

AN

ISSN 2279-7009

www.ordinearchitetti.pd.it

Rivista trimestrale - Poste Italiane Spa
Spedizione in abbonamento postale - 70% NE/PD

ORDINE DEGLI ARCHITETTI P.P. E C. DELLA PROVINCIA DI PADOVA
35131 Padova - Piazza G. Salvemini, N° 20 - tel. 049 662340 - fax 049 654211 - mail: info@ordinearchitetti.pd.it

N.02 - 2024



EDITORIALE IL VASO DI PANDORA

Francesco Migliorini

AI E LAVORO AI_INCIPIT

Alessandro Zaffagnini

LA CREATIVITÀ SINTETICA È IL FUTURO DEL LAVORO DEGLI ARCHITETTI

Daniele Verdesca

A cura di Alessandro Zaffagnini

AI EMERGENTE, ARCHITETTURA, EMERGENZA AI

Luca Rivelli

A cura di Davide Scagliarini

LA TIPOLOGIA ABITATIVA PER L'HOME WORKING

Antonio Buggin

L'APPUNTO

NUOVE PROFESSIONI E FORMA URBANA

Corrado Poli

A cura di Michele Culatti

MOSTRE IN CORSO

GAE AULENTI (1927-2012) TRIENNALE MILANO

A cura di Paolo Simonetto

ARTISSIMA 2024: SOGNARE AD OCCHI APERTI

A cura di Michele Gambato

SCATTI D'ARCHITETTURA

A cura di Pietro Leonardi, Paolo Simonetto

PILLOLE

WOLFGANG AMADEUS MOZART E L'ARCHITETTURA OBLIQUA

Paola Cattaneo

A cura di Michele Culatti

IL LUNGO CAMMINO DEL FARE

Davide Scagliarini

POLO MUSEALE PADOVANO

INATTUALITÀ DI FRANCO ALBINI: UNA LEZIONE PER IL PRESENTE

Guido Morpurgo

A cura di Michele Culatti e Michela Zanandrea

LIBRERIA

A cura della Redazione

NOTIZIE DALL'ORDINE

A cura di Chiara Cattelan e Michele Culatti

Architetti Notizie



Sverre Fehn, Schizzo di progetto (da Sverre Fehn, Opera completa, Milano 1997).

EDITORIALE

IL VASO DI PANDORA

Francesco Migliorini

Viviamo in un'epoca in cui le innovazioni tecniche si susseguono con ritmo frenetico, senza possibilità di metabolizzare il Nuovo e finendo per subire passivamente le metamorfosi sociali e culturali introdotte dai nuovi strumenti digitali.

Questa frenesia ci esalta e ci diminuisce, rendendoci spettatori passivi, consapevoli di delegare la nostra autonomia di scelta in cambio di una vita più comoda e serena.

Allo stesso tempo la consapevolezza di questa pigrizia ci rende sospettosi nei confronti di una Rivoluzione digitale che trasforma le nostre vite.

Utopie e Distopie fantascientifiche si scontrano sul tema dell'Intelligenza Artificiale (IA).

Utilizzando una definizione del 1955 potremmo descrivere la IA come ciò che fa in modo che "una macchina agisca con modalità che sarebbero definite intelligenti se un essere umano si comportasse allo stesso modo"¹.

La storia della IA si può sommariamente suddividere dagli Anni Cinquanta del Novecento ad oggi in due grandi filoni: da una parte l'Idea prometeica di fornire l'Umanità di un Cervello sintetico in grado di pensare ("IA forte"); dall'altra una Intelligenza legata ai principi del Neuro-calcolo e del Connessionismo ("IA debole") costituita da un insieme di strumenti in grado di simulare l'attività dell'Uomo in settori specifici.

Le ricerche sulla "IA forte" si sono progressivamente arenate; la "IA debole" è giunta invece negli ultimi vent'anni a conseguire risultati straordinari, di cui l'ultima pagina è costituita dall'avvento dei cosiddetti "Modelli massicci di linguaggio" o Llm (Large language models): Open AI, ChatGPT, PaLM, Photomath o LLaMa ne sono famosissimi esempi.

Lo sviluppo della "IA debole" ha progressivamente introdotto la separazione tra Pensiero e Azione, spostando sempre più l'obiettivo della Ricerca verso strumenti che agiscono in modo intelligente senza esserlo².

Ma nel processo di apprendimento e di accrescimento delle capacità umane Pensiero e Azione si condizionano e si arricchiscono a vicenda: rinunciare all'uso di tecniche apparentemente desuete significa rinunciare ad una parte della nostra Conoscenza.

È quindi proprio la possibilità offerta dalla IA di fare a meno dell'Intelligenza umana a costituire il grande rischio di questo strumento: "Oggi, la IA scinde la risoluzione efficace dei problemi e l'esecuzione corretta dei compiti dal comportamento intelligente, ed è proprio grazie a tale scissione che può incessantemente colonizzare lo spazio sterminato di problemi e compiti, ogni volta che questi possono essere conseguiti, senza comprensione, consapevolezza, acume, sensibilità, preoccupazioni, sensazioni, intuizioni, semantica, esperienza, bio-incorporazione, significato, persino saggezza e ogni altro ingrediente che contribuisca a creare l'intelligenza umana"³. In breve, senza Coscienza.

Federico Faggin, uno dei pionieri della Microelettronica e tra gli inventori del primo microprocessore, ha sviluppato negli ultimi trent'anni un pensiero critico e riflessivo riguardo al rapporto tra IA e Coscienza.

Il suo approccio combina avanzate conoscenze tecniche e scientifiche con una prospettiva filosofica e umanistica.

Faggin distingue chiaramente tra IA e Intelligenza umana, sottolineando che mentre la IA è basata su algoritmi aperti e processi deterministici progettati e controllati dall'Uomo, l'Intelligenza umana è libera e intrinsecamente legata alla Coscienza, descrivibile come una qualità primaria dell'Universo irriducibile a meri processi meccanici. Mentre la IA è uno strumento deterministico privo della capacità di elaborare in sentimenti il linguaggio dei simboli derivati dall'esperienza sensoriale, l'Intelligenza umana è invece in grado di tradurre l'esperienza in sentimenti ("qualia"), di avere esperienze soggettive e di conoscere e conoscersi attraverso sensazioni ed emozioni derivanti dall'interpretazione di queste esperienze.

La Coscienza consiste quindi nella capacità di tradurre l'esperienza in sentimenti, cioè di dare un significato ai simboli: la teoria si fonda sulla distinzione tra Simbolo e Significato, tra realtà simbolica (la realtà che percepiamo) e realtà semantica (i sentimenti che proviamo). Ma più del Simbolo conta il Significato: "Anche una macchina può riconoscere una rosa dalle sue "emissioni" molecolari, emulando il processo naturale. [...] Tuttavia tale riconoscimento è qualitativamente assai diverso dal nostro: una macchina non sente nulla, e il nome dell'oggetto riconosciuto è solo un altro segnale. Essa non ha l'esperienza cosciente della fragranza della rosa"⁴.

Faggin e altri sottolineano come lo sviluppo della IA possa comportare grandi rischi per l'Uomo: Disallineamento degli obiettivi tra Umanità e Tecnologia⁵, Sopravalutazione degli strumenti digitali⁶ e conseguente Rinuncia alla Coscienza e alla Libertà di scelta in cambio della promessa di una vita più comoda e spensierata⁷, Caos normativo nell'Infosfera⁸.

I rischi non devono però offuscare i pregi: una volta aperto il Vaso di Pandora non si può più richiudere.

È necessario trovare proposte che permettano di adattarci al nuovo Mondo digitale sfruttandone appieno le risorse e mantenendo viva la nostra capacità cosciente di Scelta e di Azione.

I nuovi strumenti digitali impongono all'Architettura un duplice approccio, legato alla interpretazione della realtà esterna e alla riflessione sulle trasformazioni interne alla disciplina progettuale.

L'interpretazione della realtà esterna si riferisce alla progettazione di un "Mondo - involucro" in cui rendere sempre più efficaci gli strumenti digitali, senza rinunciare alla ricerca della Suggestione e della Bellezza.

La Rivoluzione digitale modifica la realtà rendendola adatta all'applicazione di strumenti e tecniche: "Al giorno d'oggi, la pratica di avvolgere l'ambiente in un'infosfera adatta alla IA ha iniziato a pervadere tutti gli aspetti della realtà e sta prendendo piede quotidianamente ovunque, in casa, in ufficio, per strada. Quando parliamo di città smart, facciamo riferimento anche al fatto che stiamo trasformando gli habitat sociali in luoghi in cui i robot possono operare con successo"⁹.

La riflessione sulle trasformazioni interne alla disciplina progettuale si riferisce all'uso e all'abuso dei nuovi strumenti. Ne è un esempio ormai legato al passato l'introduzione del Disegno digitale, che ha modificato non solo la realizzazione degli elaborati grafici, ma la procedura stessa del fare progettuale e la forma degli oggetti; lo strumento digitale ha modificato la concezione della dimensione dell'oggetto e del rapporto tra l'insieme e le sue parti, imponendo una visione olistica del progetto in cui il passaggio di scala diventa impietoso.

La potenza e la rapida evoluzione degli strumenti digitali impone quindi una riflessione sulla tecnica progettuale e sui suoi contenuti ultimi, tenendo separato l'aspetto simbolico dall'aspetto semantico. Se cioè da una parte è vero che la tecnica architettonica consiste "nell'arte di risolvere un problema sfruttando vincoli e possibilità per soddisfare alcuni requisiti in vista di un obiettivo"¹⁰, è altrettanto vero che non esiste un'unica soluzione, e che ogni progetto è frutto di una interpretazione, operata in Libertà e secondo Coscienza.

Il Progetto architettonico è una forma di Conoscenza che si trasforma in oggetto concreto, una Interpretazione della Realtà che si traduce in Spazio funzionale e simbolico.

Questo è il motivo per cui l'Architettura può indicare una possibile via di fuga alla Necessità attraverso la rivendicazione della Libertà della Interpretazione progettuale, intesa come valorizzazione del Pensiero e non solo del Prodotto, trascendendo i limiti dell'Infosfera e dei suoi strumenti.

Evadere dallo Stato di necessità per ricondurre l'Origine del nostro Fare alla Poesia: trovare rifugio per le nostre emozioni in un mondo

⁴ Federico Faggin, *Irriducibile*, Milano 2022.

⁵ Max Tegmark, *Vita 3.0. Essere umani nell'era dell'intelligenza artificiale*, Milano 2018.

⁶ Daniel Dennet, *Dai batteri a Bach. Come evolve la mente*, Milano 2018.

⁷ Federico Faggin, *Irriducibile*, Milano 2022.

⁸ Stuart J. Russell, con Peter Norvig, *Artificial Intelligence. A modern approach*, Berkeley 2020.

⁹ Luciano Floridi, *Etica della IA*, Milano 2022.

¹⁰ Luciano Floridi, *Etica della IA*, Milano 2022.

¹ McCarthy, Minsky, Rochester e Shannon, "Proposta per il Progetto estivo di ricerca sulla IA di Dartmouth", Dartmouth 1955.

² Luciano Floridi, *Etica della IA*, Milano 2022.

³ Luciano Floridi, *Etica della IA*, Milano 2022.

di intuizioni inesprimibili, illusioni su cui fondare le motivazioni del nostro Agire.

Diversamente il rischio è di correre verso un abisso di banalità, dove l’Uomo dorme il Sonno della Ragione, sconvolto da incubi e oscuri presagi nel riconoscimento dell’illusione e dell’errore: *“Se non avessimo consentito alle arti ed escogitato questa specie di culto del non vero, la cognizione dell’ universale non verità e menzogna che ci è oggi fornita dalla scienza - il riconoscimento dell’illusione e dell’errore come condizioni dell’esistenza conoscitiva e sensibile - non sarebbe affatto supportabile. Le conseguenze dell’onestà sarebbero la nausea e il suicidio”*¹¹.

Ma troppo onesti non si vive: c’è bisogno di riscoprire il Gioco, lo Sguardo obliquo del Dio che tutto vede e quello ironico del Dio Bambino che tutto vuole.

Esplorare Saperi antichi correndo il rischio di essere limitati e poco originali: trovare un antidoto alla necessità del Sempre Nuovo, alla esponenziale evoluzione degli strumenti tecnici; trovare sollievo nella Ripetizione.

Nell’Abisso che separa l’intuizione irrazionale dalla dimostrazione razionale si può nascondere una via di fuga per difendere la Coscienza. In quell’Abisso si cela l’origine dell’Enigma, il segreto della Creazione che il Mestiere dell’Architetto si porta dietro dall’Alba dei tempi; un Segreto che, come la Coscienza, si può solo intuire ma non si può esprimere o comunicare.

Così come nell’antica Grecia, così oggi *“l’enigma nascosto nell’opera non è risolvibile; solo la sua conformazione è decifrabile e proprio questo compito spetta all’Architetto”*.¹²

11 Friedrich Nietzsche, La Gaia Scienza, Milano 1977. 12 Augusto Romano Burelli, Aforismi del fare e del pensare ciò che si fa, in “Anfione Zeto – Quaderni di Architettura - Augusto Romano Burelli, Paola Gennaro – Due Chiese”, Treviso 1992.

AI e LAVORO AI INCIPIT

Alessandro Zaffagnini

David Runciman, docente londinese di Scienze politiche all’U-niversità di Cambridge, nel suo ultimo libro dal titolo “Affidarsi. Come abbiamo ceduto il controllo della nostra vita a imprese, Stati e intelligenze artificiali” (2024, ed. Einaudi) affronta una questione che è al contempo un bivio: affidarsi completamente alle “macchine”, alle grandi corporation e all’IA oppure rivendicare e difendere la nostra umanità e come. Assertore che le intelligenze artificiali esistano ormai da molti anni, una “naturale conseguenza di un processo in atto da secoli e che non ci deve intimorire”, egli tratta il saggio, non arrivando a conclusioni e risposte certe ma affrontando questioni che prefigurino possibili scenari, tra i quali la possibilità, per lui comunque remota, che le intelligenze artificiali possano giungere, in un futuro, a provare dei sentimenti e la facoltà del libero arbitrio. Proprio su questa presunta ipotesi di controllo emotivo delle macchine gli uomini potrebbero diventare o un elemento secondario, appartenente quindi ad un passato, oppure divenire i protagonisti principali della crescita propositiva delle IA. Quanto si scriveva in occasione del nostro primo numero, ritorna puntuale: dobbiamo nutrire la consapevolezza di conoscere la macchina da noi stessi creata, sapere cosa e come interagire attraverso le giuste domande che ci supportino nella creatività ed avere presunzione, in un certo qual modo, di sentirci noi i custodi dell’equilibrio progettuale. Daniele Verdesca in questo secondo appuntamento affronta il tema relativo all’impatto delle intelligenze artificiali nel mondo del lavoro di noi Architetti: comprensione tecnica approfondita, formazione continua, approccio interdisciplinare, consapevolezza dei limiti e dei rischi, forte senso etico, tutti elementi essenziali per assicurare che i benefici dell’IA siano equamente distribuiti e che i rischi vengano gestiti adeguatamente, ma, realistica-mente, sta cambiando o cambierà in futuro effettivamente il nostro modo di progettare e di proporci ai nostri interlocutori?

LA CREATIVITÀ SINTETICA È IL FUTURO DEL LAVORO DEGLI ARCHITETTI

Riappropriarsi della narrazione di prospettiva e di senso nell'era delle intelligenze artificiali generative

Daniele Verdesca

Direttore della Cassa Edile della provincia di Lecce Curatore della “Smart Ark Academy” (www.smartark.academy)

A cura di Alessandro Zaffagnini

Duole ammetterlo. Ma il dibattito culturale e di prospettiva sul rapporto degli architetti - e dell’architettura - con l’intelli-genza artificiale generativa ha ormai raggiunto, da tempo, lo stesso livello delle discussioni da *Bar dello Sport*. Non solo per interventi con stile nazional-popolare di pseudo specialisti che

dissertano sulla formazione di una squadra senza mai averne allenata alcuna. O comunque, al massimo, giocato al torneo di calcetto parrocchiale. Ma anche chi è esperto del settore, o comunque conoscitore dello strumento, spesso si appiattisce su posizioni difensive. Cercando di contrastare le tesi degli al-lenatori “nazional-popolari” contrapponendo visioni eccessiva-mente ottimistiche sulle potenzialità dell’intelligenza artificiale nella progettazione architettonica. Rimanendo però nel vago, senza alcuna attenzione alla realtà di fatto, che presenta ben più delle classiche *50 sfumature di grigio*. Generalismo vacuo al pari, per fare un paragone, al voler lanciare grida di allarme per la carenza dei medici. Per poi scoprire che alcune specializzazi-oni sono in sovrabbondanza (chirurgia estetica); altre, invece, altamente carenti, come, ad esempio, il comparto del pronto soccorso. E per ragioni che poco hanno a che vedere con l’es-ercizio della professione. Analogo discorso general-generalista vale per le competenze. Al pari della nascita dell’automobile, agli albori del cambiamento, erano davvero pochissimi coloro che erano in grado di guidare le nuove “carrozze senza cavalli”. Oggi, invece, siamo in milioni a farlo, tutti in coda sulle strade iper congestionate dei centri urbani o delle megalopoli. E tutti sono in grado di guidare un’auto, anche i meno esperti; per-ché assistiti dalle videocamere per le manovre di parcheggio o dal cambio automatico. Ogni tecnologia innovativa finisce per divenire una quotidianità alla portata di tutti. Fatti salvi i piloti della Formula 1, il resto della drammaturgia del cambiamento è, ormai, storia.

Diviene necessario, perciò, abbattere il tabù dell’eccezionalità e riportare la discussione, il confronto, su ciò che realmente accade e potrà accadere nell’ambito della professione degli architetti e dei designers. Non in forma general-generica. Ma rendendosi consapevoli di quanto realmente l’intelligenza ar-tificiale generativa potrà incidere sulle fasi di progettazione e

quello che sa l’abbiamo prodotto *noi*. Certo, fenomeni legati a proprietà emergenti del sistema rendono quasi garantito che si formino, a partire da questi dati, nuove strutture, *di-verse* dalle nostre strutture mentali. Ma il materiale su cui la macchina si è formata è la nostra cultura, non quella di un popolo alieno: la sua conoscenza non è altro che una summa della nostra *storia di produttori di cultura*.

esiste da tempo, si sono solo migliorate le versioni.

Terzo elemento. L’arrivo della IA generativa, ossia la capacità, nel caso degli architetti, di creare nuove immagini partendo da una semplice riga di testo - e da immagini comunque del pas-sato, già preesistenti - non ha spostato nulla rispetto al quadro medio della professione. Le *archistar* ne stanno già facendo uso industriale nell’aumento della produttività dei loro studi, es-sendo in grado di produrre, in fase creativa pre-progettuale, una moltitudine impressionante di ipotesi architettoniche, anche in pochissimi minuti. Mentre per chi si occupava di ristrutturazi-oni di abitazioni stile 110%, continuerà a farlo senza che l’IA cambi nulla nella sua normale attività. Al massimo supplirà in alcuni aspetti della comunicazione. Darà cioè in pasto alla IA il rendering prodotto e si troverà in pochi minuti, cotto e mangia-tto, il powerpoint di presentazione o una relazione descrittiva dell’edificio fatta da Copilot di Word. Ma nessuna reale novità o cambiamento nella progettazione, se non maggiore efficien-za negli aspetti comunicativi (anche se, chi ha visto le slide o le relazioni prodotte, sa benissimo che è necessario lavorarci parecchio ancora prima di renderle davvero “presentabili”).

Non cambierà nulla perciò, nella professione dell’architetto. Chi già era creativo, con l’utilizzo della *creatività artificiale*, lo sarà ancora maggiormente. Chi invece svolgeva mere funzioni burocratico amministrative - sotto la falsa denominazione di “progettazione” - sarà solo agevolato nello sbrigare un maggior numero di pratiche. Oppure semplicemente sostituito, perché un computo metrico l’IA generativa lo saprà fare meglio e con costi inferiori. La scelta era già stata compiuta a priori da ogni singolo architetto. Ben prima dell’arrivo dell’intelligenza artifi-ciale generativa. Il resto è mero chiacchiericcio da bar nazion-al-popolare.



Zaha Hadid Architects - Heydar Aliyev Center a Baku, Azerbaijan - 2007-2012

di realizzazione, che sono profondamente differenti. E di quali tipologie di architetti ne potrà valorizzare il talento e quali, invece, verranno semplicemente resi “obsoleti” rispetto all’evol-zione della domanda architettonica e urbanistica.

È necessario, cioè, riprendere le fila della corretta narrazione. Ossia di ritrovare un senso unitario di quanto sta accadendo per singoli episodi; un *fil-rouge* che leghi l’evoluzione dei tempi ad un senso compiuto, di prospettiva, rispetto un futuro che ha nell’oggi le sue radici ben salde.

Premessa culturale necessaria *ex ante*. Le IA non sono intelligen-ti, anzi. Sempreché esista qualcuno in grado di definire in modo univoco cosa sono le intelligenze - che sono molte e diverse tra loro - le IA sono solo macchine di silicio che fanno calcoli, e che basano il loro output su regole di probabilità statistica bayesi-ana. Nessuna affinità - ma proprio nessuna - con le intelligen-ze umanentriche, né con quelle degli animali e delle piante, che ne hanno altrettante, ma diverse da quelle umane. Ancor meno affinità con la *coscienza* o la *consapevolezza*, che a loro volta non sono legate univocamente all’intelligenza, come ormai le neuroscienze hanno ampiamente comprovato. Le IA sono macchi-ne alquanto stupide e, soprattutto, conoscono solo ciò che noi immettiamo come dati da cui apprendere. Il database è sì enorme, ma non inventano nulla che l’umanità già non sappia. Se ChatGPT fosse nato prima dell’invenzione della locomoti-va, non saprebbe nulla della termodinamica o delle ferrovie, ne avrebbe potuto inventarle. Il termine intelligenza artificiale, infatti, fu concepito nella metà degli anni ‘50 solo per attrarre finanziamenti. Come accade anche oggi, quando viene annun-ciato un nuovo modello di IA che “ragiona” come gli uomini. Premesso che non conosciamo come funziona effettivamente il processo di ragionamento consapevole nel nostro cervello (ne conosciamo l’elettrochimica dei segnali, non i processi). Ma la terminologia adottata è solo marketing per attrarre l’attenzione su un futuro di glorioso sviluppo e, di conseguenza, per otte-nere i miliardi di investimento necessari. Fuffa quindi. Hanno solo migliorato il modello. Come accade per l’auto quando esce una nuova versione. Nuovi gadget, nuovi accessori, ma il pro-cesso termodinamico endotermico - o elettromeccanico - non è variato, solo migliorato.

Secondo elemento. Nessuna novità per chi già era in fase avan-zata di progettazione architettonica con gli strumenti digitali. Prima dell’intelligenza artificiale generativa esistevano già le reti neurali e il machine learning. L’intelligenza artificiale era conosciuta come “progettazione parametrica”, ed operava a supporto di specialisti o, soprattutto, staff multidisciplinari. In grado di sviluppare ipotesi progettuali in multidimensioni (planimetrica, prospettica, economica, impiantistica, energeti-ca, sostenibilità, comfort, industrializzazione). Era necessaria la conoscenza del software e dei parametri da utilizzare o ver-ificare. Pochi specialisti, ma altamente competenti. Molteplici scenari e scelta finale al progettista, in relazione alle esigenze del committente; una capacità di progettare gli equilibri tra istanze diverse. Anche per l’esecuzione, niente di nuovo. Il BIM

AI EMERGENTE, ARCHITETTURA, EMERGENZA AI

Luca Rivelli

A cura di Davide Scagliarini

In filosofia, con “proprietà emergenti”si intende indicare, dato un sistema complesso costituito da numerose parti in-teragenti, proprietà globali o comportamenti manifestati dal sistema che non sono facilmente prevedibili a partire dalle condizioni iniziali e dalle proprietà delle singole parti. Que-sto principio è particolarmente rilevante per gli LLM, i mo-delli linguistici AI di grandi dimensioni come ChatGPT, in cui i pattern di connessione e attivazione tra neuroni virtuali che si formano durante il processo di apprendimento del si-stema appaiono ed evolvono in modi non specificati dalle re-gole di programmazione ordinarie, rendendo alcuni aspetti degli LLM ancora sconosciuti ai ricercatori e ai programma-tori stessi: L’AI degli LLM si presenta come un fenomeno di “AI emergente”.

Questa caratteristica “emergente” ci obbliga, come eviden-ziano studi recenti (ad esempio: https://cdn.openai.com/papers/sparse-autoencoders.pdf), a studiare ognuno di que-sti sistemi come studieremmo un “cervello” sconosciuto di origine naturale, con gli stessi limiti che ha lo studio di un cervello. I comportamenti complessi esibiti dagli LLM arri-vano quindi a sfidare le attuali possibilità di analisi e di spie-gazione.

Sembrerebbe quindi che per ora non abbiamo fatto molti passi avanti nella comprensione dell’*intelligenza*: apparente-mente anche l’intelligenza artificiale, benché da noi *creata*, è risultata essa stessa, come già l’intelligenza naturale, qualco-sa che ancora non riusciamo veramente a *spiegare*, che sfugge a una comprensione analitica, perché richiede una forse trop-po grande capacità di attenzione per “tenere insieme” tutte le informazioni che comporrebbero una sua spiegazione. Questa somiglianza “per inspiegabilità” tra la nostra intelli-genza e l’AI ci suggerisce una domanda: l’AI è un’intelligen-za come la nostra? C’è chi lo nega, dicendo che noi abbiamo una *storia*, ma le macchine no. Questa sarebbe una differenza essenziale tra l’intelligenza umana e quella della macchina. Ora, per quanto riguarda la *singola* specifica macchina, questo è certamente vero: la sua intelligenza è apparsa pochi mesi fa, tutta “insieme”. Ma, per quanto riguarda la conoscenza che permea la macchina, forse questo non è del tutto vero, perché la macchina ha studiato l’intero scibile *umano*: tutto

quello che sa l’abbiamo prodotto *noi*. Certo, fenomeni legati a proprietà emergenti del sistema rendono quasi garantito che si formino, a partire da questi dati, nuove strutture, *di-verse* dalle nostre strutture mentali. Ma il materiale su cui la macchina si è formata è la nostra cultura, non quella di un popolo alieno: la sua conoscenza non è altro che una summa della nostra *storia di produttori di cultura*. In quanto riassume la nostra storia culturale, la macchina conosce anche, naturalmente, la storia scritta dagli storici, compresa nella base dati da cui ha appreso. Si potrebbe ora distinguere tra tipi di storia, per analogia con concetti biologi-ci: la “storia” come disciplina, conosciuta dalla macchina, è una storia filogenetica, cioè *trans-generazionale*. Ma ogni in-dividuo umano ha una sua “storia personale”, ontogenetica, cioè storia del suo sviluppo, della sua vita, delle sue spe-cifiche esperienze a partire dalla nascita: una storia delle sue *interazioni* col mondo, costituenti nuove conoscenze. Le mac-chine, o almeno gli attuali LLM, incapaci di apprendimento *continuo*, conoscono la storia filogenetica, quella collettiva dell’umanità e delle sue produzioni culturali, ma sono privi di storia personale. La loro conoscenza è appresa “in blocco” durante i mesi e i miliardi di cicli-macchina del processo di apprendimento, e, per ragioni intrinseche alla loro struttura, l’apprendimento di nuove conoscenze richiederebbe nuovi cicli di apprendimento completo. Ma questo è per il momen-to impedito sia dal tempo richiesto, sia dall’eccessivo con-sumo energetico”, e quindi dal relativo costo. Un processo di *apprendimento continuo* richiederebbe architetture, su cui si sta lavorando ma non ancora realizzate, diverse dai sistemi attuali.

Ora, da appassionati di architettura, ci potremmo chiedere: l’AI attuale è in grado di capire l’architettura? Forse questa è una domanda insidiosa: si potrebbe infatti rispondere che l’architettura, come ogni altra parte dello scibile umano, è stata sicuramente appresa dalla macchina. Certamente, sotto un determinato aspetto, questo è vero: ci basterà chiedere, e la macchina con grande eloquio e precisione ci parlerà di Vitruvio, di Frank Lloyd Wright, o delle proporzioni della cupola del Brunelleschi. Ma, sotto un altro aspetto, che la macchina capisca davvero l’architettura può essere dubbio: come fa, la macchina, a sapere cosa significa vivere in un lu-go, abitarlo? Certo, conoscerà le descrizioni che nello scibile umano si sono fatte del concetto di abitare, o le descrizioni letterarie del vivere in un luogo. Ma non saprà veramente cosa significa, “che sensazione dà”, (quali sono i “qualia” direbbero i filosofi della mente) muoversi, soggiornare, fare uso di, interagire con un ambiente. O ancora: cosa sa la mac-china di quel che significa, nell’esperienza pratica, scegliere un luogo in cui costruire, e di cosa significa, come viene “visu-suta”, la pratica del costruire?

Forse, per il momento, questa è una differenza fra noi e l’AI: l’AI ha un “sapere che”, un sapere *dichiarativo*, direbbero i fi-losofi e gli scienziati cognitivi, che riporta delle informazioni. A questo concetto si contrappone un sapere *procedurale*, un “sapere come”, che invece è l’abilità, la disposizione, a effet-tuare nel modo corretto dei compiti pratici. Cioè, per usare un’analogia, l’LLM sta alla conoscenza architettonica come il critico musicale sta al musicista esecutore. C’è un altro aspetto, che si colloca tra conoscenza dichiara-tiva e procedurale, ma tende più verso la seconda. Nel pro-gettare, non basta fare un bello schizzo: il disegno deve es-ere convertito nella specificazione di tutti i dettagli tecnici di una struttura adeguatamente dimensionata e realizzabile, composta da un’infinità di componenti e materiali standar-dizzati o meno. L’intelligenza artificiale, attualmente, riesce a disegnare un modello senza poi poterlo “specificare”. Que-sto rende, nel contesto dell’architettura, particolarmente evi-dente la differenza tra le competenze di un architetto umano e le capacità delle attuali AI generative. Le AI sono molto abili nel creare rappresentazioni visive di edifici o concepts architettonici. Tuttavia, l’architettura richiede ben più della semplice rappresentazione grafica tridimensionale: implica la considerazione di una moltitudine di dettagli tecnici e pratici che influenzano la funzionalità e la realizzabilità del progetto. Un architetto, quando progetta, non si limita a tra-sformare uno schizzo in un disegno vettoriale, ma incorpora dettagli ingegneristici e specifiche tecniche che vanno ben oltre l’estetica, come la specificazione della struttura interna dei materiali e delle loro capacità di supporto della struttura che andrà costruita. Il progetto può anche includere raccomandazioni su dove reperire i materiali necessari, potenzial-mente specificando fornitori locali o specializzati dei compo-nenti richiesti.

Ora, le conoscenze richieste per questo livello di dettaglio derivano spesso dall’esperienza pratica, ottenuta attraverso anni di lavoro sul campo, osservando e risolvendo problemi in situazioni reali di costruzione. Queste conoscenze sono sicuramente in parte dichiarative, ma in buona parte sono conoscenze procedurali. Ma non solo: non sono soltanto co-noscenze procedurali “standard”, legate alla capacità di ese-guire certi tipi di compiti, ma incorporano anche un sapere profondo su materiali, normative, e tecniche costruttive che *variano* significativamente a seconda del *contesto locale* e delle specifiche del progetto.

Le AI generative, anche quelle più avanzate, attualmente si addestrano su vasti set di dati che possono includere imma-gini di edifici e descrizioni architettoniche e anche tutte le nozioni ingegneristiche implicate nella progettazione, ma mancano per il momento della capacità di integrare cono-scenze tecniche e contestualizzate in modo che siano diretta-mente applicabili a progetti reali. Mentre un LLM può “par-lare” di architettura con eloquenza e dettaglio, e generare affascinanti schizzi architettonici, la sua comprensione non è ancorata nell’esperienza pratica necessaria per la realizzazio-ne effettiva di un edificio. Insomma, l’architettura, come disciplina, si estende oltre la teoria e la pratica ingegneristica per toccare aspetti esteti-

ci, storici, sociali e ambientali che sono spesso intrecciati in modo complesso e sottile. L’abilità di navigare queste com-plexità richiede intuizione, e un profondo senso del conte-sto, qualità intrinsecamente umane attualmente fuori dalla portata delle AI: le attuali AI generative possono sì assistere e arricchire il processo di progettazione architettonica offren-do nuove possibilità visive e forse stimolando la creatività umana, ma aspetti fondamentali del lavoro di un architetto, come la comprensione intuitiva delle interazioni tra mate-riali, contesto e uso umano, così come in generale la capaci-tà di gestire e integrare informazioni specifiche e altamente contestualizzate, rimangono evidentemente non-replicabili dalle attuali tecnologie. La figura dell’architetto rimane es-senziale non solo per la sua capacità tecnica, ma anche per la sua profonda comprensione del luogo e del vissuto umano, elementi che non possono essere pienamente replicati da un sistema AI.

Ma è forse questa una differenza *essenziale* e insuperabile tra la macchina e noi? Non lo sappiamo, per ora. Potremmo pen-sare che non lo sia, se immaginiamo che in un futuro (ma in parte lo stanno già facendo!) un tipo di AI capace di *apprendi-mento continuo* venga “incarnata” in un corpo artificiale. L’AI + corpo sarebbe un robot intelligente, insomma, come nei migliori film di fantascienza. Probabilmente un tale tipo di robot potrebbe iniziare, a partire da un numero di esperien-ze di interazione reale che riuscirebbe ad accumulare anche molto in fretta, ad esprimere, oltre alla conoscenza dichia-rativa di cui già dispone, anche una conoscenza *procedurale* e una vera e propria esperienza pratica, *sensu-motoria*, che ver-rebbe formandosi lungo la sua storia individuale di intera-zioni con altri soggetti, umani e non, e con l’ambiente fisico. Un tale robot sarebbe da un certo punto in poi in grado di procedere alla specificazione di tutti i fattori non-dichiarativi necessari alla *realizzazione* di un progetto *qualunque*, compresa la realizzazione delle strutture industriali di produzione dei componenti necessari alla costruzione del robot stesso. Dal primissimo momento in cui una tale “AI Habilis” auto-re-plicante si palesasse, si scatenerebbe quel che alcuni, già a partire da Von Neumann (e poi Vernon Vinge, Ray Kurzweil, David Chalmers, Nick Bostrom…), chiamano la “singolarità tecnologica”, un processo ciclico socio-economico auto-a-limentantesi di trasformazione di tutti i processi di produ-zione attuali, che verrebbero inevitabilmente – all’inizio per evidenti ragioni economiche, poi per ragioni intrinseche che a noi potrebbero risultare imperscrutabili perché *emergenti* – a essere progressivamente sostituiti da processi del tutto automatici, in grado di progettarsi e realizzarsi, certamente da soli – e senza dubbio – da un certo punto in poi, fuori dal nostro controllo, in una inarrestabile progressione esponen-ziale senza fine, o almeno senza un termine da noi immagi-nabile, capace di coinvolgere tutte le risorse del pianeta e di stravolgere globalmente la società, l’economia e possibil-mente la vita biologica stessa”. Questo, vā da sé, coinvol-gerebbe i processi di produzione umani in *generale*, dunque architettura, architetti, ingegneri, figure di contorno e il loro indotto inclusi. In compagnia del resto delle attività umane. Scenario da alcuni visto come salafico, da altri apocalittico. Le opinioni, tra i migliori “futurologi”, al momento non sono concordi. Non è possibile prevedere se tale eventualità *emergente* si verificherà o meno: se siamo già, o stiamo per entrare, in una situazione di drammatica emergenza dovuta all’AI emergente.

Quel che è certo è che dal momento in cui questa capacità di autoproduzione verrà acquisita da una macchina, eviden-temente, “the sky is the limit”. Purché sia, sperabilmente, il cielo azzurro, e non invece *Skynet*.

2 Uno degli scenari più paventati da certi circoli intellettuali che riflettono sull’“AI apocalypse” è che l’AI si metta a produrre nanotecnologie autoreplicanti in grado di stravolgere ogni forma di vita.



Luca Rivelli

Sono un filosofo della scienza e della tecnologia. Ho conseguito il dottorato presso l’Università degli Studi di Padova e l’Univer-sité Paris 1 Panthéon-Sorb-onne, Parigi, e sono stato ricercatore postdoc presso L’Institut Supérieur de Phi-losophie, Université Catho-lique de Louvain, Belgio. Oltre a interessarmi in ge-nerale di storia e filosofia delle scienze e della tecnologia, mi focalizzo su questioni di filosofia computazionale, filosofia dell’intelligenza ar-tificiale, filosofia della biologia computazionale. Nei miei lavori, mi concentro sulle intersezioni tra queste aree e sulla storia recente dei dibattiti teorici che animano tali intersezioni. In particolare, come filosofo della scienza indago sulle implicazioni dei metodi computazionali e dei loro limiti per le spiegazioni scientifiche in biologia computazionale dei sistemi. Ho elaborato una nozione generale di modularità, e indagato il suo ruolo nella spie-gazione scientifica, analizzando come le limitazioni della rilevazione algoritmica della modularità in sistemi com-plexi che sono pervasivi in biologia possano influire sulla possibilità di una loro spiegazione funzionale e meccani-cistica esaustiva. A un livello di meta-riflessione, mi occu-po delle possibili relazioni tra filosofia e machine learning / IA, indagando il ruolo della filosofia negli scenari futuri di progresso scientifico e innovazione tecnologica gui-dati dall’IA. Seguendo convintamente il percorso di una filosofia della scienza empiricamente informata, applico metodi computazionali di analisi delle reti di citazioni bi-bliografiche al fine di contribuire a chiarire questioni sia teoriche che storiche nello sviluppo di discipline scientifi-che recenti, come la biologia dei sistemi.

LA TIPOLOGIA ABITATIVA PER L’HOME WORKING

Antonio Buggin

Il “lavoro da casa” è la possibilità di svolgere la propria attività lavora-tiva in ambienti che rientrino nella propria disponibilità e l’abitazione è generalmente quella più indicata, in quanto meno costosa, con meno vincoli d’uso e che permette anche un significativo risparmio di tempo perché annulla gli spostamenti casa-lavoro. Non sono proprio sicuro che questi benefici derivanti dal lavoro a distanza siano da contrapporre ad una diminuzione dei rapporti sociali, ad una perdita di identità, come riportato in alcuni recenti studi di housing sociale, dove i luoghi dell’home working sono in-dicati come una sorta di “isola” senza più contatti se non quelli via internet. Penso invece che come tutte le cose anche il lavoro da casa vada inserito nel vivere quotidiano assieme agli obblighi familiari, al tempo libero, alle altre attività che ci interessano e che non vengono, generalmente, messe da parte per far posto all’home working. E’ solo un nuovo modo di lavorare, più moderno, e come tale dobbiamo noi regolarlo secondo gli obiettivi che vogliamo raggiungere.

Detto questo, mi viene in mente un articolo di Stefano Allievi letto nel Corriere della sera, dal titolo *Caa vecchia bottega: quella virtuale è un nuovo habitat*, dove descrive la Bottega (del nord-est), artigiana prima ancora che commerciale, ma più spesso tutea e due le cose insieme, dove chi inventava, costruiva, produceva, vendeva anche i suoi prodotti, mischiando due attività oggi quasi sempre sepa-rate. E in più, spisso, casa e bottega erano un unico luogo, appena separato, talvolta anche solo da una tenda. Non si andava al lavoro (espressione, fino a una certa epoca, quasi senza senso, almeno per chi faceva questi mestieri): ci si stava.

Ma ora che il mercato è diventato globale la vetrina della bottega non basta più, perché dalla strada si passa sempre meno: sono ormai altri i percorsi dell’acquisto e del consumo. E allora bisogna aprire alle nuove botteghe, la cui organizzazione, il design, la presentazione sono oggetto di una nuova cultura informatica che oggi guarda anche all’aiuto dell’Intelligenza Artificiale. Aver bottega in internet vuol dire aprirsi ad occasioni impensate, e non è solo una vetrina sul mondo, ma un nuovo habitat dell’impresa. Come tutti, bisogna imparare a conoscerlo e a viverlo. E, vivendolo, se ne coglieranno le opportunità. Questa cultura informatica che genera le nuove botteghe può essere sviluppata anche (e alcuni dicono soprattutto) nei luoghi dell’home working, dove “l’isola” genera quella concentrazione necessaria per alcuni step del lavoro ma dove la “connessione”, anche virtuale, con i colleghi del processo produttivo è sempre a portata di click. Le nuove sfide per gli urbanisti prima e per gli architetti dopo riguar-dano la reinterpretazione della casa-bottega che parta da una nuova coscienza progettuale per dare una possibile risposta alle crisi eco-nomiche, al consumo di suolo e perché no, anche indicando una nuova via alla transizione energetica.

Il sistema della casa-bottega è una soluzione abitativa urbana che si caratterizza per la combinazione delle funzioni residenziali e direziona-li/ produttive negli stessi ambienti, con una commistione tra spazi di lavoro e spazi privati che può essere su diversi livelli. Per esempio al piano inferiore per l’attività e al piano superiore come residenza, o contiguità degli spazi a diversa funzione sullo stesso livello, come per esempio un appartamento residenziale con una stanza adibita ad ufficio dotata di doppio accesso, sia dallo stesso appartamento che dall’esterno, per arrivare anche alla completa sovrapposizione dello stesso ambiente, di giorno adibito a luogo di lavoro e di notte a luogo di riposo.

Nel 2020 la Regione Veneto ha approvato gli obiettivi della strategia regionale per lo sviluppo sostenibile ed ha approvato il Piano Ter-ritoriale Regionale di Coordinamento (P.T.R.C.) che rappresenta il principale strumento di riferimento per la pianificazione territoriale, con il compito specifico di indicare gli obiettivi e le linee principali di organizzazione e di assetto del territorio veneto, nonché le strategie e le azioni volte alla loro realizzazione. In particolare l’articolo 64 delle Norme Tecniche dal titolo *Riordino del sistema insediativo e criteri di progettazione*, indica che le Province, la Città Metropolitana di Vene-zia e i Comuni, nei propri strumenti di pianificazione territoriale e urbanistica, o mediante la predisposizione di appositi progetti, provvedono al riordino degli insediamenti esistenti e dettano, per quelli nuovi, criteri insediativi e di progettazione urbanistica e architettonica per le aree residenziali, con la riorganizzazione di quelle esistenti e l’**adozione di innovativi criteri di progettazione** per le nuove, con obiettivi di qualità e con la definizione di alti livelli prestazionali di tipo energetico, durabilità e tutela ambientale.

Mi sembra quindi che le premesse per una reinterpretazione della casa-bottega quale possibile risposta alle crisi economiche, al con-sumo di suolo e alla transizione energetica ci siano: spetta quindi a noi progettisti dare visibilità e comunicare queste nuove possibilità.



Particolare di casa di abitazione adibita ad ufficio (foto dell'autore)

^[1] Si parla di costruire piccoli reattori nucleari dedicati esclusivamente all'alimentazione dei sistemi di AI. Vedi ad esempio: https://thebulletin.org/2024/07/nuclear-energy-could-power-the-ai-boom-but-only-if-proliferation-risks-are-minimized/ (Bulletin of the Atomic Scientists).

NUOVE PROFESSIONI E FORMA URBANA

Corrado Poli

A cura di Michele Culatti

Tra i censimenti del 1951 e quello del 1981, il mondo del lavoro e delle professioni è cambiato radicalmente. Un dato basta a esemplificare questo cambiamento epocale: nel 1951 metà della forza lavoro italiana era occupata in agricoltura (nel Veneto e nel Sud si arrivava al 60% e oltre) mentre nel 1981 la percentuale era di fatto ben sotto al 10%. Oggi non solo s'è ulteriormente ridotta, ma anche quella che ufficialmente vi è occupata, pratica un'attività molto simile alle occupazioni urbane, industriali, commerciali, professionali. Inoltre, il sistema di coltivazione della terra è cambiato radicalmente e con esso il paesaggio urbano e rurale.

Dall'inizio di quella grande trasformazione, completata negli anni Settanta, sono passati tre quarti di secolo. Il completamento di essa risale ormai a circa cinquant'anni fa. Nuovi cambiamenti sono intervenuti e altri sono – come sempre – in corso. La rivoluzione nelle tecnologie della comunicazione e dell'informazione ha già prodotto mutamenti sull'organizzazione del lavoro, ma non sono ancora stati così incisivi come ci si sarebbe potuti aspettare. Ci sono ancora molte potenzialità di cambiamento non praticate che influiscono anche sul territorio e sulle abitazioni. Il modo di lavorare è cambiato molto più dell'organizzazione del lavoro e dei contratti di lavoro. La meccanizzazione e l'automazione hanno trasformato numerose occupazioni nell'industria. Vaste sezioni di essa impiegano addetti specializzati, talora più simili a tecnici che operai. Per non parlare della crescita di professionisti e di attività che un tempo erano considerate accessorie e ora costituiscono un parte essenziale del nostro modo di vivere e lavorare. I cambiamenti non sono stati ancora del tutto assimilati e compresi, ma procedono in rapido corso. In questo processo si inserisce anche la femminilizzazione delle professioni e del lavoro nonché una diversa struttura famigliare che pure comportano potenziali radicali modifiche alle residenze, al costruito e alla mobilità.

La tendenza alla concentrazione urbana, nonostante le telecomunicazioni teoricamente permetterebbero il decentramento, invece continua con rare eccezioni. La pandemia e le limitazioni al movimento ci hanno messo di fronte alla possibilità di organizzare il lavoro in modo diverso e diminuire la dipendenza da un'eccessiva mobilità e dalla necessità di realizzare altri enormi edifici di uffici che, oltre agli impatti ambientali e sociali, costituiscono generatori di traffico improduttivo. Un esempio su tutti ce lo offrono le banche (e i bancomat) che una volta si frequentavano con molta più frequenza di oggi. Ma si possono elencare numerose altre occupazioni per le quali adottiamo una rigida organizzazione. Essa ostacola cambiamenti possibili che renderebbero – e prima o poi renderanno – più comoda la vita e meno penoso il lavoro. L'inerzia che rallenta il cambiamento – senza che si esprimano necessariamente giudizi sul fatto che essa potrebbe essere anche positiva per certi versi – è determinata dal radicamento delle organizzazioni nella società e da stili di vita che non è facile sostituire.

Anche l'architettura delle abitazioni e degli uffici può contribuire a favorire o allinearsi al cambiamento, come pure l'urbanistica e la mobilità. Per cent'anni abbiamo pensato a creare mercati del lavoro e dell'abitazione su territori sempre più vasti scaricando tutto il peso sulla mobilità pubblica e privata. Forse è il momento di cambiare e considerare come la prossimità tra residenza e lavoro, ma anche divertimento e educazione, costituisca la nuova frontiera della sviluppo.

John Adams, uno dei padri fondatori degli Stati Uniti d'America scrisse ai primi dell'Ottocento: "Devo studiare politica e guerra affinché i miei figli possano avere la libertà di studiare matematica e filosofia. I miei figli dovrebbero studiare matematica e filosofia, geografia, storia naturale, architettura navale, navigazione, commercio e agricoltura per dare ai loro figli il diritto di studiare pittura, poesia, musica, architettura, scultura, arazzo e porcellana".

Sognando un nuovo mondo, Adams considerava le arti e le discipline umanistiche più importanti della guerra e dell'ingegneria. A parte il fatto che la condizione odierna fa pensare che possa valere la pena studiare di nuovo la guerra (Dio non voglia), noi pensiamo ancora che il futuro del lavoro e in particolare quello dell'architetto non sarà più costruire sempre più cose, ma rendere più belle quelle che già esistono. Questo sarebbe il progresso... purtroppo ci minaccia anche una cupa e indesiderata alternativa.

GAE AULENTI (1927-2012) Triennale Milano

A cura di Paolo Simonetto

MILANO 22 MAGGIO 2024 - 12 GENNAIO 2025

Curatore Giovanni Agosti Storico dell'arte con Nina Atrioli, direttrice dell'Archivio Gae Aulenti e Nina Bassoli curatrice per Architettura, rigenerazione urbana e città di Triennale

La mia architettura è in stretta relazione e interconnessione con l'ambiente urbano esistente, che diviene quasi la sua forma generatrice, cercando, con questo, di trasferire nel suo spazio architettonico la molteplicità e l'intensità degli elementi, che vanno a definire l'universo urbano.

Gae Aulenti

L'esposizione, il cui progetto di allestimento è stato realizzato dallo studio Tspoon, rende omaggio a una delle figure più rappresentative dell'architettura e del design italiano e internazionale del secondo Novecento e dei primi anni Duemila, con la prima grande mostra monografica sulla sua intera carriera, durata oltre sessant'anni. Triennale Milano è l'istituzione che ha accompagnato, più di ogni altra, la lunga vicenda espressiva di Gae Aulenti: è qui che è cominciata la sua carriera, all'alba degli anni Cinquanta del Novecento; è qui che si è recata, il 16 ottobre 2012, a ricevere la Medaglia d'Oro alla carriera per il contributo fornito all'architettura italiana. La mostra ripercorre in maniera sintetica, ma spettacolare, la sua storia umana e professionale, con un occhio di riguardo agli intrecci tra l'architettura e le altre arti, oltre che tra la cultura e la politica. Non si tratta di una scelta, più o meno ampia, di disegni e progetti, prototipi e bozzetti, maquette e fotografie, da esporre sulle pareti o nelle teche, che pur non mancheranno: l'occasione intende essere un ripensamento globale tramite una ricostruzione, in grandezza 1:1, di segmenti dei lavori di Gae Aulenti.

La scelta si è concentrata su un campionario di tipologie (allestimenti di mostre e di musei, case private, showroom, stazioni di metropolitana, scene di teatro...), che intendono presentare una sequenza di ambienti che il visitatore può esplorare, e che, senza soluzione di continuità, incastrandosi l'uno nell'altro, vorrebbe-

Artissima 2024: SOGNARE AD OCCHI APERTI

A cura di Michele Gambato

1-3 NOVEMBRE 2024 OVAL, LINGOTTO FIERE

Direttore artistico: Luigi Fassi Curatori: Jacopo Crivelli Visconti e Krist Gruijthuijsen Gallerie italiane e internazionali: 189

Artissima è la principale fiera d'arte contemporanea in Italia. Sin dalla sua fondazione nel 1994, 31ª edizione, unisce la presenza nel mercato internazionale a una grande attenzione per la sperimentazione e la ricerca.

Alla fiera partecipano ogni anno gallerie da tutto il mondo. In aggiunta all'esposizione fieristica (Main Section, Monologue/Dialogue, New Entries, Art Spaces & Editions), Artissima si compone di tre sezioni curate dirette da curatori e direttori di musei internazionali, dedicate agli artisti emergenti (Present Future), alla riscoperta



Artissima 2023-colore-GP-047- copyright - Perottino-Piva-Peirone - Artissima

dei pionieri dell'arte contemporanea (Back to the Future) e al disegno (Disegni). Le tre sezioni curate verranno presentate nel padiglione fieristico con stand monografici e sulla piattaforma Artissima Voice Over con un approfondimento dedicato.

Il tema di questa edizione è **The Era of Daydreaming, sognare ad occhi aperti**, come manifestazione centrale del pensiero spontaneo e strumento di creazione proiettato verso il futuro.

Oggetto di una crescente rivalutazione da parte di neuroscienziati, filosofi e artisti, il daydreaming è un'esperienza quotidiana a tutti nota: la capacità della mente di autogenerare dialogo interiore e di elaborare la propria storia di vita attraverso le forme di un pensiero visivo in continua evoluzione. Decisivo nel pensiero creativo e nella produzione artistica, il daydreaming è una forza spontanea che attiva speranze, emozioni e immaginari, forgiando il mondo che verrà e orientandolo secondo le nostre aspettative.

Artissima invita quest'anno ad ascoltare i propri sogni ad occhi aperti, per intraprendere un viaggio emozionante alla scoperta del potenziale illimitato della mente umana.

Nelle parole di Luigi Fassi, Direttore di Artissima:

"In un'epoca di incessanti connessioni e stimoli esterni senza limiti, una riscoperta affascinante sta prendendo piede: il valore inestimabile del pensiero spontaneo e del daydreaming, il

sognare ad occhi aperti. La riscoperta del ruolo di questo territorio inesplorato della mente costituisce un terreno di ricerca che vede cooperare tra loro ricercatori di ambiti diversi, al confine tra scienza e discipline umanistiche. Le loro scoperte rivelano un potere inaspettato: la capacità innata di immaginare costantemente nuovi scenari e realtà alternative, proiettandoci verso un futuro ricco di possibilità. Attraverso il daydreaming, plasmiamo costantemente nuovi scenari relazionali, troviamo soluzioni originali e diamo forma a progetti ambiziosi che rilanciano in avanti il nostro progetto biografico. Sognare a occhi aperti ha un potenziale creativo immenso, ed è quello che di cui si servono primariamente gli artisti per infrangere le barriere di ciò che è noto e prevedibile e tracciare nuovi sentieri nell'esplorazione del nostro tempo".

A cura di Pietro Leonardi e Paolo Simonetto

La redazione di Architetti Notizie continua a mantenere all'interno della rivista una rubrica dedicata alla fotografia.

Osservare, appuntare, archiviare, ricordare e condividere: l'obiettivo catturi il dettaglio nell'architettura, ciò che è arte applicata diventi testimonianza e memoria.

La partecipazione è aperta a tutti gli iscritti al nostro Ordine ed è completamente gratuita. Le fotografie potranno essere presentate da singoli o da gruppi di architetti, basterà inviarla nell'apposita casella di posta scrivendo autore, titolo e luogo.

Prossimo numero il tema sarà:

RECUPERO / RESTAURO

Scadenza 6 Dicembre 2024



Scatto selezionato

SCATTO D'ARCHITETTURA

Autore: **Daniele Furlanetto**

Titolo: **Avvicinamenti di facciata**

Progettisti: arch. **Jacopo Mazzone**, arch. **Andrea Babolin**

Luogo: **Castelfranco Veneto (TV)**

In questo dettaglio di rivestimento di facciata di una nuova abitazione situata a Castelfranco Veneto (TV),

vengono accostati due materiali tra loro contrastanti:

listelli in legno di larice non trattato e alluminio

preverniciato colore oro con finitura goffrata installato tramite la tecnica dell'aggraffatura angolare.

I due materiali che rivestono l'intera abitazione non

vengono mai accostati tra loro in maniera diretta,

nell'unico punto in cui si avvicinano, sono separati da un

vuoto.

Con il passare degli anni la parte rivestita in larice

naturale muterà colore e finitura, mentre il rivestimento

in alluminio preverniciato colore oro, che protegge la

parte abitata dell'edificio, resterà sempre immutata nel

tempo ed emergerà nel contesto circostante.

WOLFGANG AMADEUS MOZART E L'ARCHITETTURA OBLIQUA

Paola Cattaneo

A cura di Michele Culatti



Vicenza, 14 marzo 1771

“(…) Il 12 siamo pertanto salpati; ho preso un Borcello per noi e il Sgr. Wider, sua moglie, le due figlie Catharina e Rosa e il Sgr. Abbate hanno viaggiato con noi fino a Padova. Hanno portato con sé cibo e bevande e tutto l'occorrente e abbiamo cucinato e mangiato sulla barca. Il 13 siamo rimasti a Padova, quindi abbiamo preso alloggio al Pallazzo del Gentiluomo Pesaro. (...)” Lettera di Leopold Mozart alla moglie

Il 12 e 13 marzo 1771 Leopold Mozart, accompagnato dal figlio Wolfgang Amadeus, prendevano alloggio in Padova presso il *Palazzo* del gentiluomo Pesaro, “gentiluomo” già identificato dal musicologo Antonio Garbelotto così come da Giuseppe Toffanin in Francesco Pesaro, membro della prestigiosa famiglia veneziana dei Pesaro di San Stae, proprietari della straordinaria Cà Pesaro, opera dell'architetto Baldassarre Longhena. All'epoca dell'ospitalità nel palazzo di Padova, Francesco Pesaro aveva 31 anni e Wolfgang Amadeus appena 15. La caduta della Serenissima, la successiva estinzione della famiglia Pesaro, oltre che l'archivio di famiglia dei Pesaro per lungo tempo rimasto “sepolto” all'interno dell'archivio dei loro eredi Gradenigo di *Rio Marin*, avevano “cancellato” la memoria del loro nome dal *Pallazzo* di cui scrive Leopold Mozart alla moglie il 14 marzo 1771 da Vicenza. Volendo apporre, come in molte città d'Italia e d'Europa, una targa commemorativa del passaggio di Mozart, mi sono messa alla ricerca di un dimenticato Palazzo Pesaro in Padova. Grazie alle ricerche condotte presso l'Archivio di Stato di Padova, ho potuto ritrovare il nome dei *Pesaro di Santa Sofia* nell'attuale palazzo oggi al n.141 di Via Altinate, proprio adiacente alla chiesa di Santa Sofia e a quello che un tempo era il *Ponte Altinà* di attraversamento del *canale di Santa Sofia* (oggi via Morgagni). Il palazzo oggi è conosciuto come *Cornaro-Priuli*, avendo perduto appunto il terzo e non poco importante nome dei Pesaro, nonché la memoria delle trasformazioni architettoniche da loro apportate al palazzo stesso. I *Cornaro o Corner* poi detti di *San Polo*, hanno posseduto il palazzo fino al termine degli studi universitari padovani dei loro rampolli. In questo ramo dei Cornaro ricordiamo Federico, futuro vescovo di Padova negli anni della peste, che si laurea nel 1602 ma che, ancora studente nel 1599, proprio in questo palazzo fonda l'*Accademia dei Ricovrati*, alla presenza di Galileo Galilei (oggi Accademia Galileiana di Scienze Lettere ed Arti). I Cornaro vendono proprio nel 1602 il Palazzo ad Antonio Priuli del ramo degli *Scarponi di San Felice* il quale acquista altri edifici confinanti per ampliare il palazzo lungo l'ex canale di Santa Sofia ed incarica Vincenzo Scamozzi come ci riporta lo stesso architetto nel suo trattato:

oltre a' disegni delle fabbriche dimostrate di nostra invenzione ve ne sono altre di non poca importanza e finite con nostro ordine, come dell'Illustrissimo sig. Proc. Priuli in Padova presso Santa Sofia
Quel “finite con nostro ordine” fa pensare più ad una sorta di ristrutturazione che ad una nuova edificazione verso il canale, ma

comunque la facciata del palazzo su Via Altinate presenta parecchi interrogativi lessicali, a parte le finestre timpanate “scamozziane”, che rimandano ad un lavoro piuttosto sommario: un portico dissasto rispetto ai fori finestra, lesene con capitelli trabecati non eccellenti di qualità che si intersecano malamente con l'arco della serliana, ed una sopraelevazione disadorna, forse perché incompleta. Il ramo Priuli intanto, di lì a breve si estingue con la morte di Agostino e di Girolamo Priuli, e, per via ereditaria “femminile” il palazzo passa ai potenti Pesaro di San Stae. Di questa nuova proprietà, registrata nell'Archivio di Stato di Padova, dopo la metà del XVII secolo, possiamo presumere la committenza Pesaro intorno a quegli anni all'architetto di fiducia, Baldassarre Longhena, per l'ampliamento “barocco” verso il canale di Santa Sofia. Longhena però, muore nel 1682 e a terminare i suoi lavori sarà chiamato l'assistente ed erede professionale Antonio Gaspari (1656-1723) che portò a termine nientemeno che la Chiesa della Salute e appunto la Cà Pesaro di Venezia. Per conto dei Pesaro, Gaspari realizzò la maestosa *Villa Giove*, oggi Collegio Manfredini, ad Este, un edificio poco noto ma straordinario, dotato di due splendide scale elicoidali. Del poco noto architetto Gaspari si conosce il suo interesse per la cosiddetta *architettura obliqua* teorizzata da Juan Lobkowitz Carmuel (1606-1682), vescovo cattolico e matematico spagnolo, che nel suo trattato si allinea in quella tendenza barocca tra l'essere e l'apparire in cui ciò che si vede mai realmente è ciò che è. Gaspari ne realizza una prova importante nel Duomo di Santa Tecla ad Este un edificio a pianta centrale in cui tutti gli elementi architettonici, e così pure le cappelle laterali, “ruotano” verso il centro dell'ovale. Al Palazzo Pesaro di Padova, le due ali laterali del palazzo, che risultano ortogonali alla facciata principale su via Altinate, terminano oblique sulla riviera di Santa Sofia, per allinearsi ad essa. L'intervento di Gaspari realizza un lungo collegamento tra le due ali del palazzo costituito dalle facciate terminali delle ali e da un muro di collegamento in cui è inserito un portale tripartito, come porta d'acqua sul canale. Tutti gli elementi di questo collegamento sono lavorati all'*obliquo* verso un preciso punto dell'ex canale, forse in corrispondenza di un approdo: dalle facciate terminali delle ali a tutti i singoli elementi architettonici, ovvero muri, terrazze mensole, cornicioni, fori, cornici. In particolare l'intera porta d'acqua centrale è realizzata all'obliquo, comprese le nicchie, la chiave di volta e le singole bugne. Un effetto (e uno sforzo) scenografico impressionante che trasforma la riviera e il canale di Santa Sofia in un palcoscenico con un *frons scenae* a scala urbana. Nella pianta settecentesca di Padova del Valle, è segnato un secondo “muro” di fronte alla facciata del Gaspari nella riviera di Santa Sofia, forse ad indicare una seconda “porta d'acqua” scenografica però collocata al livello dell'acqua, ovvero dell'approdo. Qui è approdato Mozart nel 1771. Come un destino, il giovane genio quindicenne, nel palazzo più “scenografico” della città.

IL LUNGO CAMMINO DEL FARE

Davide Scagliarini



“Percepisco Valuto Immagino Faccio” di Davide S.

Una cosa è “immaginare”, altra cosa è “fare”. Affermare che l'immaginazione sia la scintilla che mette in moto le nostre azioni è un luogo comune. Siamo davvero certi che sia questo il nesso causale tra le due attività? Prima penso, poi faccio? La nostra storia può essere vista come una fitta trama di rotte tracciate da uomini spinti dall'immaginazione e di vie aperte da uomini faticvi. È la storia millenaria del confronto tra il mondo interiore e la percezione del mondo reale di ognuno di noi. I mondi interiori sono tanti quanti sono e sono stati gli uomini. Il mondo reale è uno, ma si è sempre rifratto nella moltitudine dei mondi percepiti dall'uomo. Sono mondi complementari, che si influenzano l'un l'altro. Nascono, crescono e muoiono con noi. Il mondo interiore è il regno dell'immaginazione, libera di viaggiare nel buio cosmico della nostra mente, in assenza di limiti, se non di quelli cognitivi e culturali che sedimentano come le stalattiti all'interno delle grotte.

Il mondo reale, invece, è il dominio della materia, concreta, tangibile e vincolante, contro cui il nostro “fare” si scontra ogni volta, alla luce accecante del sole, come lo scalpello di uno spaccapietre impatta sulla dura roccia delle cave del Polvaccio.

Tuttavia, un pensiero puro e libero, che nasca e resti chiuso nell'oscurità della nostra mente, è un pensiero destinato all'oblio. Per sopravvivere e fiorire ha bisogno di prendere corpo nel mondo reale: non può rinunciare alla matericità del mondo fisico, non può evitare lo scontro con la realtà. *«L'anima desidera stare col suo*

corpo, perché, senza li strumenti organici di tal corpo, nulla può operare né sentire» scriveva Leonardo'.

L'immaginazione deve poter lasciare traccia di sé nel mondo concreto, qualunque forma essa abbia assunto nel nostro mondo interiore. L'idea di un semplice oggetto necessita di materia, il pensiero di una melodia ha bisogno di note che si propaghino nell'aria, all'intuizione di un'espressione matematica servono segni d'inchiostro tracciati sulla carta, così come ai versi di una poesia occorre una voce che li reciti. Tutto ciò è materia. “Fare” è dunque essenziale per rendere davvero reale il nostro “immaginare”, è il mezzo che introduce nel mondo concreto il nostro pensiero. Potremmo figurarci che, facendo, la nostra mente si affacci nella realtà ad osservare finalmente l'essenza materica delle proprie idee.

Una volta “gettati” nel mondo, direbbe Heidegger, iniziamo a muoverci nello spazio e nel tempo, secondo una sequenza di azioni concatenate e cicliche: percepisco, valuto, immagino e faccio. A ben vedere, dunque, non ha alcun senso trovare un nesso causale tra l'immaginare e il fare, perché l'uno è necessario all'altro, sono un tutt'uno. Immaginare/fare è una coppia di azioni fondanti, è l'anello che compone la catena delle azioni vitali per l'uomo, il mattone necessario alla realizzazione di ogni cosa. Tutti i nostri sensi entrano in campo in questa dinamica ricorsiva. La vista, innanzitutto, così cara a noi architetti e, a seguire, il tatto, l'udito, l'olfatto, il gusto, la termocezione, la nocicezione, la propriocezione e il senso dell'equilibrio. Ognuno di noi pensa a suo modo. Ognuno di noi immagina il proprio “mattone” e lo realizza come meglio crede. Ognuno di noi, infine, osservandolo nella sua concretezza, segue una scala di valori del tutto personale in base alla quale sentirsi appagato o meno per ciò che ha prodotto. E così accadrà che qualcuno, al primo sguardo, si riterrà soddisfatto del proprio “mattone” e lo lascerà nel mondo... qualcun altro, invece, non si accontenterà affatto e lo rifarà più e più volte, prendendosi tutto il tempo necessario.

L'uomo ha bisogno di tempo. Di tanto tempo affinché le proprie idee maturino e diano buoni frutti. Ogni vera “ricerca” estetica sottintende lo scorrere del tempo. Il tempo infatti offre la grande occasione di poter osservare le cose a più riprese e poterle quindi percepire ogni volta con occhi diversi. E' necessario che il passare del tempo esteriore si confronti con lo scorrere del nostro tempo interiore. L'opera, immaginata nella solitudine e nel buio della mente, in una sorta di sospensione del tempo, vede la luce in un determinato istante. Ed in quel momento si apre il confronto tra ciò che sentiamo nel nostro intimo e ciò che vediamo davanti ai nostri occhi. Un confronto che non può concludersi in quel breve attimo... l'animo sensibile pretende nuovo tempo a disposizione per riflettere su se stesso alla luce di nuove manifestazioni temporanee. La libertà di esprimersi consiste proprio nell'essere liberi da ostacoli imposti al proprio tempo: libertà di possedere quanto più tempo possibile.

Un segno veloce sulla carta, un piccolo cumulo di materia appena abbozzata sono solo l'inizio di un lungo lavoro; sono lo scoglio sul quale il lento evolversi delle idee, giorno dopo giorno, sedimenta e prende forma compiuta.

Può il disegno di un bambino essere considerato opera d'arte? Non penso. Esso tuttavia rappresenta l'origine antica di ogni nostro pensiero, presente e futuro. Esso è un primordiale movimento tellurico, essenziale, quasi informe, più legato all'opera di natura che al controllo della ragione. Così come il disegno tremolante di un vecchio ormai stanco, resta per sempre rinchiuso nel mondo ancestrale se, nel corso degli anni, il tempo non è servito al compiersi di una “ricerca” estetica, se la libertà di esprimersi nel tempo non è stata colta. Rimane in quei segni il fascino di una rovina, il mistero di un edificio rimasto incompiuto, dalle sorprendenti potenzialità. Il tempo quindi non deve passare invano, deve essere usato. Il toro di Picasso è nato, si è modificato e fissato nel tempo. La libertà che permea ognuno di quei segni sulla carta è una scoperta avvenuta nel tempo, quasi fosse lo scavo archeologico di un'antica città... pezzo dopo pezzo, col tempo, l'immagine di quei resti incerti diviene chiara. Nell'opera di Picasso ogni singolo disegno è la testimonianza dello scorrere del tempo: i disegni sono tanti, il toro è sempre lo stesso. Ma la cosa più sorprendente è che lo spazio è il luogo in cui il tempo viene impresso, lasciando traccia del proprio scorrere. Spazio e tempo diventano un tutt'uno materializzandosi nelle opere dell'uomo.

In questi ultimi anni stiamo assistendo ad un esodo di giovani in fuga dalla realtà materiale verso mondi virtuali. Sembra che molti dei nostri figli (ma anche molti di noi), abbiano scelto le vie più facili per andare avanti. Ma andare dove, esattamente?

Nel 1963 Douglas Engelbart fece letteralmente entrare l'uomo in carne ed ossa all'interno di una primordiale realtà virtuale grazie ad una piccola freccia bianca, composta di pixel, guidata dai nostri occhi e mossa dalle nostre mani: era nato il primo “mouse”. Da allora, l'uomo non ha più voluto uscire dalle innumerevoli rappresentazioni del mondo che in sessant'anni è riuscito a costruire. L'AI è senza dubbio la quintessenza di questo infinito Metaverso in cui stiamo entrando, sempre più numerosi, giorno dopo giorno. Eppure, leggendo con attenzione l'intervento di Luca Rivelli pubblicato in questo numero “AI emergente, Architettura, Emergenza AI”, noteremo quanto le “proprietà emergenti” dell'intelligenza artificiale siano allo stesso tempo affascinanti ed allarmanti. L'incontro G7 Cultura tenutosi a Napoli il 20 settembre scorso, in riferimento al rapporto tra Cultura e Creatività nell'Era dell'Intelligenza Artificiale, conclude in questo modo: «Noi, i Ministri della Cultura del G7 (…), concordiamo di adottare la seguente dichiarazione: *riconoscere che la creatività è una capacità posseduta solo dagli esseri umani*». Questa frase non ha alcun senso, è in contraddizione con quanto abbiamo cercato di ottenere a tutti i costi. E non abbiamo ancora finito... stiamo cercando di far entrare l'AI nella dimensione terrena. Nello stesso tempo in cui l'uomo entrerà in massa nella realtà virtuale, l'AI entrerà in massa nella realtà fisica. In fondo, non è quello che abbiamo sempre voluto? Diventare noi stessi degli Dei ultraterreni?

^[1] Leonardo da Vinci, Codice Atlantico, carboncino, penna e inchiostro mm 150x124. Antica numerazione a matita 97 C.A.f. 166 recto (ex 59r b). Circa 1508

^[2] https://www.unesco.it/it/news/g7-cultura-a-napoli-19-21-settembre-2024-ecco-le-dichiarazioni-finali-adottate-dai-delegati/

INATTUALITÀ DI FRANCO ALBINI: UNA LEZIONE PER IL PRESENTE

Guido Morpurgo

A cura di Michele Culatti e Michela Zanandrea

L'interesse per la personalità architettonica di Albini, Maestro per molti versi lontano dalle condizioni che definiscono oggi la pratica disciplinare, può apparire per certi aspetti paradossale se si confrontano la tenuta della sua eredità progettuale e l'incerto presente dell'architettura. La diffusa sovraeterminazione estetica, la ridondanza delle architetture-immagini, la rinuncia al dialogo critico coi luoghi e la sempre più marcata sovrapposizione tra architettura e design insieme all'istantaneità della *performance*, paiono oggi aver sovrastato il metodo e la ricerca di coerenza morfologica e linguistica che presiedevano all'opera di Albini e alla sua stessa durata concettuale.

L'inattualità dell'opera di Albini, dei suoi principi e significati, è altresì oggi accentuata dall'estensione e diversificazione tematica dell'ambito disciplinare, dalla limitazione dell'indipendenza progettuale a causa della radicale trasformazione dei rapporti con la committenza, oltre che dall'impatto dell'iperfortia normativa e della crescente predominanza degli apporti specialistici provenienti dall'ingegneria. Tali circostanze incidono in profondità sulle modalità con cui il progetto concretamente si compie: la nozione stessa di 'progetto' sembra ormai in perenne conflitto con quella di 'condizione'.

Eppure, nonostante l'oggettiva lontananza tra il carattere 'evolutivo' dell'opera albiniana e le attuali condizioni di fare architettura, l'attenzione – non solo storiografica – per la vicenda progettuale di questo Maestro silenzioso perdura: per alcuni architetti rappresenta tuttora un riferimento metodologico, morfologico e linguistico irrinunciabile.

Nonostante la fortuna critica dell'opera di Albini si sia manifestata fin dall'inizio della sua attività attraverso la “Casabella” di Giuseppe Pagano (1933-1943) e si sia definitivamente consolidata nel corso del Novecento, nell'arco di circa 30 anni i lunghi momenti di oblio e quelli sempre più circoscritti di riscoperta sembrano essersi avvicendati con una certa, sospetta, ciclicità.

Diversi studiosi hanno analizzato da varie angolature il contesto in cui Albini ha operato per enuclearne sia i legami con i protagonisti internazionali della cultura del Moderno, sia il contributo specifico nel quadro dell'architettura italiana, a cominciare dalla sua appartenenza all'intensa vicenda del Razionalismo, incardinato fino al 1945 nel contesto culturale milanese-lombardo.

Si sono succedute, a volte a distanza di molti anni l'una dall'altra, 'opere complete' e monografie focalizzate ora sulla prima stagione del suo lavoro in collaborazione con Renato Camus e Giancarlo Palanti, condivisa puntualmente con Ignazio Gardella, ora su quella successiva con Franca Helg dal 1951, Antonio Piva (1962) e Marco Albinì (1965). Diversi studi monografici sono stati dedicati ad ambiti specifici della sua produzione progettuale, spesso coincidenti con temi 'tipologici': edifici, musei, allestimenti temporanei e disegno del prodotto industriale. Tale lavoro di ordinamento, studio e interpretazione è stato affiancato da alcune importanti mostre tematiche o di carattere agiografico, tra le quali “Zero Gravity” alla Triennale di Milano (2006).

L'opera di ricostruzione critica della specifica cifra architettonica albiniana è connotata dallo studio dei rapporti tra la genealogia delle sue opere e i modi in cui il linguaggio espressivo è stato aggiornato in maniera 'evolutive' nelle diverse fasi del suo lavoro.

Sembra altresì mancare ancora uno studio sistematico riguardante l'attività di Albini come docente universitario. La reciproca integrazione tra attività professionale e accademica rappresenta infatti, anche nel caso di Albinì, così come per altre figure della stessa generazione quali Rogers, Belgiojoso, Peressutti, Pollini, Gardella e Scarpa, un carattere di reciproco nutrimento e verifica. Caratterizzato dalla capacità di trasferire sul piano della didattica la sua grande esperienza di architetto innovatore, il metodo d'insegnamento di Albinì verteva sul cercare, anziché sul fornire soluzioni, grazie a una silenziosa quanto incisiva maieutica del progetto.

Fare il punto sulla complessa eredità che questo protagonista del Novecento ha lasciato dietro di sé ha spesso significato ripercorrere la profonda traccia del suo lavoro, per tentare di definirne la specifica cifra progettuale in maniera il più possibile certa. Tuttavia, risolvere l'intrinseca complessità della figura di Albinì quale progettista di opere dalla connotazione non descrittiva e dotata di una forte carica astrattiva, ha spesso coinciso con il rassicurante tentativo di perimetrare la sua figura all'interno di definizioni spesso in bilico tra intelligenza critica e mitografia celebrativa.

Ma, nonostante i contributi puntuali (a partire da quelli prodotti dalle personalità opposte di Pagano e Ponti), quelli di carattere storiografico (Bucci, Bosoni, Irace, Rossari) o più interessati all'architettura come pratica artistica (Belgiojo-

so, Pandakovic) o, ancora, alla ricerca di riferimenti culturali altri (Piva, Prina), la personalità di Albinì resta 'sospesa' tra alcune delle fasi decisive del Progetto Moderno. Per gli architetti operanti, oggi, l'opera di Albinì pone quindi una questione fondamentale: come interpretarne la complessa eredità culturale in termini di metodologia del progetto, eredità morfologica e linguistica?

Si può forse cercare una parziale e provvisoria risposta, attualizzando lo sguardo sul lavoro di Albinì a partire dalle relazioni reciproche tra le dimensioni del tempo e del progetto. L'opera di Albinì riconsiderata dall'osservatorio attuale sembra essere, in un certo senso, 'contro il tempo', in quanto condensa al suo interno, come *corpus* metodologicamente coerente, il tema dell'inattuale.

Questa specifica dimensione della sua opera ne segna l'appartenenza alla natura critica della disciplina: l'architettura non è solo un'attività professionale, ma è anche una cultura durevole, grazie all'intrinseca capacità di proiettarsi al di fuori del proprio tempo. In tal modo può essere oggi riletta attraverso la distanza critica che ha saputo generare rispetto alle proprie condizioni di riferimento e sulla base della tensione tra costanza e mutamento. Attraverso l'esercizio del progetto, Albinì ha condensato tale prerogativa nelle proprie architetture-forme simboliche alle diverse scale d'intervento, così come nel grande linguaggio coerente che le contraddistingue.

Su questa base la dimensione 'inattuale' dell'opera di Albinì - in particolare nella ricorrenza di alcuni caratteri - è tuttora re-interpretabile, con l'intento di promuoverne una futura rilettura critica a partire dall'analisi di alcuni progetti tra loro collegati, anziché ricorrendo a una rassicurante ricostruzione cronologico-cumulativa.

Il persistente interesse per il metodo di lavoro di Albinì si riflette, in particolare, sul piano dell'ordine' quale palinsesto del processo progettuale di costruzione morfologica. È questo il fondamento che permea le sue opere tramite la ricorrenza di tre principi costitutivi che si ritiene utile richiamare.

Innanzitutto, il principio metodologico che definisce la morfologia architettonica come l'esito di un processo di scomposizione analitica e di ricomposizione sintetica che si traduce nella coincidenza tra forma e struttura, principio che caratterizza i “teoremi spaziali” di Albinì (Gregotti 2006): dalle mostre ai musei realizzati all'interno di preesistenze, dagli interni agli edifici d'abitazione o per usi diversi.

La ricerca della coincidenza di forma e struttura è alla base di un secondo principio progettuale ricorrente: la costruzione della forma basata sul telaio come interpretazione evolutiva della modernità.

La funzione ordinatrice dei telai di matrice razionalista è in Albinì forma di sublimazione di una regola spaziale e insieme carattere espressivo basato su misura, proporzione e relazione pieno-vuoto nel delicato equilibrio tra figura e sfondo. Il terzo principio di costruzione dell'architettura verte, appunto, sul concetto di equilibrio. Questa condizione-limite della forma è oggetto della sperimentazione di Albinì negli allestimenti e nei suoi celebri prototipi dimostrativi di interni, in cui la tensione verso la riduzione della gravità è il principale materiale di progetto: ne sono un esempio le scale sospese di Villa Neuffer e Palazzo Rosso. L'emblema della ricerca del limite, dell'equilibrio e della leggerezza in una forma-struttura è la libreria “Veliero” (1940) di cui Cassina realizza il prototipo per l'appartamento che Albinì allestisce per sé in una delle “*domus*” milanesi di Ponti.

Il rigore metodologico all'origine di questi principi rivela l'adesione etica di Albinì al razionalismo internazionale, al principio di responsabilità testimoniato dal comune approccio a temi molto diversi per scala, prerogative d'uso e di significato: per Albinì la cultura del progettare richiede il pensiero della forma prima della forma stessa.

Il principio etico di responsabilità della forma si declina nell'ulteriore direttrice compositiva che relaziona la dimensione espressiva dell'architettura con le sue componenti tecnologiche, anche in considerazione della sopravvivenza dei caratteri della tradizione all'interno dell'architettura moderna. Tale dialettica si traduce nell'idea di un'architettura che si costruisce in virtù dell'uso, quindi, della necessità e si esprime grazie alla conoscenza esemplare del comportamento dei materiali che caratterizza il linguaggio albiniano nel suo sviluppo evolutivo. Ne è un esempio la graniglia cementizia appositamente studiata per i rivestimenti delle stazioni della Linea 1 della Metropolitana Milanese (1962-64) e per i tamponamenti dell'involucro corrugato della Rinascente di Roma (1957).

La declinazione dei principi espressivi del Progetto Moderno, seppur - nel caso di Albinì - non immediatamente coincidenti con la cifra dell'ortodossia razionalista milanese e i suoi sviluppi successivi, ne ricollocano l'opera su un crinale diverso anche rispetto al rapporto con i siti e con le preesistenze ambientali e architettoniche che permea l'attività progettuale di una parte rilevante dei protagonisti dell'architettura italiana della ricostruzione, i BPR in particolare. Albinì affronta le nuove tematiche emerse durante il congresso CIAM di Hoddesdon del 1951 – a cui partecipa – incentrato sul “cuore della città”, sulla necessità di aggiornare l'architettura moderna in rapporto con la storia e i contesti, proponendo un'interpretazione di questi temi tramite alcune opere esemplari, sia per il relazione con la tradizione e il dialogo con l'ambiente, come nel caso del Rifugio Pirovano (Cervinia 1948-52), sia per la rielaborazione di prototipi spaziali primigeni, come nel sistema di *thòloi* che formano la tesa spazialità in sequenza del Tesoro di S. Lorenzo (Genova 1952-56), sintesi di capacità espressiva, valori simbolici e coscienza storica.

È proprio l'architettura del museo attraverso il riuso e il restauro critico a rappresentare la sperimentazione di un metodo specifico di dialogo con le preesistenze architettoniche. La serie collegata di opere sulle quali Albinì sperimenta

questa nuova direzione di lavoro, si concentra in particolare sulla città di Genova, oltre che con la sistemazione del Tesoro di San Lorenzo, con il ciclo dei musei di Palazzo Bianco (1949-51), Palazzo Rosso (1952-62) e di Sant'Agostino (1963-79).

La capacità di aggiornare il metodo compositivo e il linguaggio in una direzione 'evolutive' sembra tuttavia contraddire l'impegno verso il tema delle preesistenze ambientali quando progetta la Rinascente a Roma, opera che “trascende il luogo nel quale sorge” (Belluzzi 1998). Eppure, l'attenzione verso la tradizione permea l'intera attività di Albinì nel secondo dopoguerra: “l'attrito con la tradizione si traduce in un sostegno ed in un appiglio per procedere nel nostro cammino di architetti come fosse un terreno scabro, mentre in un paese senza tradizioni ci si troverebbe paradossalmente a camminare sul ghiaccio”.

La pratica architettonica albiniana conserva altresì una sua autonomia figurativa, specialmente negli interni, nelle esposizioni e nei musei, in larga parte derivata, fin dagli inizi della sua attività, da componenti figurative e costruttive collegate all'ambiente artistico del Moderno. In particolare, le sue opere continuano a esprimere, anche nel secondo dopoguerra, una condizione di prossimità con l'astrattismo e con i risonanti eventi spaziali che gli esili telai di “linee” formano nelle ‘costruzioni’ di Melotti. A ciò si accompagna una sorta di immanente atmosfera di surrealità che permea con costante efficacia gli ambienti ‘totali’ definiti dalle intelaiaiture de “La stanza per uomo” (VI Triennale 1936), del Padiglione INA (Milano-Bari 1935-36), e dalla prima serie di allestimenti ‘reticolari’, tra cui i telai che sospendono nel vuoto le opere del problematico Scipione (Milano 1941). Architetture “atmosferiche” che si declinano nel corso del tempo fino a raggiungere la ‘meccanica museografica’ del celebre supporto-dispositivo a pistoncine che coinvolge il visitatore nell'atto di definire l'assetto dell’“*elevatio animae*” di Margherita di Brabante a Palazzo Bianco.

I risultati esemplari del metodo di lavoro albiniano per l'architettura del museo sono basati sulla ricerca incessante di nuove dimensioni di continuità spaziale fatte di pause, scarti e ‘scoperte’. Esse sono regolate da strutture di ordinamento portate al limite della loro stabilità strutturale in virtù della precisione nella misura, del controllo morfologico e costruttivo e dell'ideale 'vittoria' sulla gravità.

Tra questi casi eccellenti, in parte traditi dall'incuria e dallo smembramento arbitrario, il Museo degli Eremitani (1969-79), progetto rimasto problematicamente incompiuto dopo la scomparsa di Albinì, rappresenta un caso-studio di speciale significato per la città di Padova e per la cultura architettonica italiana, che attende di essere ridiscusso e forse completato. Quest'opera 'ultima', nonostante o - forse - grazie alla sua natura di progetto interrotto, sembra infatti concentrare in sé la quintessenza delle indicazioni metodologiche, delle qualità morfologiche e linguistiche che caratterizzano l'architettura di Franco Albinì e il suo contenuto etico, la sua lezione per il presente.

Le sue opere - tra cui gli 'Eremitani' – sono oggi solo apparentemente 'lontane', non essendo soltanto alcune tra le componenti essenziali dell'identità architettonica italiana contemporanea, dei suoi valori simbolici e di significato quale ‘cultura’ specifica, ma grazie alla loro dimensione 'inattuale' rappresentano ancora, tutte insieme, – sia quelle esistenti, sia quelle irrimediabilmente perdute – “principi direttori” e irrinunciabili metafore di eternità.

Riferimenti bibliografici
AA.VV., *Franco Albinì: architettura e design* 1930-1970, Centro Di, Firenze 1979.

E. Albricci, *L'eredità culturale del Metodo Albinì*, in Fondazione Franco Albinì (a cura di), “Franco Albinì. Riflessioni su un metodo”, Scheiwiller, Milano 2023, pp. 17-52.

L. Belgiojoso, D. Pandakovic (a cura di), *Franco Albinì, Franca Helg, Antonio Piva. Architettura e Design 1970-1986*, Mondadori, Milano 1986.

L. Belgiojoso, *Intervista sul mestiere di architetto*, a cura di C. De Seta, Feltrinelli, Milano 1979.

A. Belluzzi, *L'architettura senza licenze di Franco Albinì*, in “Casa-bella”, n. 659, settembre 1998, pp. 87-88.

G. Bosoni, F. Bucci, *Il design e gli interni di Franco Albinì*, Electa, Milano 2009.

F. Bucci, *Franco Albinì*, Electa, Milano 2009.

F. Bucci, F. Irace (a cura di), *Zero Gravity. Franco Albinì. Costruire le modernità*, Triennale-Electa, Milano, 2006.

F. Bucci, A. Rossari (a cura di), *I musei e gli allestimenti di Franco Albinì*, Electa, Milano 2005.

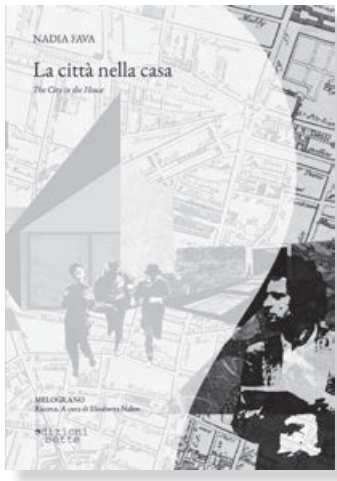
V. Gregotti, *Franco Albinì. Teoremi spaziali*, in “La Repubblica”, 16 ottobre 2006.

F. Irace, *Il luogo delle muse: arte e architettura nello stile museale di Franco Albinì e Carlo Scarpa*, in “Domus dossier”, n. 5 aprile 1997, pp. 8-14.

S. Leet, *Franco Albinì and his studio: Marco Albinì, Franca Helg, Antonio Piva. Architecture and Design. 1934-1977*, Princeton Architectural Press, New York 1990.

A. Piva, V. Prina, *Franco Albinì. Opera completa 1905-1977*, Electa, Milano 1998.

F. Rossi Prodi, *Franco Albinì*, Officina, Roma 1996.



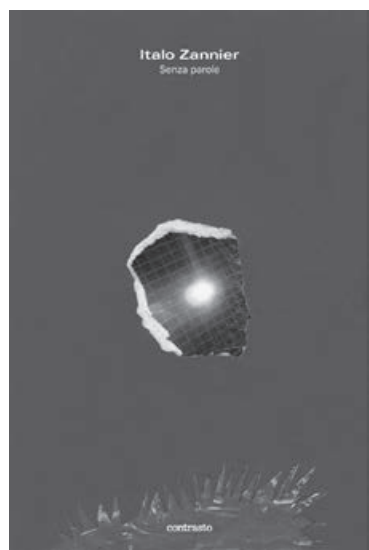
LA CITTÀ NELLA CASA

Nadia Fava

Anno: 2021
Cada editrice: Edizioni Bette
ISBN: 9788894493085

Il libro "La città nella casa" è un'opera collettiva che documenta l'esperienza del confinamento causato dall'epidemia di SARS-CoV-2 come momento di riflessione multidisciplinare sull'abitare. La dichiarazione della pandemia avvenuta l'11 marzo 2020 ha determinato cambiamenti su scala globale, incluso l'ambito universitario. L'autrice del libro ha colto l'occasione per esaminare le dinamiche del cambiamento insieme agli studenti, invitandoli a partecipare a un progetto fotografico sull'esilio forzato in casa.

Il nucleo centrale del volume consiste nelle fotografie realizzate dagli studenti, che documentano e interpretano gli spazi domestici alla luce volutamente contraddittoria sia delle quattro funzioni della città proposte dalla Carta di Atene, sia delle analisi proposte da George Perec nel suo trattato "Specie di spazi". Sebbene le immagini rappresentino il fulcro visivo dell'opera, sono le riflessioni degli autori dei capitoli a costituire l'elemento cardine. Attraverso approcci disciplinari diversificati, quali l'antropologia, l'architettura, l'urbanistica e la psicologia, essi si propongono di esplorare le molteplici prospettive e le ansie suscitate da un mondo in trasformazione. Ne emerge come le funzioni tradizionalmente associate alla sfera pubblica dell'abitare abbiano penetrato lo spazio privato, portando ad una ridefinizione del concetto di quotidianità e mettendo in discussione la dicotomia tra pubblico e privato. Da ciò si delinea una riflessione critica sulla città dall'interno verso l'esterno, che mette in dubbio gli spazi normativi della casa, per proporre, invece, la dimensione dell'imprevisto, del perturbante e della promiscuità, al fine di superare le logiche divisive dei luoghi, delle funzioni e delle persone.



ITALO ZANNIER

Senza parole

Contrasto, Roberto Koch Editore srl
Anno: 2024
ISBN: 978-88-6965-960-7

...“La memoria è il luogo della vita”, dico io, lo è comunque per me, ma credo per tutti, nel segreto notturno dell'io profondo, quello che a volte riemerge nei sogni, che si spengono al primo bagliore di luce. La Luce, la sua energia vitale, che influisce, nel suo brevissimo spazio umano, tra visibile (0,4-0,7 micron) e invisibile (X-N-Gamma...), anche per costruire una fotografia, ma che spudoratamente può cancellare, come accade a Humphry Davy e Thomas Wedgwood nel 1802, quando inventarono, con i labili profiles, la Fotografia.”
Italo Zannier (Spilimbergo, 1932), fotografo, docente di Storia della fotografia, intellettuale, ferma attimi, condivide visioni infinitesimali, lassi di tempo istantanei, abbinandoli a racconti, memoria filtrata da oltre settant'anni di ricerca.



REM KOOLHAAS

L'architettura al di là del bene e del male

Marco Biraghi

Editore Einaudi
Collana: Piccola biblioteca Einaudi. Mappe
Anno 2024
Formato: libro in broccatura
EAN: 9788806264284

«Rem Koolhaas è una rara combinazione di visionario e realizzatore, filosofo e pragmatico, teorico e profeta, un architetto le cui idee sugli edifici e sulla pianificazione urbana lo hanno reso uno dei protagonisti della scena architettonica contemporanea più discussi al mondo ancor prima che qualsiasi dei suoi progetti venisse costruito». Con queste parole la giuria del Pritzker Architecture Prize, nell'anno 2000, lo ha insignito del prestigioso premio. Prima di allora, Koolhaas aveva scritto un «instant classic» come Delirious New York, realizzato capolavori come Villa dall'Ava a St. Cloud e Maison Lemoine a Bordeaux e reinventato il «genere» della monografia dedicata alle opere di un architetto con S, M, L, XL. Dopo di allora, ha rivoluzionato il modo di concepire un moderno studio di architettura, affiancando a Office for Metropolitan Architecture il comparto AMO, che estende il proprio campo d'indagine oltre l'ambito architettonico, e con essi ha dato vita a ulteriori progetti, mostre e ricerche spesso fondamentali. Ma soprattutto ha elaborato un «sistema» di pensiero sulla realtà che va considerato il prodotto più rilevante, in ambito architettonico e urbano, dell'ultimo quarto del XX secolo e dei primi decenni del XXI, e un lascito imprescindibile per il futuro.

NOTIZIE DALL'ORDINE

A cura di Chiara Cattelan e Michele Culatti

Quest'anno si è concluso il centenario degli ordini professionali. L'ordine degli Architetti, P.P. e C. di Padova, ideatore del festival itinerante "il corpo dell'architetto" ha deciso di prorogare la conclusione degli eventi organizzati fino a fine anno.

ARCH_TALK:

Conversazioni tra architetti che hanno coinvolto progettisti di diverse generazioni.
In programma per il mese di Novembre l'archi_talk con DIDONE' E COMACCHIO.
c/o Sala Zairo, Piazza Salvemini 21 Padova

CINEMARK:

CINEMARK, per il mese di ottobre l'ordine degli Architetti PPC organizza un ciclo di incontri che vuole condurre alla scoperta del rapporto tra il cinema, l'architettura e il paesaggio. L'architettura ed il paesaggio - urbano o naturale- nelle mani di una



sapiente regia diventano parti indissolubili delle sceneggiature trasformando i film in veri e propri capolavori progettuali.
C/o Sala Fronte del Porto (rif. Porto Astra) via Maria Assunta, 20 Padova
introduce alla visione e modera il prof. Marco Bellano
Programma:
METROPOLIS 2/10/2024 ingresso gratuito
L'UOMO NELL'OMBRA 09/10/2024 ingresso 3,00 euro
PARASITE 16/10/2024 ingresso 3,00 euro
BLADE RUNNER THE FINAL CUT 23/10/2024 ingresso 3,00 euro
I MISTERI DEL GIARDINO DI COMPTON HOUSE 30/10/2024 ingresso 3,00 euro

MOSTRE E GIORNATE DI STUDIO:

Esposizione "PIAVE FUTURA" presso il Centro Culturale Altinate di San Gaetano, via Altinate 71. Padova.
Dal 26.10.24 al 13.11.24



La Signoria Vostra è invitata all'inaugurazione della mostra dei risultati del concorso
Piave Futura
che si terrà presso il Centro Culturale Altinate | San Gaetano in via Altinate, 71 - Padova
Dal 27 | 9 | 2024 al 13 | 11 | 2024
Inaugurazione il 27 | 9 | 2024 ore 18:00
La mostra è stata curata dall'Ordine degli Architetti P.P. e C. di Padova in collaborazione con l'Università degli Studi di Padova e il Comune di Padova.
RSVP: <https://mostra-piave-futura.eventbrite.it>



FORMAZIONE:

L'Offerta Formativa promossa dall'Ordine degli Architetti P.P. e C. di Padova è fruibile sulla piattaforma ARCHIFORMAZIONE. Per aderire necessario registrarsi sul sito di Archiformazione ed iscriversi utilizzando ESCLUSIVAMENTE il seguente link, poiché l'abbonamento per gli iscritti all'Ordine di Padova, a prezzo agevolato, è reperibile sul sito di Archiformazione solo seguendo tale link:
<https://archiformazione.it/prodotto/offerta-formativa-2024/>



ARCHITETTI NOTIZIE
Periodico edito dal Consiglio dell'Ordine degli Architetti, Pianificatori, Paesaggisti e Conservatori della Provincia di Padova
Iscrizione al ROC n. 21717Aut. Trib. Padova n. 1697 del 19 maggio 2000

Consiglio dell'Ordine
Presidente: Roberto Righetto
Vice Presidente: Giorgio Galeazzo
Segretario: Chiara Cattelan
Tesoriere: Alberto Andrian
Consiglieri: Alberto Andrian, Massimo Benetollo, Chiara Cattelan, Michele Culatti, Fiorenzo Greggio, Vittoria Matteazzi, Andrea Molinaro, Denise Salvò, Andrea Sarno, Stefano Sartori, Rossella Verza, Michela Zandrea

Direttore Responsabile
Paolo Simonetto

Comitato di Redazione
Antonio Buggin, Chiara Cattelan, Michele Culatti, Michele Gambato, Pietro Leonardi, Francesco Migliorini, Alessandra Rampazzo, Davide Scagliarini, Alberto Trento, Alessandro Zaffagnini

DIREZIONE, REDAZIONE E AMMINISTRAZIONE
Ordine degli Architetti P.P. e C. della Provincia di Padova

Ordine degli Architetti P.P. e C. della Provincia di Padova

Progetto e impaginazione grafica:
Felice Drapelli - felicedrapelli@gmail.com

Stampa: Grafiche Turato sas - Rubano (PD)