di un oggetto sempre presente, più o meno latente nel discorso sulla città.

Compare, la demolizione, in modo pervasivo nella costruzione di una teoria della conservazione, non tanto come il risultato in negativo di una procedura di selezione, ma per evidenziare come i processi ad essa legati abbiano disegnato percorsi e riattivato relazioni. Allo stesso tempo le norme sulla conservazione che ad oggi insistono sul tessuto storico e storicizzato pongono un veto definitivo sulla possibilità di ridiscutere i propri criteri.

Superficie e *Profondità* (spessore) rappresentano lo spazio e il luogo dove sono state costruite due importanti metafore nelle quali la demolizione è un attore di primo piano. La superficie è legata al concetto di *tabula rasa* tanto da costituirne una sorta di prodotto: ma nonostante la consolidata narrativa che riduce questa operazione di cancellazione ad una rottura senza appello di qualsiasi relazione, l'analisi delle sue caratteristiche rileva un'importante permanenza di segni

che stabilisce per via di astrazione dei legami meno espliciti ma comunque necessari all'interno di un dato contesto.

È questo il caso per il progetto *Novissime* che sfrutta l'occasione del concorso per la nuova isola del Tronchetto per ridisegnare attraverso una cancellazione il sistema di relazioni tra l'isola storica e il territorio che la circonda, riattualizzando al contempo un dibattito antico e mai davvero concluso sui limiti di Venezia, città di superficie per antonomasia.

È d'altra parte il sovrapporsi nel tempo delle superfici, che sono anche veri e propri strati cronologici diversamente manipolati e trasformati, che costruisce lo spessore delle città, mentre le aree cancellate, dove le continuità vengono interrotte, funzionano come collegamenti trasversali all'interno di questo spessore.

Nel progetto di ricostruzione di Beirut le interruzioni di queste continuità sono all'ordine del giorno, sfruttate da un piano urbanistico che non esita ad usare il passato come una fonte inesauribile di oggetti simbolici drammaticamente svuotati dal loro significato.

Il caso di Parigi, insieme alle note finali rispetto alle procedure di demolizione servono a rientrare definitivamente da una dimensione metaforica e soffermarsi sulla materialità legata alla demolizione e ricordarsi definitivamente che *nulla di ciò che è solido svanisce nell'aria*.

Progetti dirompenti e demolizioni silenziose

Questa pur breve raccolta di casi fa emergere una distinzione metodologica e simbolica piuttosto importante. Il progetto per Beirut (e in misura minore quello per Venezia, che rimane pur sempre un progetto "di carta") si affidano agli aspetti dirompenti della demolizione. Gli sventramenti parigini e quelli romani ripercorsi da Antonio Cederna¹,

¹ Cederna A. (1979) *Mussolini urbanista. Lo sventramento di Roma negli anni del consenso*, Corte del Fontego, Venezia 2006

la demolizione dei quartieri popolari al centro delle città nord-americane negli anni dello urban renewal o esperienze più recenti come il Glasgow Renaissance², sono accomunati dalla volontà di mettere in scena un grande opera di trasformazione. La demolizione, quindi, non si limita ad essere un passaggio inevitabile per l'organizzazione di un assetto spaziale rinnovato, ma coinvolge all'interno del progetto i suoi aspetti più performativi. Il preludio alla novità rappresentato dalla demolizione cede a delle necessità sceniche che non lasciano il tempo per una scomposizione ordinata delle sue parti, ma che impongono un'immediata, stupefacente ed indiscriminata distruzione. Non è un caso che questo tipo di demolizioni coincidano con dimostrazioni muscolari di un potere costituito—con rare eccezioni³— e puntualmente ignorino qualsiasi riflessione sul ruolo identitario che certi contesti hanno avuto nella costruzione di una comunità. L'elemento di rottura come principale caratteristica, viene marcata da un fenomeno ricorrente nelle 'demolizioni dirompenti': la presenza temporanea di uno spazio vuoto, la "distesa impressionante che invita a pensare". La presenza della distesa innocupata, del lotto che salta, dell'area in attesa, esalta la discontinuità, contribuisce a costruire un senso di aspettativa rispetto a ciò che verrà e aggiunge uno strato di indeterminatezza alla memoria collettiva legata ad uno spazio⁴.

Per quanto riguarda invece la gestione dei materiali prodotti da questo tipo di demolizione, pur non sfuggendo necessariamente ad una gestione sistemica di questi aspetti, le prove delle avvenute trasformazioni tendono a finire 'sotto il tappeto': nel caso di Beirut quasi il 90% dei detriti da demolizione e costruzioni sono stati impiegati nelle opere di interrimento per l'estensione della linea di costa⁵, ma già nella parigi haussmanniana parte dei prodotti delle demolizioni sono stati rintracciati all'interno delle topografie artificiali dei numerosi parchi che disegnano il nuovo sistema del verde urbano.

Tutt'altro è il discorso per le 'demolizioni silenziose', che mettono al centro del proprio progetto i detriti. Ciò che viene smantellato e riuti-

2 Nell'ambito di un esteso progetto di riqualificazione urbana, un quarto degli edifici di residenze popolari di Glasgow viene demolito tra 2006 e 2015. Questo tessuto, per la maggior parte costituito da torri costruite all'inizio degli anni sessanta viene archiviato con grande sollievo dall'amministrazione cittadina, ma sono molti le testimonianze di un tessuto sociale che guarda con nostalgia a questi luoghi fortemente identitari legati alla storia operaia della città.

3 Tra questi val la pena di ricordare il caso dei Divis Flats. I blocchi di residenze popolari costruiti a Belfast alla metà degli anni '60 diventarono un terreno di violento scontro tra l'esercito inglese e vari apparati dell'I.R.A. durante i *troubles*. All'inizio degli anni '90 il comitato degli abitanti del complesso era talmente estenuato dall'indissolubile legame costruito tra il luogo e la memoria della violenza che si batte perché gli edifici venissero demoliti.

4 Nigrelli F. C. (2005), *Il senso del vuoto: demolizioni nella città contemporanea*, Manifesto libri, Roma

5 Tamraz S.N., Srouf I.M., Chehab G.R. (2011), *Construction Demolition Waste Management in Lebanon*, American University of Beirut

lizzato viene esibito e i materiali di recupero acquisiscono una qualità estetica proprio in virtù della loro origine (l'edificio – non la fabbrica). Nei processi di smantellamento e demolizione selettiva, tutto ruota intorno ai materiali e al loro recupero, lasciando relativamente in secondo piano l'oggetto smantellato, il luogo da cui provengono: sono i materiali attraverso le loro fasi di rielaborazione (estrazione, catalogazione, stoccaggio) a costruire nuovi percorsi, connessioni e strutture spaziali, economie: in poche parole la città.

Se può sembrare ovvio, è comunque importante sottolineare come i temi legati a riciclo e metabolismo urbano abbiano segnato una svolta sostanziale nella 'storia della demolizione'. Integrata a partire dal secondo dopo guerra in un sistema di crescita esponenziale, sta ora subendo i primi rallentamenti.

Tuttavia i dati raccolti dall'Unione Europea negli ultimi 10 anni⁶, dimostrano come i paesi più "virtuosi" nel riutilizzo dei materiali da costruzione siano quelli con l'attività edilizia più bassa, mettendo in evidenza come il problema del trattamento dei rifiuti da demolizione e costruzione sia ancora lontano dall'aver trovato una sua economia di scala.

Le 'demolizioni silenziose', caratterizzate da sostituzioni parziali e smantellamenti selettivi sono state troppo spesso veicolate da un'estetica ambigua che in molti casi non è stata in grado di sostenere la complessità del tema che rappresentano, ma può trovare il suo riscatto nel riciclo delle tipologie urbane e nella progettazione di un'infrastruttura che si appoggi su un nuovo modello di città.

⁶ Fonti Eurostat 2018: https://ec.europa.eu/eurostat/web/products-datasets/-/cei_wm040

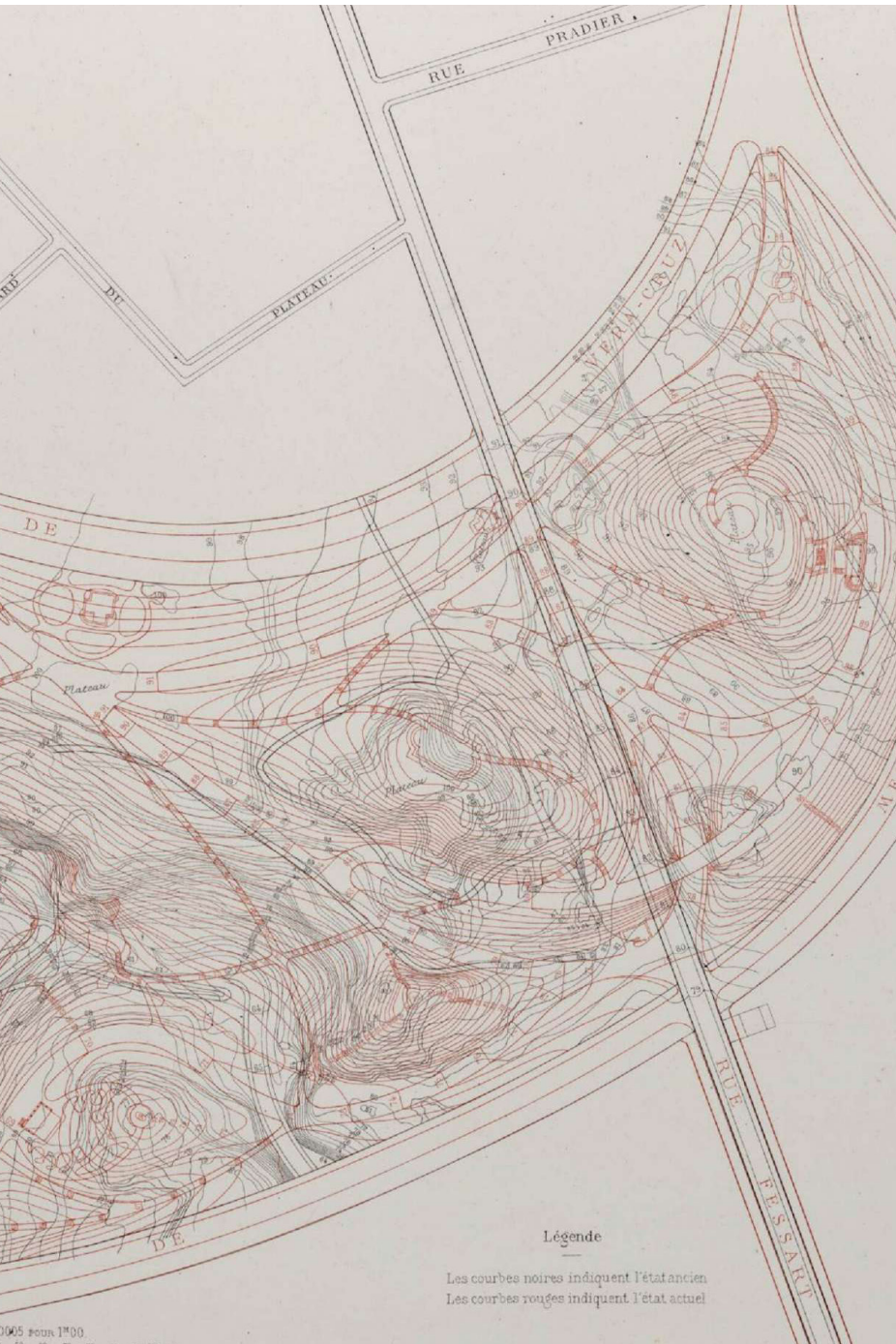


Plan des courbes de niveau du Parc des Buttes-Chaumont

Les promenades des Paris, J. Rothchild Éditeur

In nero le curve di livello dell'area prima degli interventi di Alphand. In rosso la topografia del progetto.

I lavori inizieranno nel 1864 per concludersi nel 1867.



Il parco viene realizzato in un'importante area estrattiva della città: con il gesso proveniente dalle cave delle Buttes Chaumont vengono infatti realizzati i lavori edili della capitale. Dopo un lungo periodo di sfruttamento, l'area viene risarcita con un articolato disegno di parco, dove parte le rovine della vecchia Parigi vengono integrate alla morfologia complessa delle cave esauste contribuendo alla realizzazione dei paesaggi in "stile alpino" che lo rendono così caratteristico.

Parigi.

La demolizione oltre Hausmann.

È noto come la demolizione di Parigi non sia un fatto circoscritto alla versione della città progettata dall' "energico prefetto della Senna del Secondo Impero."¹ Difatti, la gran parte delle normative—14 su 17— che regolamentano le trasformazioni del tessuto urbano tra 1607 e 1889, si esprimono in materia di demolizione ed esproprio ai fini della demolizione²; il Plan des Artistes traccia il primo importante schema di assi viari mentre il Plan Patte disegna alcuni importanti vuoti urbani. Abbiamo già visto come sia stato teatro di "speculazione demolitrice" in epoca moderna e vedremo che le demolizioni non hanno smesso di avere un certo impatto anche nella costruzione della capitale europea del tardo novecento.

Cionondimeno si può affermare con relativa certezza che la rivoluzione veicolata dalle demolizioni ordinate da Napoleone III abbia avuto un impatto definitivo sulla traiettoria evolutiva non solo della capitale francese ma in generale delle capitali borghesi del XIX secolo. Questo impatto va dunque attribuito alle modalità con cui esse vengono portate avanti³: da un lato l'estensione delle opere di demolizione e la rapidità con cui esse vengono eseguite, dall'altro quello che potremmo definire le "ricadute a lungo termine" che tracciano una nuova strada nella definizione dei "materiali urbani".

Quando parliamo di città industriale si mette una nozione topografica e sociale insieme ad un tipo di produzione, se invece si sostituisce il tipo di produzione con il sistema economico a cui esso fa riferimento parleremo di città capitalista.⁴ La Parigi progettata da Hausmann esce dalla costrizione di queste due opzioni, proponendo un modello che fa della città un'industria: per dirlo con Insolera "Hausmann fon-

¹ L'espressione è di Italo Insolera.

² Paolo Carpi (2019), *Demolizioni. Fare spazio alla città nuova*, Tesi di dottorato, relatore: Giovanni Galli

³ Aymonino C., Fabbri G., Villa A. (a cura di) (1975), *Le città capitali del XIX secolo. 1. Parigi e Vienna*, Ed. Officina, Roma

⁴ Insolera I. (1975), "Europa XIX secolo: ipotesi per una nuova definizione della città" in Caracciolo A. (a cura di) *Dalla città preindustriale alla città del capitalismo*, Il Mulino, Bologna

⁵ Ibid.

da l'industria fondiaria"⁵. Volendo estendere questa interpretazione, non è solamente il suolo urbano a costituire materia prima e l'alloggio un prodotto finito, ma nell'ottica di una città fabbrica e miniera, è tutto ciò che da essa viene prodotto ad entrare all'interno di un nuovo sistema di valori.

Il recupero degli elementi nella città nuova.

“cambia la città/Tanto più veloce, ahimè! del cuore di un mortale” considera Baudelaire in una celebre poesia tra quelle che compongono i *Tableaux parisiens*. Notoriamente la raccolta mette in scena



Jean Barry, *Dépose des boiseries de l'hôtel de Luynes durant sa démolition, 6ème arrondissement, 1901*
Commission Municipal du Vieux Paris, Archivio Musée Carnavalet

paesaggi interni ed esterni della capitale, cogliendo le rapide trasformazioni che interessano la sua struttura urbana e sociale alla fine del XIX secolo. La rapidità è d'altra parte un fattore importante di questo cambiamento e se la costruzione delle mode sono alla base della cultura materiale borghese⁶ il rapido consumo degli oggetti si estende nel contesto parigino anche al dominio dell'architettura. Sotto la spinta delle pressioni fondiari, la costruzione della città del tardo ottocento viene fatta in tempi sempre più rapidi, tempistiche a cui devono sottostare anche le operazioni di demolizione. Questo da un lato inibisce il riutilizzo di alcuni materiali –una prassi fino ad allora assai diffusa– che potrebbero essere reintrodotti nel ciclo delle costruzioni solo attraverso i tempi più dilatati richiesti da una demolizione selettiva. Il cambio radicale avviene quando questi stessi elementi, materiali non grezzi che hanno già subito un processo di lavorazione, subiscono un netto aumento del proprio valore estrinseco, derivato proprio dall'incalzante presenza del “nuovo” nella città.

La storiografia ha giustamente assimilato la cultura materiale dell'ottocento con l'avvento dei grandi magazzini, eppure colti negli interni intimi degli appartamenti borghesi questi oggetti sfuggono alla logica dell'acquisto: sono regali, e contro-doni, piccoli oggetti passati di mano in mano o ereditati, e traggono il loro valore dalla solidità dei gesti sociali che essi rappresentano. È, in poche parole, l'uso ad impreziosirli. La società borghese che si installa negli appartamenti efficienti della nuova capitale, luminosi ed affacciati su strade ampie e filari di alberi, riempie le proprie case di oggetti vecchi. Se gli oggetti-ricordo attestano un'esistenza, gli oggetti antichi hanno il potere di inscrivere nella storia chi li possiede, una società di “nuovi arrivati che vedono nella storia l'unica indiscutibile legittimità”⁷.

Secondo questa stessa logica caminetti, boiserie, corrimano, elementi di pietra che erano state velocemente smaltiti nelle fasi di demolizione rintrano nel mercato e cominciano ad affollare le case d'asta.

L'asta Druot che diventa in poco tempo il punto di riferimento per il reperimento di oggetti antichi, si prodiga in campagne di raccolta nelle zone più rurali ai margini della città. Nel tentativo di sfuggire alla tirannia del nuovo la borghesia fa del recupero degli elementi architettonici un meracto del tutto inaspettato e aggressivo. Non più solamente motivato dal valore intrinseco della materia prima con cui questi elementi sono stati realizzati ma arricchito da una caratteristica improvvisamente cruciale: l'autenticità, che solamente la città con la sua struttura e la sua testimonianza è in grado di attestare.

6 Charpy M. (2007), “L'ordre des choses. Sur quelques traits de la culture matérielle bourgeoise parisienne, 1830-1914” in *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 34

7Ibid.

8 Paolo Carpi (2019), Op. Cit.

Spostamenti di suolo

Nel 1974 le riprese del film *Non toccare la donna bianca!* vengono in gran parte girate all'interno del grande cratere creatosi al centro di Parigi in conseguenza alle demolizioni delle antiche Halles di Baltard e in previsione del nuovo progetto del Forum des Halles. Il paesaggio inaspettato che si crea nel cuore della città è certamente suggestivo, e, come è stato notato, trasmette un grande senso di possibilità⁸. La complessa gestione delle dinamiche sociali legate alla realizzazione di un progetto strategico per la trasformazione di uno dei quartieri più popolari della capitale, viene incluso nella ragione del film la cui trama è centrata sulla resistenza di un popolo indigeno a concedere il proprio territorio ad un conquistatore più potente. Ma oltre all'indiscutibile forza espressiva che le immagini di questa imponente demolizione riescono a trasmettere, ciò che rende interessante il progetto in questo contesto sono le conseguenze spaziali della grande opera di scavo dell'area delle Halles alla scala urbana e la nascita, contestual-



1 Il riferimento è a Tafuri quando spiega che “l’oggetto della storia è l’analisi dello scontro”, lo “spazio storico” diventa di conseguenza lo “spazio dello scontro”.

2 L’espressione è di Choay che la utilizza nel suo saggio “Sulla demolizione” comparso in *Il progetto della sottrazione* a cura di Antonio Terranova, Quaderni Groma 1997.

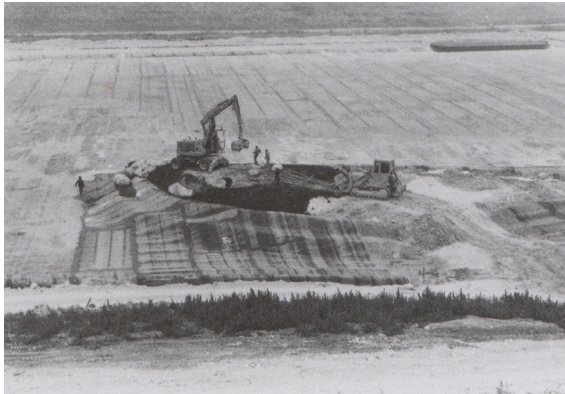
mente al cantiere, di un'impresa specializzata nella ricollocazione dei materiali di scavo. Le trasformazioni nel centro della città sono legate infatti al progetto per il Parco George Valbon a La Courneuve, nella prima periferia a nord-est della città. Il progetto del parco, inaugurato all'inizio degli anni '70, viene pensato per completare lo schema dei grandi parchi parigini: Bois De Boulogne a ovest, il Bois de Vincennes a est e il Parc de Sceaux a sud.

Il progetto si estende in un'area agricola con una fitta maglia irrigua i cui lotti inizieranno ad essere acquistati dalla municipalità all'inizio degli anni trenta, in vista della realizzazione del parco che però dovrà aspettare più di una cinquantina d'anni per essere portato a compimento. Le immagini di archivio dell'allora neonata compagnia ECT mostrano le prime fasi dello sbancamento dei terreni, quando alla fine degli anni '70 alla compagnia viene affidato lo smaltimento del materiale di scavo del cantiere de Les Halles. Con quei materiali vengono realizzati i primi interventi, disegnati da Albert Audias e circoscritti ad una piccola porzione dell'area dove le modifiche alla topografia sono apprezzabili quasi esclusivamente nella realizzazione del Théâtre de Verdure. In questa fase iniziale sembra difficile individuare una reale integrazione tra il progetto di ricollocazione degli scavi e quello del disegno del parco, ma a contribuire in modo significativo nella progressione di questo esperimento di riciclo materiale è la lavorazione dei terreni di scavo provenienti dai cantieri sul Boulevard Périphérique. Inizialmente depositati in un'area di lavorazione in prossimità del Parc Valbon, le terre di scavo subiscono dei processi di selezione, bonifica e rifertilizzazione, prima di essere reimpiegati. A seguito di un concorso pubblico per l'assegnazione della realizzazione del progetto nella restante area destinata al parco, il disegno viene affidato ad un team diretto da Alain Provost che integra con una topografia artificiale l'importata presenza d'acqua che storicamente interessava tutta l'area. Il Parco Valbon costituisce ora un'importante attrezzatura metropolitana oltre che svolgere un ruolo di rilievo nel sistema delle aree di conservazione della biodiversità, mentre nelle sue vicinanze continua ad essere in attività il centro di lavorazione dei terreni della compagnia ECT.

ECT viene fondata nel bel mezzo dei "trenta gloriosi" della quinta repubblica francese mentre il governo Pompidou conduce il paese verso un'importante fase espansiva sia dal punto di vista economico sia nello sviluppo delle sue infrastrutture territoriali. Oltre ad inaugurare i già citati lavori di implementazione del Boulevard Périphérique, nel corso degli anni '60 viene costruito l'aeroporto di Roissy (Paris-Nord),



1



2

1 Vista aerea del Parco dipartimentale de La Courneuve George Valbon all'inizio degli anni 2000

2 Inizio dei lavori di movimentazioni del terreno alla metà degli anni '70, Archivio ECT

e viene inaugurata la politica delle Villes Nouvelles, nell'ottica di ottenere una struttura territoriale multipolare.

Il 1963 è anche l'anno in cui viene inaugurata la *Délégation interministérielle à l'aménagement du territoire et à l'attractivité régionale* (DATAR) organo costituito per predisporre ed orientare le politiche territoriali del paese. Non è dunque un caso che in un momento così florido per l'espansione infrastrutturale del paese un'impresa illuminata inizi ad occuparsi dello smaltimento delle prime conseguenze di tutte questa attività. Quello che rende dell'impresa ECT un esempio particolarmente virtuoso è l'organizzazione di un sistema che si integra perfettamente con i grossi cantieri pubblici per trasformare quasi senza soluzione di continuità lo scarto in progetto: l'area di deposito dei materiali viene individuata in prossimità del cantiere pubblico dove la maggior parte dei terreni viene processato sul luogo ed integrato all'interno di un sistema infrastrutturale di compensazione ambientale.

Materiali per una realizzazione

La città è diventata un luogo di estrazione di materiale, da un lato, nel più letterale dei modi, ciò che viene tolto in un luogo viene restituito in un altro sotto forma di progetto e di valore.

Da un altro punto di vista, insieme ai suoi materiali e ai suoi elementi, ciò che viene spostato e contrattato sono significati e linguaggi, disorientando l'ordinario accumularsi dei manufatti.

D'altra parte la città non funziona come una vera e propria miniera, il cui materiale è sempre disponibile ad essere estratto nelle quantità desiderate e necessarie. In un ipotetico ciclo di vita continuo dei materiali estratti dalla città, la possibilità di nuove costruzioni diventa strettamente legata alla dismissione di altre parti in un processo che portato all'estremo vorrebbe significare che nulla può essere aggiunto senza che qualcos'altro venga distrutto.



1



2

1 Siti attualmente impegnati in diverse fasi di trattamento dei terreni provenienti da scavi BTP (Bâtiment et des Travaux Publics)

2 Parco e Arboretum di Moissy-Cramayel in una delle fasi intermedie di movimentazione dei terreni.

Venezia.

Progetto Novissime

Il concorso per la Nuova Sacca del Tronchetto viene indetto in un momento in cui a Venezia e nel suo entroterra vengo sviluppate importanti riflessioni sul progetto urbano. Le riflessioni portate avanti da Saverio Muratori¹, così come l'esteso rilievo del tessuto urbano veneziano condotto da Egle Trincanato², si collocano all'interno di un tentativo di conoscenza *scientifica* della forma della città che diventerà tipica di un "approccio veneziano", a cui fanno seguito le proposte per trasformare lo studio approfondito dei caratteri tipologici della città in un *operante* strumento di progettazione. L'osservazione attenta dei nuclei storici si intreccia in quegli anni con l'espansione del territorio urbanizzato, innestandosi su un dibattito acceso sulla scala del progetto e l'evidente problema di conformare una pratica progettuale consolidata su strutture territoriali ancora prive di una definizione. Non è dunque solo un problema tra 'nuovo e antico' ma soprattutto di integrazione tra modelli urbani incoerenti. Sono molte le voci che contribuiscono a questo dibattito, ma in parte per affiliazione accademica, in parte rispondendo all'appuntamento di alcuni importanti concorsi, la maggior parte convergono su Venezia.

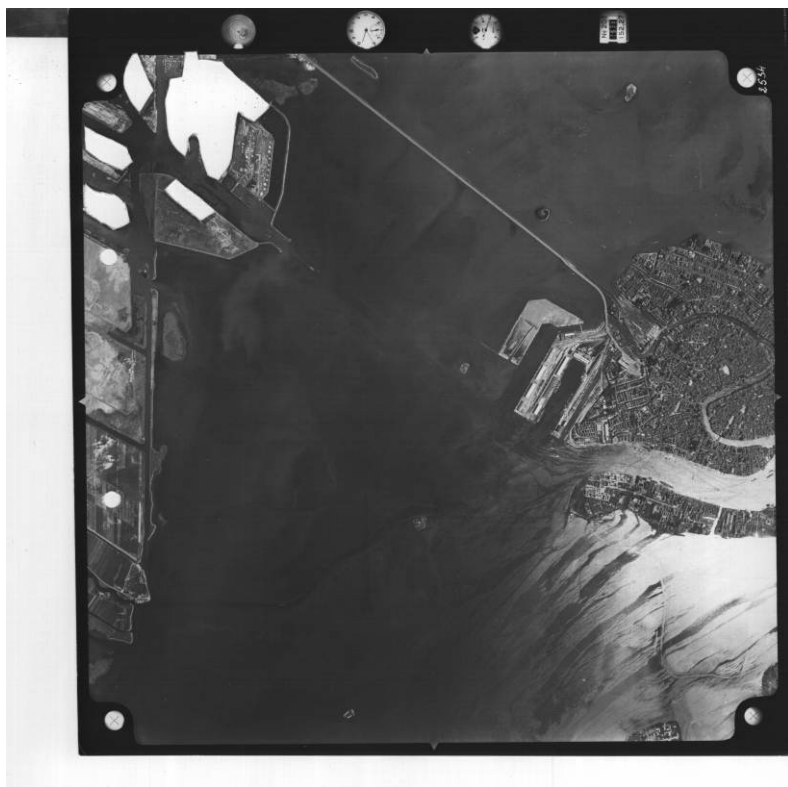
Il controllo della *forma della città* e il tentativo di misurare uno sviluppo urbano sempre più frammentario emerge già nel dibattito che si tiene a margine del Convegno Inu di Lecce del 1959, dove De Carlo, Quaroni, Vittoria trattengono il conflitto di scala all'interno di un 'rassicurante' dibattito sui i termini, accusando l'usura del termine urbanistica e concordando sulla necessità di ridefinire quello di architettura. Il 1960 è anche l'anno in cui viene redatta la prima Carta di Gubbio ANCSA sulla conservazione e riqualificazione della cit-

1 S. Muratori, Studi per una operante storia urbana di Venezia, Istituto poligrafico dello Stato, Roma, 1960

2 Con gli studenti dello IUAV Egle Renata Trincanato porta a vanti nel corso degli anni un grande lavoro di rilievo del tessuto Veneziano, parte di questo approccio è raccolto anche in *Venezia Minore*, pubblicato per la prima volta nel 1945.

3 M. Tafuri, Storia dell'architettura italiana. 1944-1985, Einaudi, Torino 1986

tà esistente, tra cui fondatori compare la stessa Egle Trincanato. La questione della scala extra-urbana viene invece sollevata da Samonà con la pubblicazione, sempre nel 1959, del suo volume sul futuro delle città europee, dove l'osservazione dei grandes ensembles francesi e il progetto per la Greater London costituiscono l'occasione per una riflessione sulla forma fisica dell'ambiente urbano. Da questo contesto di fermenti, è Tafuri a formulare una sintesi³: da un lato riconosce l'accento portato sul "visibile", dall'altro la liberazione della valenza politica del progetto che riesce a farsi strada grazie alla crisi dell' "urbanistica come modello": "Azzerando, almeno teoricamente, l'usurata relazione piano-istituzioni, si fa emergere il problema di nuovi sog-



getti e nuove tecniche per nuove istituzioni; riconvogliando immediatamente il tema emerso nell'alveo rassicurante della «volontà di forma», si impedisce la problema stesso di esplodere.⁴

Dopo il concorso per il quartiere Cep alle Barene di San Giuliano, primo appuntamento che chiama ad una riflessione sul “design a grande scala”, arriva nel 1964 il bando di concorso per il disegno della Nuova Sacca del Tronchetto che crea l'occasione per il gruppo a cui fa capo Samonà per una riflessione più estesa sulla forma della città storica nel suo annettersi alle infrastrutture logistiche della scala territoriale. Alla proposta NOVISSIME, a cui viene attribuita una menzione speciale da parte della giuria, Aldo Rossi dedica un'analisi particolarmente ammirata che si sofferma proprio sulla capacità del progetto di delineare una “nuova teoria urbana”⁵ basata sulla capacità di far riemergere dalla forma della città (storica) le indicazioni per procedere verso un progetto futuro.

Al netto della ricollocazione della Stazione Marittima dei Passeggeri, della Struttura dei Servizi, e lo spostamento in terraferma del porto commerciale, quello che rende la proposta “esplosiva” (nelle parole di Astengo, membro della giuria del concorso) è l'intervento di ridisegno dei limiti dell'isola storica che viene “scarnificata”⁶ per essere riportata alla forma settecentesca del suo margine verso la terraferma. Questa netta presa di posizione sancisce in modo definitivo la posizione del progetto nei confronti dell'espansione della città la cui illusoria finitezza era stata messa in discussione dalla costruzione dell'isola artificiale del Tronchetto e a quella della stazione ferroviaria: “Venezia riscopre la sua forma e nella sua forma ritrova gli elementi non solo per una vita possibile, ma per una positiva dinamica del suo processo urbano”⁷.

Allo stesso tempo quello che può sembrare un'operazione puramente formale, un'operazione che può “apparire un romantico ridonare alla città il suo aspetto settecentesco”⁸ è al contrario la riformulazione funzionale della struttura della città in vista del suo rapporto con la connessione ad un territorio sempre più esteso.

I disegni che accompagnano la relazione⁹ costituiscono un indizio

4 Ibid.

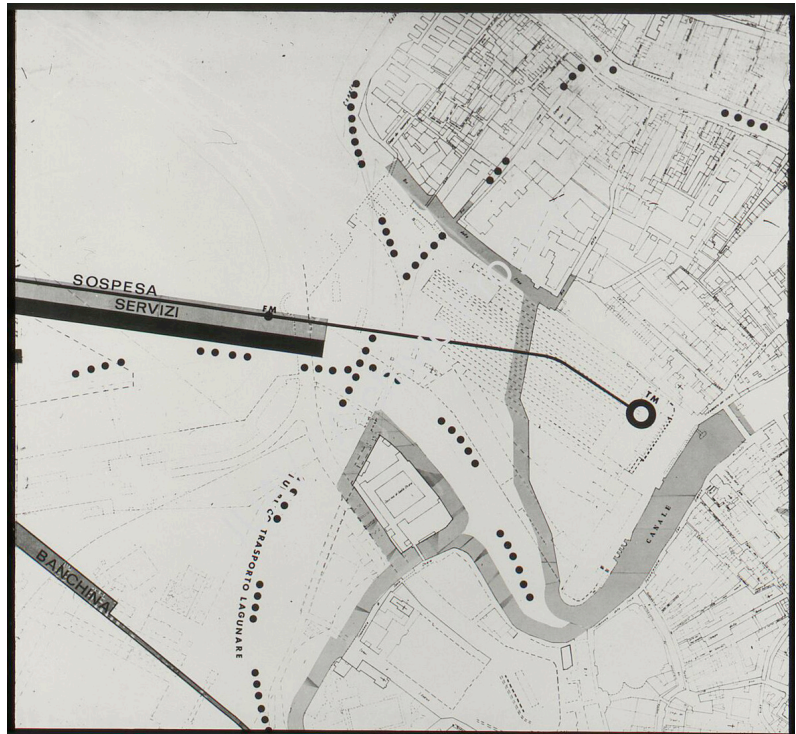
5 A. Rossi, “Considerazioni sul Concorso internazionale per la redazione del piano urbanistico planivolumetrico per la nuova sacca del Tronchetto a Venezia”, in *Casabella-Continuità*, no. 293

6 F. Tentori, *Imparare da Venezia*, Laterza, Roma-Bari 1994

7 A. Rossi, “Considerazioni sul Concorso internazionale per la redazione del piano urbanistico planivolumetrico per la nuova sacca del Tronchetto a Venezia”, Op. Cit.

8 Concorso per la sistemazione dell'isola del Tronchetto a Venezia, in “L'architettura. Cronache e Storia”, no. III, 1965

9 È Rossi a notare “La relazione di questo progetto è legata intrinsecamente al progetto stesso tanto che i disegni non possono essere giudicati senza questa e viceversa, e questo è importante perché implica una nuova dimensione del lavoro dell'architetto”



2



3

1 1961, Foto aerea, Archivio dell'Istituto geografico Militare

2 1964, *Novissime*, proposta per il concorso per la Nuova Sacca del Tronchetto (Giuseppe Samonà, Costantino dardi, Emilio Mattioni, Valeriano Pastor, Gianugo Polesello, Alberto Samonà, Luciano semerani, Gigetta Tamaro, Egle Renata Trincanato) Planimetria dello sbocco Canal Grande a Ovest

3 1964, *Novissime*, Fotoinserimento aereo del progetto

importante per ricostruire la coerenza metodologica seguita dai progettisti nell'operazione di riduzione dello spazio: l'isola del Tronchetto, così come i limiti preesistenti vengono in una prima fase raschiati dal lucido del disegno e nella presentazione definitiva del progetto compaiono tratteggiati al di sotto del segno del nuovo-antico limite dell'isola. A dire: il progetto era già contenuto all'interno della città.

Non è dunque un progetto di recupero e la tavola dal titolo *Ristrutturazione urbana*, che include le nuove isole artificiali lo rende esplicito, il progetto di sottrazione è un progetto di rifunzionalizzazione della città e per raggiungere questo obiettivo è molto più quello che va tolto rispetto a ciò che va aggiunto.

Limiti labili

Il problema della definizione del limite non è certamente nuovo per la città di Venezia e non è unicamente definito dalla sua forma urbana. A partire dal 1791 l'ambiente lagunare viene delimitato dalla presenza di novantanove cippi che disegnano il nuovo perimetro territoriale della Repubblica e all'interno dei quali vengono regolati i rapporti ecologici e politici tra i vari elementi che compongono la laguna veneziana. È stata proprio la dinamica di questo rapporto –tra isole storiche ed ecosistema lagunare– a regolare nel corso dei secoli le fasi espansive della città. La caduta della Repubblica e una fase di accelerazione dei processi industriali segna tuttavia l'allontanamento da una visione complessa del sistema ambientale della laguna, mentre oggi l'accumularsi di questi interventi aggravato da fenomeni di innalzamento delle maree mettono sempre più in crisi i margini di questo territorio.

Un'osservazione aggiornata della proposta NOVISSIME risiede infatti negli aspetti di attualità contenuti nel rapporto tra l'isola e la laguna. I fotomontaggi aerei a cui è affidato il racconto del progetto del 1964 trasformano, in virtù della cancellatura operata, la laguna in uno specchio omogeneamente nero quando sappiamo essere la complessità del sistema della terre emerse a definire il destino dei limiti della città. Scenari che prevedono un innalzamento progressivo delle acque mettono nuovamente in discussione la conservazione della città storica e non, costringendoci a considerare la possibilità di cedere alcuni lembi di territorio all'acqua con la conseguente dismissione degli edifici e delle infrastrutture che lo abitano. Il perimetro va dunque ridisegnato

in funzione di una morfologia in trasformazione e la cancellazione di alcune parti dovrà trovare i suoi nuovi criteri sia formali che funzionali.



Limiti di Venezia, 2014

I canali e delle terre emerse che costruiscono la laguna vengono qui interpretati come il sistema che disegna il limite della città.

Disegno dell'autore

Beirut.

A partire dall'inizio degli anni '90, in concomitanza con la fine del conflitto civile, il Libano, concentrato nella sua capitale, è stato oggetto di un crescente interesse. Sulla storia del paese sono state prodotte numerose ricerche e alcune delle più note e diffuse¹ sono state redatte da autori libanesi fuori dal proprio paese, in parte costretti dalla contingenza storica, in parte figli del tradizionale internazionalismo della classe colta del Libano. La frammentarietà della storia del paese è peraltro testimoniata proprio da questi sforzi letterari, spesso estremamente corposi che, nel tentativo di riassumere in una visione univoca le vicende storiche del paese, vedono l'unica possibilità di tracciare una linea chiara per il suo futuro. Tra questi 'racconti' il più recente è stato composto da Samir Kassir, storico e giornalista libanese assassinato da un'autobomba nel 2005 a Beirut. Il lavoro di Kassir² spicca per la sua completezza e per la lucidità nel descrivere un paese da poco uscito dal dramma della guerra e già afflitto dalle dinamiche di potere tra capitali esteri e classe dirigente libanese. Le spinte sociali eterogenee, periodi di grande splendore alternati da dolorose crisi, un utilizzo del territorio in perenne modificazione, sono d'altra parte elementi caratterizzanti del Libano al punto da costituire non tanto dei momenti nella sua vicenda storica ma, piuttosto, a scandirne l'andamento continuo.

Gli insediamenti che nell'antichità occupavano il territorio costiero, base fondamentale degli imperi Fenicio e Romano e alla cui scoperta viene dedicata *La mission en Phénicie* di Ernest Renan³, si spostano nel corso del medioevo verso l'entroterra disegnando un rete capillare di pic-

¹ Uno fra tutti il testo di Kamal Salibi *A House of Many Mansions: The History of Lebanon Reconsidered*, scritto nel pieno svolgersi della guerra civile e con l'esplicito tentativo di 'fare ordine' tra le varie versioni della storia del paese.

² Kassir S. (2005), *Beirut*, University of California Press, Berkeley Ca. La prima edizione viene pubblicata nel 2003, un anno prima che Kassir fondasse insieme a numerosi colleghi (tra cui Ziad Majed ed Elias Khoury) il Movimento Sinistra Democratica DLM.

³ Le prime campagne archeologiche in Libano vengono promosse dai francesi alla metà dell'ottocento. Il rilievo accurato dei siti archeologici fenici mappati da Ernest Renan durante la spedizione del 1860 è conservato presso l'archivio BNF. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1057586z>

coli centri, mentre le grandi città vedranno un importante momento di espansione sotto l'impero ottomano e il protettorato francese, entrambi protesi verso un controllo delle regioni più continentali e della Siria. Questa continua modificazione delle strutture territoriali sono parzialmente rintracciabili all'interno della capitale del paese attraverso degli affondi nella sua stratificazione, offerti in parte dalle campagne archeologiche e in parte dalle demolizioni avvenute alla fine della guerra civile, funzionali al progetto di ricostruzione.

La rilettura delle vicende trasformative delle città di Beirut offrono una visione efficace dell'utilizzo degli elementi che emergono dal suo spessore e che vengono utilizzati per legittimare alcuni importanti interventi nell'ambito del nuovo progetto per la capitale inaugurato nel 1991 dal primo ministro Rafiq Hariri. Beirut, che da sempre ha costituito un punto strategico importante all'interno delle dinamiche geopolitiche del Mashrek –soprattutto in virtù della sua connessione diretta con Damasco– presenta tuttavia alcuni elementi tipici delle colonie romane, strutture insediative urbane che avvicinano il suo paesaggio a quello di molte altre capitali del mediterraneo. Ancora prima delle centralità agglomerate intorno ai *souk*, gli assi viari incrociati –uno, appunto, in direzione di Damasco e l'altro in direzione di Tripoli– rimangono come elementi portanti dell'assetto della città. Il fronte mare, una *corniche* di circa tre chilometri che collega Manara al Porto, costruisce uno spazio pubblico lineare in continuità con l'accesso al porto commerciale e all'antica stazione ferroviaria⁴. La via per Damasco, collegata con lo snodo centrale di Piazza dei Martiri, attraversando longitudinalmente la città, la divide tra quartieri a maggioranza musulmana–ad ovest– e maggioranza cristiana –ad

⁴ La linea ferroviaria, completamente dismessa all'inizio degli anni '90, venne inaugurata nel 1870 inserendo il Libano all'interno di un complesso progetto di infrastrutturazione che collegava la regione (Siria ed Israele) con la Turchia e in seguito con parte dell'Iraq.

est-, una suddivisione rafforzatasi negli anni di protettorato francese⁵ (1923-1946) e definitivamente consolidata dopo gli anni della guerra. Nel perimetro contenuto tra il porto a nord, il Gran Serraglio ad ovest, Fu'ad Shihab a sud e la Piazza dei Martiri ad est, dove si concentrano i resti della città storica ed alcuni edifici istituzionali, si consuma lo scontro sulla futura immagine della città, la cancellazione di una memoria collettiva e l'azzeramento delle complessità sociali che hanno costruito il paese.

Oltre al piano Danger degli anni '30, una proposta del 1954 di Michel Écochard –mai realizzata– e una successiva estensione di quest'ultima per il disegno della Grande Beirut nel 1963, vengono elaborati una serie di piani per la ricostruzione della città a partire dal 1975, quando una lunga alternanza tra i periodi di scontro e di armistizio lasciavano perennemente aperta la speranza di poter iniziare a progettare una città post-bellica. In particolar modo il piano del 1977 redatto dallo studio parigino Atelier Parisien D'Urbanisme (APUR), rappresenta il primo progetto di ricostruzione della città. La zona centrale, che all'epoca non aveva ancora subito danni importanti era divisa tra interventi di conservazione degli edifici storici ed interventi di ricostruzione portati avanti attraverso operazioni congiunte tra lo stato e piccole imprese private. Il piano del '77 verrà rielaborato nel 1983 in una proposta per la città metropolitana, concentrando gli sforzi progettuali in un sistema di relazioni che mettesse in collegamento le periferie più immediate della città. Purtroppo nessuna delle due proposte viene effettivamente integrato nell'ultimo e definitivo piano di ricostruzione ideato nel 1991 dall'allora primo ministro Hariri.

Tuttavia la redazione di questi piani introduce per la prima volta il tema della conservazione all'interno della città: come si è accennato, numerose campagne archeologiche promosse da studiosi europei avevano iniziato già alla metà dell'ottocento a mappare la costa libanese alla ricerca di un passato fenicio del paese, mentre altri siti all'interno della regione erano stati riscoperti alla metà del settecento⁶. Tuttavia queste operazioni interessavano principalmente zone rurali al di fuori dei grandi agglomerati urbani. Come evidenziato da Kassir le campagne archeologiche organizzate dai francesi in Libano e Siria erano state funzionali alla costruzione di un mito originario rinnovato, che potesse scalzare la lunga presenza musulmana dell'impero ottomano. Se questo però era stato fatto in modo estensivo alla scala territoriale, le città erano rimaste del tutto estranee a questa pratica e le afferma-

⁵ Il primo piano urbanistico moderno viene redatto dai fratelli Raymon e René Danger, che razionalizzano il disegno dell'area centrale, costruiscono nuove centralità e, come nota Jade Tabet, istituzionalizzano la segregazione urbana attraverso una operazione di zonizzazione dei quartieri residenziali.

⁶ La valle della Beqaa e il monumentale sito archeologico di Baalbek furono riscoperti dall'archeologo inglese Robert Wood, che nel 1757 aveva pubblicato *The Ruins of Balbec, otherwise Heliopolis in Coelosyria*, corredato delle tavole di Giovanni Battista Borra.

zioni identitarie continuavano ad essere costruite per addizione anziché per sottrazione.

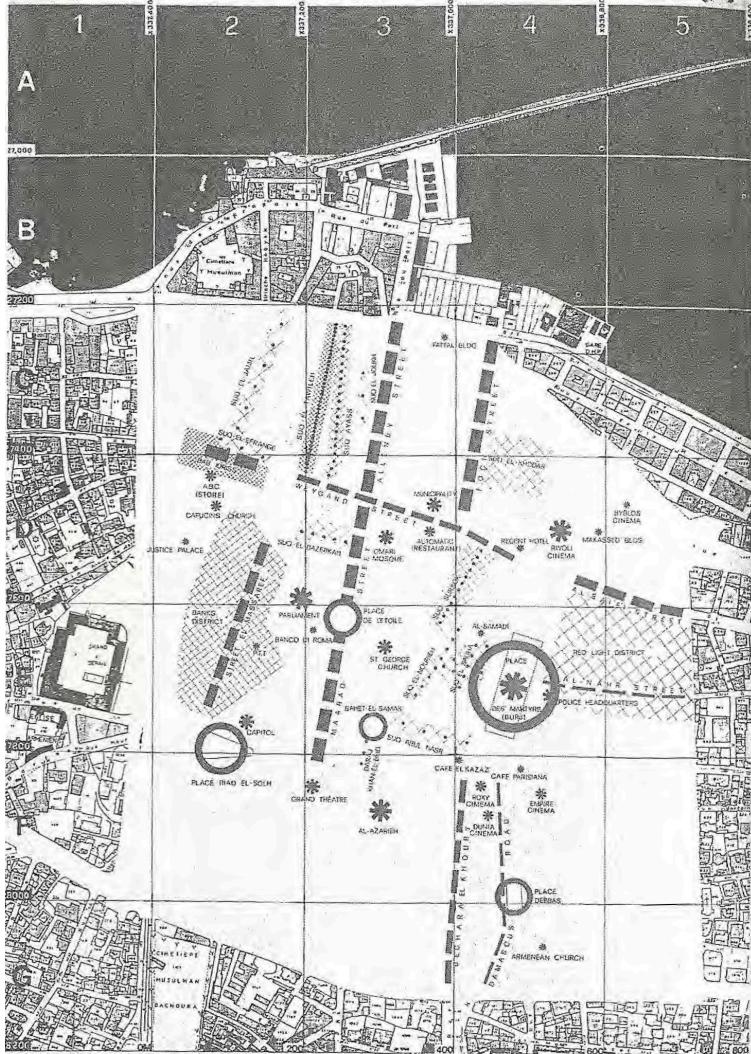
Il centro vuoto della città

Nel 1991 Robert Saliba redige con gli studenti dell'American University di Beirut una mappa mentale del centro della città, aggregando i dati raccolti intervistando, subito dopo la fine del conflitto civile⁷, dei gruppi di popolazione suddivisi per fascia d'età. Il centro della città, attraversato dalla *green line* che demarcava la separazione tra le aree controllate dalle diverse milizie, era stato il luogo dove lo scontro si era



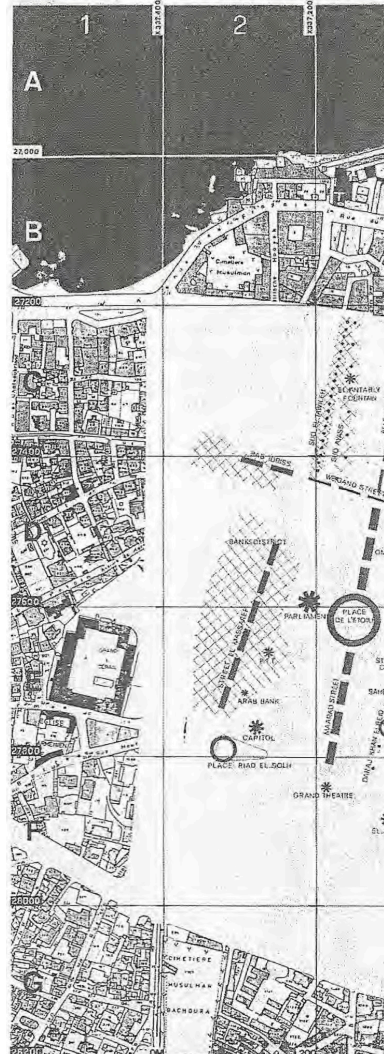
La demolizione del Cinema Rivoli nel 1991 inaugura la lunga serie di demolizioni che vengono realizzate in favore della costruzione del nuovo Downtown.

MORPHOLOGICAL INVESTIGATION OF DOWNTOWN BEIRUT
TOWARDS AN URBAN DESIGN FRAMEWORK **بيروت**



1

MORPHOLOGICAL INVESTIGATION
TOWARDS AN URBAN DESIGN



2

Mappe aggregate di Downtown Beirut, 1990
Immagine mentale dell'area descritta da un campione di intervistati:
1 di età superiore ai 45 anni.
2 di età compresa tra i 25 e i 45 anni.
3 di età inferiore ai 25 anni.

consumato con più violenza, rendendolo via via sempre meno praticabile dalla cittadinanza. Questo progressivo abbandono dell'area viene restituito spazialmente dalla mappa di Saliba⁸, dove tuttavia permangono alcuni punti di riferimento, confermati dalle pratiche d'uso degli spazi pubblici. La superficie occupata dal tessuto urbano abitativo viene qui restituito come una superficie bianca dove ad emergere non sono monumenti o landmark storici, ma soprattutto strade, spazi pubblici, distretti commerciali e di servizi (numerose sono i teatri e i cinema soprattutto per la fascia di popolazione più anziana). L'obiettivo del survey, che viene condotto mentre il distretto *downtown* non è ancora del tutto agibile, si colloca nel contesto di una promettente fase di ricostruzione della città. L'obiettivo dell'operazione, nelle parole di Saliba⁹, è quello di individuare gli elementi identitari dell'area, oggetti ai quali appoggiarsi come punto di partenza per una nuova progettazione. In mancanza degli edifici, è la memoria collettiva delle pratiche a poter strutturare la traccia, a disegnare il palinsesto. Nella mappa mentale a colpire non è solamente la mancanza di edifici rilevanti: sono gli edifici *tout court* ad essere rari ed eventualmente menzionati in virtù della loro funzione pubblica (il parlamento, il campidoglio, la stazione della polizia). Saliba nota come un'importante spazio di aggregazione come Piazza dei Martiri abbia la meglio su quello più formale di Place de l'Etoile.

Tuttavia la ricostruzione post bellica della capitale libanese che si sviluppa a partire dai primi anni '90 si fonda su presupposti del tutto discordanti da questo approccio. Promossa ed ideata dall'ex presidente Rafiq Hariri e realizzata attraverso la società Solidere, è stata sin da subito oggetto di numerose critiche. Gli abitanti della città sono testimoni di una rapidissima operazione di "sanificazione" della memoria del conflitto, portata avanti grazie ad estese demolizioni all'interno dei quartieri medioevali, espropri, speculazioni edilizie e la rapida sostituzione del tessuto urbano con edifici caratterizzati da una generica immagine di modernità. Il progetto ridisegna la lottizzazione del centro storico della città ed è delimitato da un importante asse viario che circonda l'intera area disegnando una cesura definitiva rispetto ai quartieri più periferici. Al centro del progetto persiste il vuoto significativo costituito da Piazza dei Martiri.

7 La guerra civile viene combattuta tra 1975 e 1990. Innescata da conflitti di tipo settario tra componente cristiana e musulmana del paese, nel corso degli anni assiste a numerosi interventi anche da forze esterne, principalmente Israele e Siria. Quest'ultima ritira definitivamente le forze militari dal libano solo nel 2005, dopo l'assassinio del presidente Hariri e le manifestazioni note con il nome di Rivoluzione dei cedri.

8 Saliba R. "The mental image of downtown Beirut, 1990. A case study in cognitive mapping and urban form" in *Beyrouth: Regards croisés*, URBAMA, 1997

9 Ibid.



1975



2010



Trasformazioni del Beirut Central District

Le demolizioni realizzate per il progetto di Solidere trasformano radicalmente il tessuto urbano del quartiere centrale, modifica ed estende la linea di costa e annulla completamente la spazialità della Piazza dei Martiri attraverso il dissolvimento delle sue quinte.

Gli scontri consumatisi all'interno del quartiere di *Downtown* Beirut tra le varie milizie nel corso degli anni hanno restituito alla fine del conflitto un tessuto urbano martoriato i cui danni sono distribuiti in modo capillare ma non indiscriminato, caratteristica più tipica degli attacchi aerei¹⁰. La gran parte degli edifici, seppur gravemente danneggiati è ancora presente e contribuisce a mantenere inalterato il sistema di spazi pubblici esistente prima del conflitto.

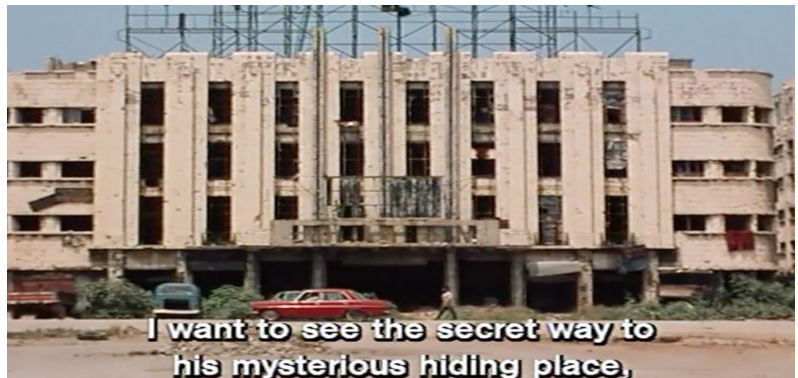
La maggior parte delle emergenze rilevate dalle mappe mentali di Sabiba sono ancora disponibili per essere ricostruiti e riabilitati.

Il tempo lungo –i quindici anni della guerra– in cui si è verificato il progressivo abbandono del centro della città si traduce nel lento mutamento della memoria legata ai luoghi, effetto che non si sarebbe prodotto con una rapida e improvvisa distruzione. Gli edifici e le strade svuotate costruiscono così un nuovo paesaggio.

La necessità di dover intervenire con urgenza con i lavori di ricostruzione alla fine della guerra ha favorito una gestione controversa dell'intera operazione, sia dal punto di vista finanziario che dal punto di vista progettuale. La società Solidere (Société Libanaise pour le Développement et la Reconstruction du Centre-ville de Beyrouth) viene fondata nel 1994 sotto l'autorità del Consiglio per lo Sviluppo e la Ricostruzione, seguendo il disegno dell'allora primo ministro Rafiq Hariri, partner di maggioranza della medesima Solidere.

La credibilità di cui Hariri godeva come uomo d'affari in un momento critico per la ripresa del paese e la rapidità con cui vengono realizzati i piani d'investimento hanno spalancato le porte ad una struttura pubblico-privata della società e una sostanziale carta bianca dal punto di vista della pianificazione. A Solidere vengono conferiti diritti di esproprio compensati anziché in denaro in azioni della società, mentre più 2600 famiglie vengono fatte sgomberare. Le demolizioni prendono il via in maniera estesa proprio a partire dalla Piazza dei Martiri, spazio cardine nella storia dello sviluppo della città. La viabilità intricata del *Downtown* viene sostanzialmente cancellata in favore di una razionalizzazione degli assi viari mentre in tutta l'area sorgono imponenti costruzioni residenziali di lusso. Piazza dei Martiri è a tutt'oggi uno spazio vuoto, occupato per lo più come parcheggio. Tutti gli edifici che vi si affacciavano costruendone la forma sono stati demoliti –per primo l'edificio del cinema Rivoli che ne chiudeva la quinta verso il porto. A testimoniare definitivamente la volontà di una cancellazione della memoria del luogo giunge il completamento nel 2005 dell'impo-

¹⁰ Quasi tutti gli attacchi bomba avvenuti tra 1976 e 1990 avvengono su obiettivi mirati ed eseguiti con automezzi esplosivi.



Once upon a time in Beirut, Jocelyne Saab, 1994

L'alternarsi nel corso del conflitto tra 1975 e 1990 di momenti in cui lo scontro sembrava giungere ad una conclusione ha permesso che alcuni progetti cinematografici trovassero il tempo di raccontare la città nella sua fase di dolorosa trasformazione.

Nelle scene iniziali di *Once upon a time in Beirut*, diretto dalla documentarista libanese Jocelyne Saab, le protagoniste attraversano le strade deserte e in rovina del centro storico. Il lungo tempo del conflitto che ha trasformato radicalmente gli spazi, ha contribuito in modo sostanziale a consolidare una nuova abitudine legata ad essi e costruendo un'ineludibile memoria collettiva.

nente moschea sunnita Mohammad Al-Amin.

Nel corso di questo imponente lavoro di cancellazione e ricostruzione alcuni sporadici elementi edilizi preservati o ricostruiti e la riesumazione di alcune aree archeologiche¹¹ sono serviti a mitigare l'approccio estremamente violento che i lavori di ricostruzione promossi da Hariri hanno avuto nei confronti non solo della struttura identitaria della città esistente ma anche nella possibilità di riscatto delle zone più periferiche.

Storia di una rimozione

Senza dubbio Beirut è una città molto fotogenica, e come notato da Miriam Cooke¹², le trasformazioni inflitte dalla guerra hanno contribuito a renderla un soggetto ancora più evocativo.

Va detto che nel 1975, quando si verifica il *casus belli* Libanese tutto l'apparato mediatico che aveva coperto gli ultimi anni della guerra in Vietnam, si rivolge automaticamente verso il Libano, con lo sguardo ormai allenato.

La lunghezza del conflitto, i periodici armistizi, l'illusione continua di una fine imminente hanno inoltre concesso il tempo per girare diversi film non documentari all'interno della città contribuendo alla costruzione romantica di un paesaggio urbano sotto attacco ma mai privato del suo carattere identitario e della sua luminosità.

L'importante fenomeno diasporico che ha interessato soprattutto le classi più colte della società, ha invece contribuito a conservare al di fuori del paese una memoria storica dei luoghi che una volta rientrata è confluita nei pochi comitati cittadini che hanno costituito l'unico effettivo soggetto in grado di contrattare sulla realizzazione del piano Solidere.

Quando nel 1991 Dominique Eddé invita cinque fotografi¹³ a portare avanti un rilievo fotografico del centro di Beirut sembra avere previsto il destino di quei luoghi:

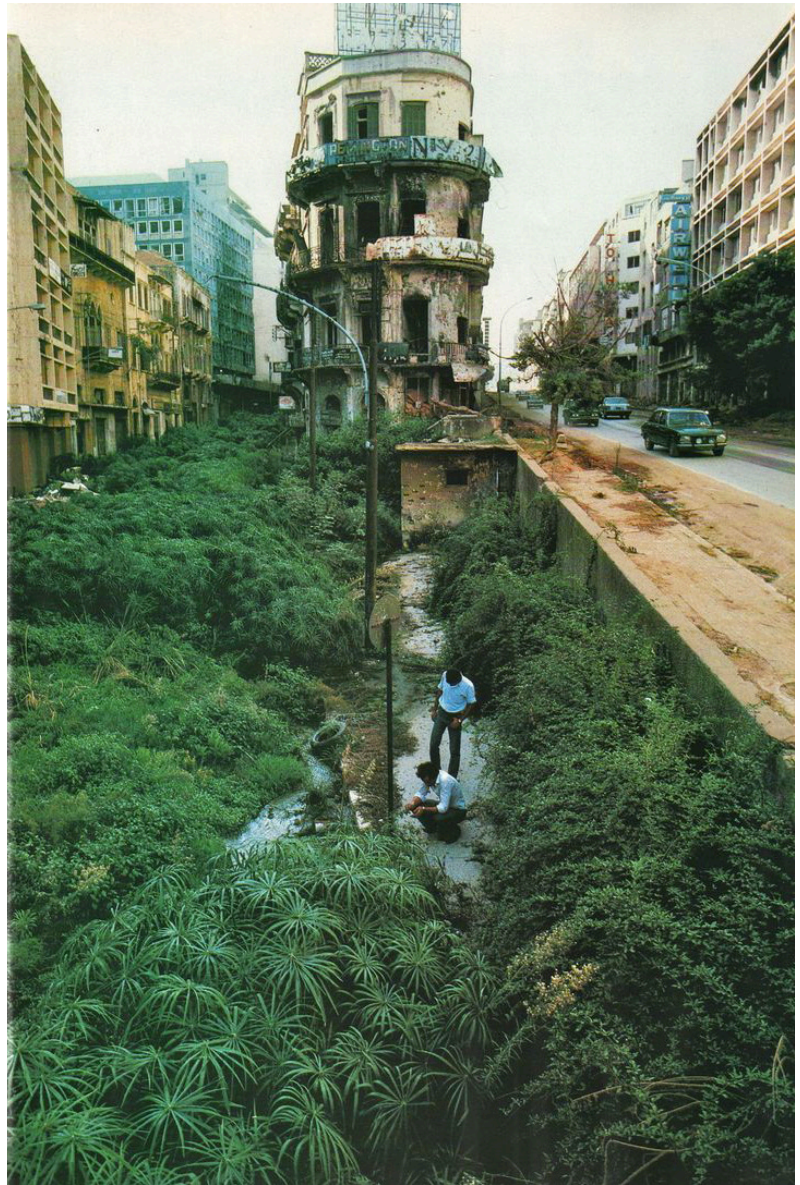
“L'area centrale della città era completamente abbandonata e le uniche presenze umane erano i posti di blocco dei soldati siriani e libanesi e qualche famiglia di rifugiati, provenienti dalle zone calde del sud del Libano, che erano costretti a vivere tra le rovine della capitale.[...] La mia impressione era che tutto si svolgesse come se la gente avesse abbandonato edifici e strade per tornarci in un futuro prossimo”¹⁴.

¹¹ Questa è la prima occasione nel paese in cui le campagne archeologiche vengono portate avanti da squadre libanesi.

¹² Cooke M. (2002), “Beirut Reborn: The political Aesthetics of Auto-Destruction” in *The Yale Journal of Criticism*

¹³ I lavori di Robert Frank, Josef Koudelka, René Burri, Raymond Depardon e Fouad Elkoury, vengono raccolti nel volume *Beyrouth Centre Ville*, Editions du Cypres, 1992

¹⁴ Gabriele Basilico, *Architetture, città, visioni: riflessioni sulla fotografia*, Mondadori, Milano 2007



Attar Abbas, *Lebanon, Beirut. The Green Line Demarcation Zone between Christian East and Muslim West Beirut during The Civil War, 1982*, Fonte: Magnum Photos

La *Green Line*, linea di demarcazione che attraversa la città nel corso del conflitto coincide con la strada che dal porto prosegue verso Damasco. Il progressivo abbandono da parte dei civili consegna la strada alla crescita incontrollata della vegetazione.

Conclusioni

Continua ad essere difficile immaginare che direzioni prenderà il progetto della città: l'idea di futuro, così caratteristica del progetto moderno, e perfettamente coincidente con la visione lineare del tempo tipica della cultura occidentale, inevitabilmente si scontra con il problema contemporaneo della scarsità. È sul tempo lineare che le pratiche espansive possono prendere forma, e discostarsi da questa prospettiva prevede una riforma linguistica oltre che culturale. Entrare in un'ottica in cui la città non sia un corpo in espansione, ci spinge inevitabilmente a guardare all'esistente con un occhio diverso, non soltanto nei confronti delle pratiche che è possibile attivare, ma anche rispetto al rapporto di interdipendenza che storicamente lega l'uomo al suo abitato e che ha permesso di pensare alla città come alla manifestazione della società che la costruisce.

Tra le altre, la mostra *Recycle* organizzata dal Museo Maxxi nel 2011 e la successiva ricerca *Recycle Italy* (2012-2015), hanno rappresentato un appoggio importante per sostenere questo cambiamento di sguardo.

Tuttavia se espressioni come riciclo e riuso applicate alla città hanno segnato lo svolgersi di un percorso che possiamo ricondurre all'idea di modificazione proposta da Gregotti e Secchi all'inizio degli anni '80, oggi la comparsa di metafore come urban mining e banche materiali –land banking– segnano uno cambiamento concettuale di nuovo radicale.

È peraltro assodato che metafore e figure siano state fondamentali nella lettura della città e del territorio e soprattutto che continuano ad essere una fonte inesauribile di interpretazioni, di volta in volta aggiornate dalle trasformazioni in atto. Il palinsesto che compare in modo dirompente in Corboz, figurando l'idea della riscrittura continua del territorio è analoga ma in qualche modo differente da

quella proposta da Genette per la *Letteratura al secondo grado*¹, dove l'idea proposta è quella che un testo possa essere costruito anche solo grazie alla rielaborazione dei testi di primo grado. Il palinsesto davanti al quale ci troviamo oggi è forse uno che ci informa non solo del modo in cui aggiungere un ulteriore strato ma anche sulla possibilità di produrre significato attraverso l'abrasione di alcune parti.

Alla fine di queste osservazioni mi sembra corretto parlare di teoria retroattiva della demolizione come uno strumento che ci possa dare delle indicazioni su come affrontare il fenomeno oggi: molti dei casi citati in questa ricerca sono noti e fanno riferimento a delle esperienze importanti del passato, ma il fenomeno ha oggi degli aspetti assai differenti ed è in funzione di questo cambiamento che gli eventi presi in esame hanno assunto un ruolo.

Alcune note tra le conclusioni fatte da Castells in chiusura della questione urbana mi hanno rassicurato rispetto alle responsabilità della ricerca che non porta a delle scoperte ma tenta tuttavia di “riformulare i problemi posti in una nuova prospettiva” e allo stesso tempo accogliendo l'idea che “un prodotto teorico può essere relativamente finito senza assumere la forza di una conoscenza”.

¹ Genette G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982

Vorrei ringraziare Paola Viganò per il sostegno in questo lavoro e per avermi insegnato moltissimo nel corso di tutto il mio percorso accademico.

Lo scambio con i miei colleghi, in particolare Elena Longhin, Lorenza Manfredi e Luis Antonio Martin Sanchez è stato un fondamentale supporto.

Ringrazio Paolo Carpi per aver condiviso con grande generosità la sua ricerca e per avermi invitato a presentare parte della mia.

Questo lavoro è stato costruito per la maggior parte nel 2020, nel corso della pandemia da Covid 19. La solitudine imposta da questa contingenza non mi ha però privato della vicinanza di molte persone a cui sono grata. Ludovica Niero con cui per prima ho condiviso alcune idee contenute in questa tesi. Giovanna Grossato e Martha Mary Friel per il loro incondizionato supporto. A loro e a Marco Provinciali dedico queste pagine.

Bibliografia

Abramson D. (2000), "La Bank of England" in *John Soane architetto (1753-1837)*, Skira, Milano pubblicato in occasione della mostra "John Soane Architetto (1753-1837)", Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio, Vicenza

Abramson D. M. (2016), *Obsolescence: An Architectural History*, University of Chicago Press, Chicago

Alberti G. (1450), *De re aedificatoria*, edizione italiana *L'arte del costruire* a cura di Valeria Giontella, Bollati Boringhieri, Torino 2010

Allais L. (2018), *Designs of Destruction: The making of monuments in the twentieth century*, The University of Chicago Press, Chicago

Allais, L. (2011), "Disaster as Experiment: Superstudio's Radical Preservation" in *Log* n. 22, pgg. 125-129
<http://www.jstor.org/stable/41765719>

Alphand A. (1880), *Atlas des anciens plans de Paris* [Document cartographique]: Reproduction en fac-simile des originaux les plus rares et les plus intéressants pour l'histoire de la topographie parisienne Avec une table analytique présentant la légende explicative de chaque plan et un appendice consacré aux documents annexes, Imprimerie Nationale, Paris

Alphand A. (1889), *Les Travaux de Paris 1789-1889*, Imprimerie Nationale, Parigi

Anderson M. (1967), *The Federal Bulldozer*, McGraw-Hill, New York

Augé M. (2004), *Rovine e macerie, Il senso del tempo*, Bollati

Boringhieri, Torino

Aymonino C., Fabbri G., Villa A. (a cura di) (1975), *Le città capitali del XIX secolo. I. Parigi e Vienna*, Ed. Officina, Roma
Barles, S. (2008), *Comprendre et maîtriser le métabolisme urbain et l’empreinte environnementale des villes*. [Understanding and managing urban metabolism and urban environmental imprint]. *Responsabilité & Environnement*(52):21–26

Barthes R. (1967), “Semiologia e Urbanistica”, *Op. cit.* n 10, Edizioni Il Centro, Napoli

Belpoliti M. (1984), “Nel segno dell’analogo” intervista a Luigi Ghirri comparsa su *Il Manifesto*, 16 marzo 1984

Belpoliti M. (2005), *Crolli*, Einaudi, Torino

Benjamin W. (1931), *Il carattere distruttivo*, in *Il carattere distruttivo: Walter Benjamin e il pensiero della soglia* di Maria Teresa Costa, Quodlibet, Macerata 2008

Bergson H. (1907), *L’evoluzione creatrice*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 2012

Berman M. (1985), *Tutto ciò che è solido svanisce nell’aria. L’esperienza della modernità*, Edizioni il Mulino, Bologna

Bernulli H. (1951), *La città e il suolo urbano*, Corte del Fontego, Venezia, 2008

Blake, P. (1977), *Form Follows Fiasco: Why Modern Architecture Hasn’t Worked*, Little Brown & Co, Boston

Bocher H. (2012), *Démolir la Bastille. L’édification d’un lieu de*

mémoire, Vendémiaire, Parigi

Braudel, F. (1958). "Histoire et Sciences sociales: La longue durée" in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 13(4), 725-753. <http://www.jstor.org/stable/27579986>

Brilli A. (1987), *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, il Mulino, Bologna 2008

Bristol, K. (1991), "The Pruitt-Igoe Myth" in *Journal of Architectural Education*, 44(3), 163-171

Bryson J.R. (1997), "Obsolescence and the Process of Creative Reconstruction" in *Urban Studies*, volume 34, issue 9

Byles J. (2005) *Rubble: Unearthing the History of Demolition*, Harmony Books, New York

Cairns S., Jacobs J. M. (2014), *Buildings must die : a perverse view of architecture*, The MIT Press, Cambridge-MA

Carandini A. (2010), *Storie dalla terra, manuale di scavo archeologico*, Einaudi, Torino

Carpi P. (2016), "Why Napoleon III was a good client" in *San Rocco* n 12

Carpo M. (2007), "The Postmodern Cult of Monuments" in *Futur Anterior* Vol. IV n.2, Winter 2007

Cavaliere C., Cogato Lanza E. (2020), "Territories in Time: Mapping Palimpsest Horizons" in *Urban Planning* Volume 5, Issue 2

Caye P. (2015), *Critique de la destruction créatrice: Production et humanisme*, Les Belles Lettres, Paris

Ceccarelli P., Indovina F. (eds) (1974), *Risanamento e speculazione nei centri storici*, Franco Angeli, Milano

Cederna A. (1958), *I vandali in casa*, Laterza, Roma (ed edizione successiva *I vandali in casa: Cinquant'anni dopo*, Laterza,

Roma)

Cederna A. (1979) *Mussolini urbanista. Lo sventramento di Roma negli anni del consenso*, Corte del Fontego, Venezia 2006

Celati G. (1989), *Verso la foce*, Feltrinelli, Milano 2018 (Quinta edizione)

Charpy M. (2007), “L'ordre des choses. Sur quelques traits de la culture matérielle bourgeoise parisienne, 1830-1914” in *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 34

Choay F. (1992) a cura di d'Alfonso E., *L'orizzonte del posturbano*, Officina Edizioni, Roma

Choay F. (1993), “L'invenzione del patrimonio storico”, in Rassegna di Architettura e *Urbanistica* 80/81

Choay F. (1995), *L'allegoria del patrimonio*, ed. it. a cura di D'Alfonso E., Valente I., Officina Edizioni, Roma

Choay F. (1996), “De la démolition”, in Bruno Fortier (eds) *Métamorphosesn parisiennes*, Picard-Pavillon de l'Arsenal, Paris

Choay F. (2002), *La Conférence d'Athènes, Sur la conservation artistique et historique des monuments*(1931), Les Editions de l'imprimeur, Parisw

Ciorra P., Ricci M., Viganò P., (2011), *Re-cycle / Strategie per l'architettura, la città e il pianeta*, Electa, Milano

Claus S. (2020), “Who owns the city? Hans Bernoulli's political urban planning” in *Architecture on Common Ground. The Question of Land: positions and models*, Lars Müller, Zurich 2020

Comerio M. C. (1981), “Pruitt Igoe and other Stories”, *Journal of Architectural Education*, 34:4, 26-31

Cooke M. (2002), *Beirut Reborn: The political Aesthetics of*

Auto-Destruction in *The Yale Journal of Criticism*

Corboz A. (1998), “La Carta d’Atene: uno spazio Newtoniano?” in Di Biagi P. (a cura di) *La Carta d’Atene*, Officina Edizioni, Roma 1998

Corboz A. (1998), a cura di Viganò P., *Ordine sparso. Saggi sull’arte, il metodo, la città e il territorio*, Franco Angeli, Milano

Coward M. (2009), *Urbicide. The politics of urban destruction*, Routledge, NY

Criconia A. (ed., 1998), *Figure della demolizione. Il carattere instabile della città contemporanea*, Costa & Nolan, Genova-Milano

De Carlo G. (1998), “Il coraggio della tabula rasa” in Di Biagi P. (a cura di) *La Carta d’Atene*, Officina Edizioni, Roma

de Jerphanion C., Van Kan V. (2019), “Mechanics of rejuvenation. La meccanica del ringiovanimento” in *Inside Quality Design (IQD)*, n. 56, p. 100-107.

Derrida J. (1987), *Lettre à un ami japonais*, trad. di R. Balzartotti, “Lettera a un amico giapponese”, in *Psyché. Invenzioni dell’altro*, vol. 2, Editoriale Jaca Book, Milano

Des Cars J., Pinon P. (1991) *Paris-Haussmann: le Paris d’Hausmann*, Edition du Pavillon de l’Arsenal, Picard, Paris

Di Battista V. (1992), “Le discipline del costruito e il problema della continuità in Ciribini” G. (ed.), *Tecnologie della costruzione*, NIS, Roma

Di Battista V. Fontana C., Pinto M.R. eds. (1995), *Flessibilità e riuso*, Alinea, Firenze

Di Battista V. (2006), *Ambiente costruito: un secondo paradigma*, Alinea, Firenze

Di Palma V. (2011), *Demolizione e ricostruzione nei programmi*

di riqualificazione urbana, Aracne, Roma

Easterling K. (2014), *Substraction*, Sternberg Press, New York

Edde D., Elkoury F., Basilico G., Koudelka J, Depardon R., Burri R., Frank R. (1991), *Beirut–City Centre*, Editions Du Cypres, Evreux

El Chami Y. (2012), “From Multipli-City to Corporate City in Beirut Central District”, Projective Cities, AA Postgraduate Programme <http://projectivecities.aaschool.ac.uk/portfolio/yasmina-el-chami-from-multipli-city-to-corporate-city/>
<https://www.jstor.org/stable/41765139>

Emery N. (2011), *Distruzione e progetto*, Marinotti, Milano

Essid, J. (2004). “Film as ‘Explicador’ for Hypertext” in *Computers and the Humanities*, 38(3), 317-333
<http://www.jstor.org/stable/30204943>

Faucault M. (1971), *L'archeologia del sapere*, trad. di Giovanni Bogliolo, Rizzoli, Milano

Fawaz M., Ghandour M. (2010), “Spatial Erasure: Reconstruction Projects in Beirut”, *Architecture Publications*, Iowa state University

Fawaz, M. (2009), “Hezbollah as urban planner? Questions to and from planning theory” in *Planning Theory*, 8(4), 323-334.
<http://www.jstor.org/stable/26165922>

Fournier E. (1883), *Paris démolie*
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k201368p.r=edouard+fournier.langFR>

Freud S. (1929), *Il disagio nella Civiltà*, Einaudi, Torino 2010

Fureix E. eds (2014), *Iconoclasme et Révolutions de 1789 à nos jours*, Cézerieux, Champ Vallon

Furlan, C. (2019). “Unfolding Wasteland: A Thick Mapping Approach to the Transformation of Charleroi’s Industrial

Landscape”, In Coomans T., Cattoor B., & De Jonge K. (Eds.), *Mapping Landscapes in Transformation: Multidisciplinary Methods for Historical Analysis* (pp. 131-148). Leuven (Belgium): Leuven University Press. www.jstor.org/stable/j.ctvj-sf4w6.8

Gamboni D. (2007), *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism Since the French Revolution*, Reaktion Books, London

Gandelsonas M. (1973), “Linguistica nell’Architettura”, *Casabella* 374,17-31

Gandelsonas M. (1991), *The Urban Text*, The MIT Press, Cambridge Ma

Gandelsonas, M. (1998), “The City as the Object of Architecture.” *Assemblage*, no. 37, pp. 129–144
www.jstor.org/stable/3171359

Gargiani R. (2006), *Rem Koolhaas/OMA*, Laterza, Roma

Ghyoot M., Devlieger L., Billiet L., Warnier A., (2018) *Déconstruction et réemploi*, PPUR, Lausanne

Giedion S. (1941), *Spazio, Tempo Architettura*, Hoepli, Milano 1984

Giovanoni G. (1913), “Il diradamento edilizio dei vecchi centri: il quartiere della Rinascenza in Roma”, in *Nuova Antologia*, luglio 1913

Giovanoni G. (1931), *Vecchie città ed edilizia nuova*, UTET, Torino

Giovanoni G. (1932), “La Conferenza internazionale di Atene pel restauro dei monumenti”, *Bollettino d’Arte*, Fasc. IX, Roma, 1932, p.408-420

Girelli S. (2012), “Demolizione, riuso e conservazione delle fortificazioni di Brescia” in *Storia Urbana* n 136/137

- Glendinning M. (2013), *The Conservation Movement: A History of Architectural Preservation*, Routledge, London
- Halbwachs M. (1906), *L'Année Sociologique* (1896/1897-1924/1925), 11, 655-658. <http://www.jstor.org/stable/27883309>
- Halbwachs M. (1949, postumo), *La memoria collettiva*, Unicopli, Milano 2007
- Harvey D. (1998), *L'esperienza urbana. Metropoli e trasformazioni sociali*, Il Saggiatore, Milano
- Hertweck F. (2020), "The question of land reloaded" in *Architecture on Common Ground. The Question of Land: positions and models*, Lars Müller, Zurich 2020
- Hertweck F., Marot S. eds (2013), *The City in the City: Berlin: A Green Archipelago*, Lars Muller, Zürich
- Hugo V. (1832), "Guerre aux démolisseurs", in *Revue des Deux Mondes* disponibile su La revue des deux mondes <http://www.revue-des-deux-mondes.fr/guerre-aux-demolisseurs/>
- Huyssen A. (2003), *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford University Press, Stanford Ca
- Iamandi C. (1997) "The Charters of Athens of 1931 and 1933: Coincidence, controversy and convergence" in *Conservation and Management of Archaeological Sites*, 2:1, 17-28
- Ingold, T. (1993), "The Temporality of the Landscape" in *World Archaeology*, 25(2), 152-174
<http://www.jstor.org/stable/124811>
- Insolera I. (1975), "Europa XIX secolo: ipotesi per una nuova definizione della città" in Caracciolo A. (a cura di) *Dalla città preindustriale alla città del capitalismo*, Il Mulino, Bologna
- Insolera I. (1980), *Roma. Immagini e realtà dal X al XX secolo*, Laterza, Roma – Bari
- Kassir S. (2005), *Beirut*, University of California Press,

Berkeley Ca

Khalaf S.(2006), *Heart of Beirut: Reclaiming the Bourj*, Al Saqi,

Koolhaas R. (1985), *Imaginer le néant*, in “*L’Architecture d’Aujourd’hui*”, n. 238

Koolhaas R. (1978), *Delirious New York. A retroactive manifesto for Manhattan*, Monacelli Press, NY

Koolhaas R. (1993), “Urban operations”, in *Columbia documents of architecture and theory*, n.3

Koolhaas R. Otero-Pailos J. (2014), *Conservation is overtaking us*, *Columbia Books on Architecture and the City*, NY

Koolhaas R., Obrist H. U. (2011), *Project Japan: Metabolism Talks*, Taschen

Koolhaas R., Zenghelis E. (1973), “Exodus, o i prigionieri volontari dell’architettura”, in *Casabella*, 378

Lanciani R. (2014), *La distruzione dell’antica Roma*, Intra Moenia, Napoli

Lanciani R. A. (1912), *Storia degli scavi di Roma*, E. Loeschler & Co., Roma

Latouche S. (2012), *Per un’abbondanza frugale*, Bollati Boringheri, Torino

Le Corbusier (2017), *Urbanistica*, il Saggiatore, Milano

Leak, A. (2019) “The mapping of loss”, in Leak A., Forsdick C., & Phillips R. (Eds.), *Georges Perec’s Geographies: Material, Performative and Textual Spaces* (pp. 17-29). London: UCL Press <http://www.jstor.org/stable/j.ctv13xps5j.8>

Lee, P. (1998), “On the Holes of History: Gordon Matta-Clark’s Work in Paris” in *October*, 85, 65-89.

- Lee P.M. (2001), *Object to Be Destroyed. The Work of Gordon Matta-Clark*, The MIT Press, Cambridge-MA
- Lefebvre H. (1972), *Spazio e politica: il diritto alla città*, Miozzi, Milano
- Lefebvre H. (1973), *La rivoluzione urbana*, Armando, Roma
- Lefebvre H. (2009), *Il diritto alla città*, Ombre corte, Verona
- Makarem H. (2014), "Actually Existing Neoliberalism: The reconstruction of Downtown Beirut in post-civil war Lebanon", doctoral thesis submitted to the Department of International Relations of the London School of Economics and Political Science, International Relations London, September 2014
- Mancini R. (2012), "I confini dissolti. La dismissione delle mura urbane in Italia dopo l'unità" in *Storia Urbana* n 136/137
- Mancini R., Michelotti E. (2003), *Scienza delle distruzioni*, Politeko, Torino
- Marot S. (2010), *L'art de la mémoire, le territoire et l'architecture*, La Villette, Paris
- Mastigli G. (2007), "Manipulations, Or, Rethinking Tabula Rasa" in *Log* n 10
- McLeod, M. (2000), "Theory and Practice". *Assemblage*, (41), 51-51.
- Komara, A. (2009), "Measure and Map: Alphand's Contours of Construction at the Parc des Buttes Chaumont", Paris 1867. *Landscape Journal*, 28(1), 22-39. <http://www.jstor.org/stable/43324422>
- Morizet A. (1932), *Du vieux Paris au Paris moderne: Hausmann et ses prédécesseurs*, Infolio, Gollion 2014
- Morrison H. (1935), *Louis Sullivan: Prophet of Modern Architecture*, W. W. Norton & Co., New York
- Newman O. (1975), "Reactions to the "Defensible space"

study and some further findings”, in *International Journal of Mental Health*, Vol. 4, No. 3, *The Environment and Human Satisfaction* (Fall 1975), pp. 48-70

Nigrelli F. C. (2005), *Il senso del vuoto: demolizioni nella città contemporanea*, Manifesto libri, Roma

O.M.A., Koolhaas R., Mao B. (1995), *S,M,L,XL*, The Monacelli Press, New York

Olmsted F.L. (1871), “Chicago in distress”, in *The Nation* n.332 <https://www.thenation.com/wp-content/uploads/2015/05/chicagoindistress1871.pdf>

Oswalt P. (2005), *Shrinking Cities. Volume 1: International Research*, Hatje Kantz Verlag, Ostfildern

Oswalt P. (2006), *Shrinking Cities. Volume 2: Interventions*, Hatje Kantz Verlag, Ostfildern

Oswalt P., Rieniets T. (2006), *Atlas of Shrinking Cities*, Hatje Kantz Verlag, Ostfildern

P. Lavedan, Plouin R., Hugueney J., Auzelle R. (1978), *Il Barone Haussmann, prefetto della Senna, 1853-1870*, Il Saggiatore, Milano

Page M. (1999), *The creative destruction of Manhattan*, University of Chicago Press, Chicago

Parigi in persona - Paris en allegories : un secolo di personificazioni di Parigi : 1848-1944 : Area Domus Roma 22 giugno - 30 settembre 1995

Pedretti B. (1998) (a cura di), *Il progetto del passato. Memoria, conservazione, restauro, architettura*, Bruno Mondadori, Milano

Perec G. (1969), *La scomparsa*, Guida, Napoli

Pertot G. (2012), “Milano e le difese militari da Napoleone al 900: dismissioni, distruzioni e restauri” in *Storia Urbana* n

136/137

Picon A., Robert J. P. (1999), *Le dessus des cartes: un atlas parisienne*, Picard, Parigi

Pinon P. (2011), *Paris détruit: du vandalisme architectural aux grandes opérations d'urbanisme*, Parigramme, Paris

Pinon P. (2016), "Une archéologie du sol urbain" in Mantziaras P., Viganò P. (a cura di) *Le sol des villes : ressource et projet*, Metis Presses, Ginevra

Porter E., Miller J., Rainwater L., Koestler F. A. (1967), "Pruitt-Igoe: Survival in a Concrete Ghetto", in *Social Work*, vol.12, n. 4, pp. 3-13

Rea E. (2002), *La dismissione*, Feltrinelli, Milano

"Relazione del concorso internazionale per il piano particolareggiato della nuova sacca del Tronchetto", in *Urbanistica-Rivista trimestrale dell'Istituto Nazionale di Urbanistica*, nn 42-43

Riegl A. (1903), *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*, ed. it. a cura di Scarrocchia S., Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1985

Rigamonti E. (1996), *Il riciclo dei materiali in edilizia*, Maggioli, Sant'Arcangelo di Romagna

Rossi A. (1964), "Considerazioni sul concorso internazionale per il piano urbanistico della Nuova Sacca del Tronchetto a Venezia" in *Casabella-Continuità*, n 293

Rossi P.O. (2000), *Roma. Guida all'architettura moderna 1909-2000*, Laterza, Roma-Bari

Rowe P.G., Sarkis H. (1998), *Projecting Beirut: episodes in the construction and reconstruction of a modern city*, Prestel, Munich

Salaam A. (1994), "The reconstruction of beirut: a lost oppor-

tunity” in *AA Files* n 27, 1994, pp. 11–13

Saliba, R. (1990), “The Mental Image of Downtown Beirut, A Case Study in Cognitive Mapping and Urban Form”, in Davie M. F., *Beyrouth, Regards Croisés*, Tours, URBAMA

Sarkis H. (2006), “A Vital Void: Reconstructions of Downtown Beirut” in *The Resilient City*, edited by Lawrence Vale and Thomas Campanella, Oxford University Press, Oxford

Schmuck A. (2014), *Script of Demolition*, Spektor Books, Leipzig

Schumpeter J. A. (1942), *Capitalismo, socialismo e democrazia*, Etas – Kompass, Milano, 1967

Scully V. (1959), “Louis Sullivan’s Architectural Ornament: A Brief Note concerning Humanist Design in the Age of Force,” in *Perspecta* 5

Sebald W.G. (1999), *Storia naturale della distruzione*, Adelphi, Milano

Secchi B. (1998), “Carte” in Di Biagi P. (a cura di) *La Carta d’Atene*, Officina Edizioni, Roma

Secchi B. (2000), *Prima lezione di Urbanistica*, Laterza, Roma

Shapiro G. F. (2012), Review of The Pruitt-Igoe Myth by Chad Friedrichs, in *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 71, No. 1 (March 2012), pp. 111-113

Smithson R. (1967), “A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey” in Holt N. eds. *The Writings of Robert Smithson*, New York 1979

Sol Lewitt: the Museum of Modern Art, New York : [exhibition] Edited and introduced by Alicia Legg, designed by Sol Lewitt, New York 1978

Spieker S. ed. (2017), *Documents of Contemporary Art: Destruction*, The MIT Press, Cambridge MA

- Stanton M. (2007), "Heavy Matters: Beirut, War, and Real Estate", *Log* 9, p.94
- Tafuri M. (1974), "L'architecture dans le Boudoir" in *Opposition* n 3
- Tafuri M. (1987), "Machine et mémoire. La città nell'opera di Le Corbusier" in H. Allen Brooks (a cura di) *Le Corbusier 1887-1965*, Electa , Milano 1993
- Tarraf G. G. R. (2014), *Beirut: the story of a city destroyed by peace*, tesi di laurea, LAU-Lebanese American University
- Terranova A. (eds, 1997), *Il progetto della sottrazione*, Croma Quaderni n 3, Roma
- Ungers O. M. (1979), "L'architettura della memoria collettiva", in *Lotus International* n 24
- Urban F. (2004) "Recovering Essence through Demolition: The 'Organic' City in Postwar West Berlin." *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 63, no. 3, 2004, pp. 354–369.
www.jstor.org/stable/4127975
- Venturi R. (2015) "La macchina del vuoto. Da Lucrezio a Matta-Clark", in Achille Bonito Oliva (ed.), *Enciclopedia delle arti contemporanee*, vol. 3, "Il tempo inclinato", Electa, Milano 2015, pp. 104-153
- Verdeil E. (2010), *Beyrouth et ses urbanistes: Une ville en plans (1946-1975)*, Presses de l'Ifpo, Beyrouth 2010
- Vergani M. (2000), *Jaques Derrida*, Mondadori, Milano
- Vidler A. (2011), "Paris démoli/Paris futur", *The scenes of the streets and other essays*, Monacelli Press, New York
- Viganò P. (2002), *La città elementare*, Skira, Milano
- Viganò P. (2020), "Palimpsest Metaphor: Figures and Spaces of the Contemporary Project" in *Urban Planning* Volume 5, Is-

sue 2, Vol. 85, pp. 65-89 <https://www.jstor.org/stable/779183>

Von Moos S. (1987), "Urbanistica e scambi transculturali 1910-1935: una veduta d'insieme" in H. Allen Brooks (a cura di) *Le Corbusier 1887-1965*, Electa , Milano 1993

Wendl N. (2013), "An Ecology from Absence: In Place of Pruitt-Igoe" in Mitchell E., Berman I. eds. ACSA Annual Meeting Proceedings, *New Constellations, New Ecologies* <https://www.acsa-arch.org/chapter/an-ecology-from-absence-in-place-of-pruitt-igoe/>

Wigley M. (2018), *Cutting Matta-Clark: The Anarchitecture Investigation*, Lars Müller Publishers, Zürich

Younes H. curato da (2019), *The Place That Remains: Recounting the Unbuilt Territory*, Skira Milano

Zaya O. (2013), *Lara Almarcegui*, Turner, Madrid

Zola È. (1871), *La preda*, Edizioni Clichy (edizione italiana), Firenze 2018