

I Università Iuav
- - - di Venezia
U
- - -
A
- - -
V

ESERCIZI DI POSTPRODUZIONE

dcp

dipartimento di Cultura del Progetto



Università Iuav di Venezia
Dipartimento di Culture del Progetto

Quaderni della ricerca

Esercizi di postproduzione

Università Iuav di Venezia - Dipartimento di Culture del Progetto
Quaderni della ricerca

Copyright ©MMXIV
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133/A-B
00173 Roma
[06]93781065

ISBN 978-88-548-6855-7

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale, con qualsiasi
mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.

Non sono consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.

Progetto grafico di Luciano Comacchio - MeLa Media Lab
I edizione: febbraio 2014

Esercizi di postproduzione

A cura di Sara Marini

Unità di ricerca

Re-cycle. Strategie di riciclaggio per l'architettura e la città

Nelle pagine che annunciano la declaratoria e i capitoli dedicati alla teoria, a *recycle*, alle metropoli:
Riccardo Miotto, *Le Piagge, Rozzol Melara, Forte Quezzi, Villaggio Matteotti*, dal ciclo *Recycle cento case popolari*, 2014

Indice

DECLARATORIA

TEORIE

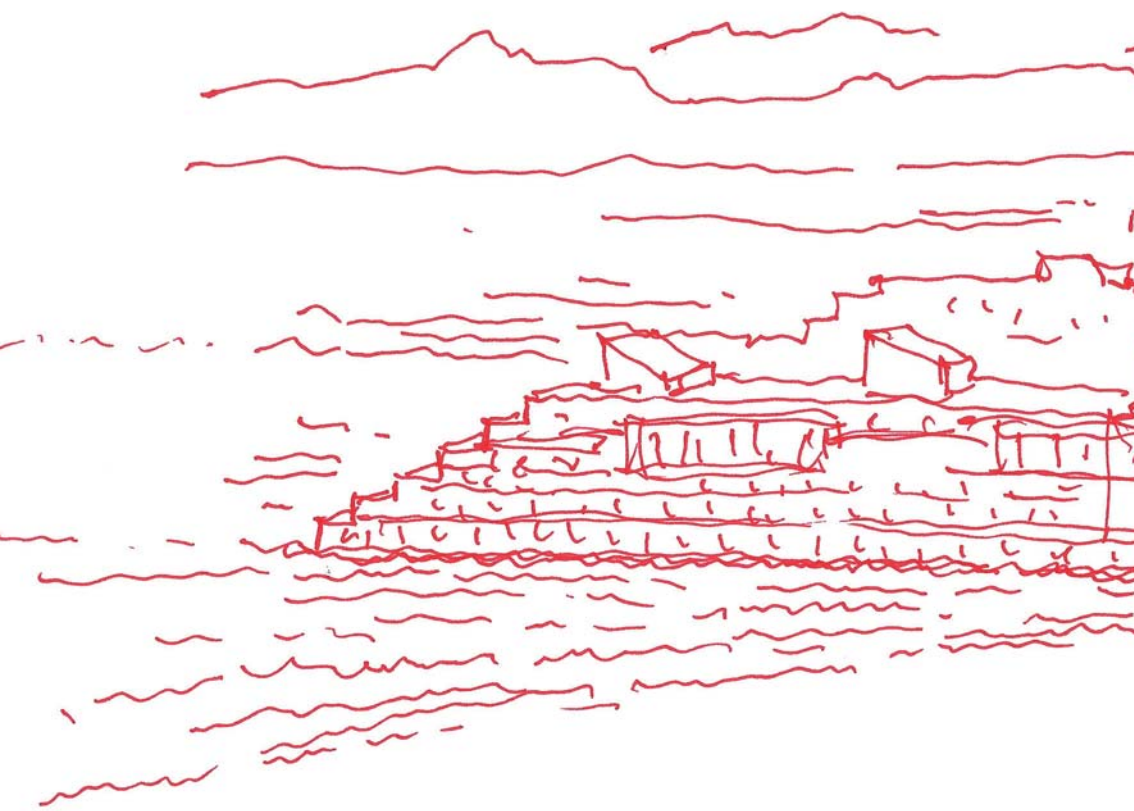
- 12 Futura e manifesta
Sara Marini
- 20 Tra il primitivo ed il frugale
Valerio Paolo Mosco
- 36 IUAV/IT. Venezia/Chicago. Seminario internazionale di teoria
Valerio Paolo Mosco

RECYCLE

- 42 «L'Arte da sola non consola l'economia insieme con la Poesia, sì»
Antoletta Gallo
- 66 «Urban Acupuncture»
Giorgia De Michiel
- 72 Depositi. Estetiche ed armamentari progettuali
Sara Marini
- 82 Oltre i confini dell'azienda. L'Ufficio Tecnico progetta il mondo
Vincenza Santangelo
- 86 Re-cycle Italy. Progetto di ricerca di interesse nazionale
Renato Bocchi

METROPOLI

- 90 Laboratori metropolitani. Riciclare città
Aldo Aymonino, Roberta Bartolone, Giuseppe Caldarola
- 110 Nuovi cicli di vita: l'*untapped capital* delle città
Enrico Fontanari



Declaratoria



Esercizi di postproduzione

Nuovi cicli di vita o di senso vengono predisposti e progettati in ogni campo della produzione, compreso l'immateriale. La postproduzione e il problema della scelta di cosa rimettere in circolo accomunano azioni sulla materia (architettura e città) e "nuove" direzioni culturali. Il rimosso della produzione riemerge e all'arte (quindi anche all'architettura) non resta che riesumare. Ritornano dal passato mostre già allestite, autori ripropongono la propria opera già esposta solo un po' ampliata, pezzi di città chiedono una revisione e celeri accatastamenti di firme, di autori. È la città della post-produzione dove la produzione è un vecchio ricordo e i suoi spazi e suoi brandelli giacciono sul campo: non resta altro che il resto e la ricerca di un suo possibile altro significato. Una città nella quale, oltre che negli spazi dismessi di un vecchio ciclo di produzione, si può incorrere in *ready made* reciproci, in cui nuove scritture incidono un'opera dal pensiero e dal portato evidenti – è il caso ad esempio delle diffuse revisioni delle eroiche navi abitative del moderno, su cui tutta Europa sta ragionando. Il termine postproduzione narra negoziazioni, sovrascritture su quello che c'è già: architettura in disuso ma anche cultura dimenticata da rimettere sul tavolo per aprire altre ricerche.

Teoria, Recycle e Metropoli sono i tre territori in cui il progetto si misura con l'esistente mettendo in atto appunto i citati *esercizi di postproduzione*. Affermare e fissare il termine "teoria", attribuirgli autonomia, non prevede una scissione dello stesso dal progetto ma sicuramente la sua necessità di esistenza. In questo territorio il materiale dato è quello del pensiero che non pretende di ricadere direttamente sulla realtà ma di leggere il senso dell'autore nel suo agire su di essa. In *Recycle* si cerca l'affermazione del progetto, la sua messa in opera, la sua verifica. Nel riciclare l'architettura e lo spazio esistenti si incidono nuove narrazioni, nuovi soggetti articolano storie altre, non c'è rinuncia nel trovare il foglio già scritto, nell'inserirsi in una conversazione già iniziata. L'architettura trova spazio nell'architettura confermando il proprio mandato. È la città ad essere nuovamente affermata in queste ricerche. Oltre i brandelli di urbanità disseminati nel territorio, si torna nelle metropoli per definire un nuovo paradigma umanistico del progetto.

Nelle città

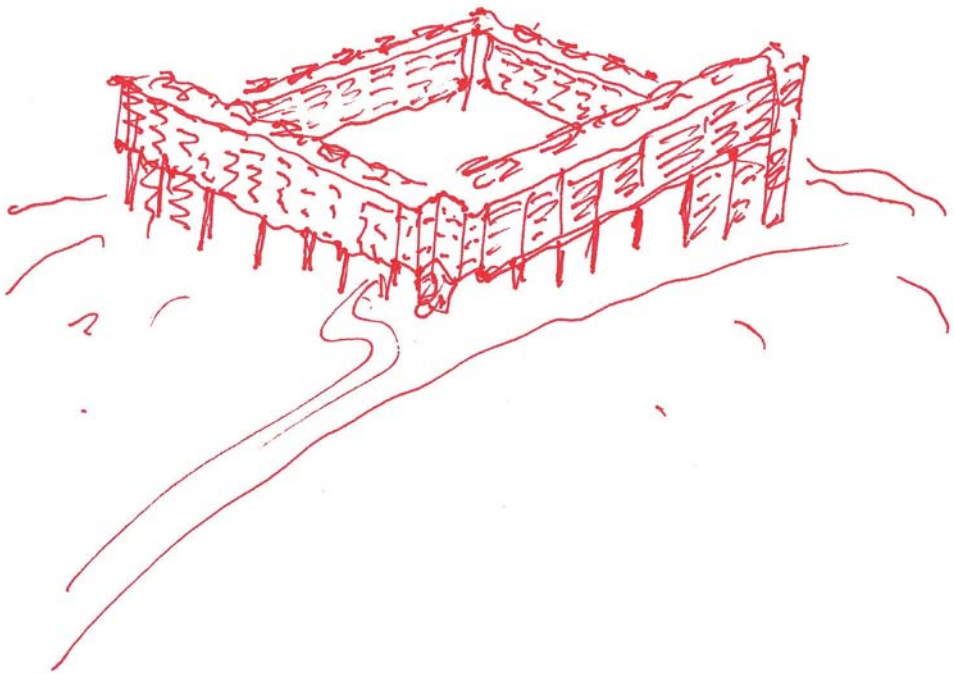
La città è il luogo privilegiato della Storia, il luogo in cui la sedimentazione dei modi di abitarla ha prodotto continue modificazioni spaziali. Di conseguenza, leggere la città significa in qualche maniera riconoscere la sequenza dei cicli di vita degli spazi urbani e le loro trasformazioni nel tempo. Così lo sguardo che si apre alle nuove aree di espansione, alle nuove armature infrastrutturali e di servizi, al contempo analizza i nuovi scenari urbani di densità volumetriche e metriche di flussi più diradati; un ritorno "all'interno" del suo tessuto, trovandosi a indagare sempre più spesso quelle "periferie centrali" che rappresentano la parte più problematica e viva del tessuto urbano delle metropoli. Quindi il lavoro sulle densità, non solo come dati meramente numerici o percentuali, diviene motore e occasione di nuove quantità di transiti e potenzialità connettive capaci di innescare processi trasformativi virtuosi, e producendo modelli esportabili.

Ebbene, proprio il progetto del ri-ciclo e ri-uso degli spazi urbani, inteso come possibilità di nuovi capitoli d'uso e di vita, può essere in grado di imporre una sorta di lingua franca della progettazione urbana a studenti, docenti e progettisti provenienti da esperienze didattiche, scientifiche, professionali ed epistemologiche differentissime tra loro.

Le dinamiche di trasformazione apparentemente lontane tra loro ma parimenti confrontabili – pur con specifiche declinazioni fenomeniche – sono esemplificative di linee tendenziali di crescita dei sedimi edificati e di trasformazione/ristrutturazione interna alle aree urbanizzate con alti valori di incremento demografico e modulazione/ri-modulazione del tessuti edilizi e delle funzioni insediate.

Leggere i fenomeni di rapido inurbamento, che stanno investendo le maggiori metropoli del pianeta, consente di misurarsi con fenomeni dimensionali e sociali quasi sconosciuti nel nostro paese, con la conoscenza di condizioni "altre" rispetto alla propria. Lo smuovere "gli strati profondi dei depositi geologici" della città, conduce a un riassetto del senso delle possibilità e dei modi d'uso delle aree: ciò soprattutto in funzione di una nuova conformazione dello spazio pubblico finalmente ri-visto come spina dorsale e carapace della nuova configurazione sociale della città contemporanea.

AA, EF, AG, SM, VPM



Teorie





FUTURA E MANIFESTA

Sara Marini

Il territorio cercato deve poter esistere in una regione qualsiasi della superficie del pianeta; bisogna dunque studiare per quali condizioni risulta inaccessibile non solo alle navi, agli aerei o ad altri mezzi di trasporto, ma anche allo sguardo. Voglio dire che, teoricamente potrebbe benissimo esistere in mezzo a questo tavolo senza che ne avessimo la minima nozione.

Renè Daumal, *Il monte analogo*

La costruzione di mondi immaginari o di prefigurazioni in architettura si struttura, nella storia di questa disciplina, attraverso diverse modalità di cui la più evidente è la drammatizzazione di drastici rapporti di scala. Come nelle favole e nelle sperimentazioni dell'arte visiva, mondi "altri" prendono corpo grazie all'intensificarsi del micro e all'exasperazione del macroscopico. Le due tendenze rispecchiano approcci diametralmente opposti. L'attenzione al minuscolo è volontà di dare dignità all'invisibile, è fantasia che nasce dalla manipolazione del reale, è tensione verso gli strumenti e l'oggetto della biologia. La fascinazione per il gigantismo è costruzione attraverso l'astrazione estrema, è messa al centro della tecnica e della geometria, fiducia nella strutturazione, nella messa in ordine del sistema mondo. La scala minuta è attrazione verso ciò che è difficilmente visibile, è debitrice delle scoperte tecnologiche che permettono di osservare sempre più a fondo nella materia, è adottata come "evidenziatore". La "poetica della dismisura" è attuazione del potere della forma perfetta, come ad esempio nelle visioni settecentesche di Étienne-Louis Boullée. Alle due scale vengono spesso associati, semplicisticamente, da una parte la volontà di costruire una situazione, dall'altra il desiderio di dar luogo ad un monumento, ad un'architettura-città. Il cortometraggio *Powers of Ten*, realizzato nel 1977 da Charles e Ray Eames – architetti, designers e registi –, insegue le possibili tangenze di estremi, anche scalari, dimostra come possano convivere l'uno nell'altro, contamina i rispettivi significati o le cercate direzioni. Il filmato, girato in forma di documentario, conduce in dieci minuti dall'infinitesimo all'infinito. Attraverso successioni temporali e spaziali alla potenza del dieci, lo sguardo procede ad indagare un picnic in un parco di Chicago e, allontanandosi, i confini dell'universo per poi ripiombare "indietro" verso il pianeta terra, ad esplorare le particelle subatomiche del corpo umano della scena iniziale. Il risultato del viaggio sono le somiglianze tra il micromondo dello spazio extraterrestre e quello presente nei tessuti anatomici. Il lavoro di Charles e Ray Eames unisce i due estremi dimensionali – solitamente

*Il territorio dell'arte. XIV Triennale di Milano, "Il grande numero", 1968/2013.
Tesi di Laurea Specialistica di Massimo Rigaglia, relatore Sara Marini, luav 2013*

utilizzati in architettura e nel progetto dei territori come simboli di antitetici immaginari – grazie ad una visione in movimento, a rimandi e controcampi. Il filmato offre uno “spostamento” paragonabile all'*inversione del soggetto*, modalità propria, in ambito antropologico, all'*osservazione partecipante*, in sostanza confida nel coinvolgimento dell'osservatore e nella messa in gioco da parte di questo della propria *misura delle cose*. L'*Odisea* nelle estreme dimensioni, proposta dai due architetti americani, chiede un posizionamento critico, cangiante e consapevolmente relativo, del dato reale, propone l'adozione di una sorta di irriverente microscopio-telescopio strabico.

Futura

Il mito dell'isola (da *Utopia* di Thomas More, a *La possibilità di un'isola* di Michel Houellebecq, fino all'istituzione e alla sopravvivenza concreta dello stato di Sealand) enuncia la possibilità che la microcellula, moltiplicandosi diversificata, disegni scenari futuri a grande estensione. I mondi lillipuziani, dai villaggetti di Charles Simonds costruiti in anfratti delle metropoli e abbandonati al proprio destino, alla No-Stop city degli Archizoom, agli Atti fondamentali di Superstudio, fino alla negazione del ruolo dell'architetto nella teoretica di Yona Friedman – dove un cielo urbanizzato, capace di contenere ogni minuta diversità, si sovrappone alla città consolidata – argomentano richieste di attenzione.

La figura mitologica dell'isola, dello spazio del singolo separato dal resto del territorio, spesso sottende la propria serializzazione e ripetizione, pur tendendo alla struttura dell'arcipelago – dove le singole unità convivono in uno spazio di mezzo affermando le proprie differenze. Piccolo assurge in architettura a sfumate antinomie: dallo 'sguardo accorto' si può procedere verso virtuosi rapporti tra geografia e geometria, oppure deviare e insistere sull'affermazione di luoghi autonomi, o ancora, con un sottile scarto, il senso del binomio può coincidere con la messa in evidenza del margine e di chi lo abita. Piccolo spesso è chiamato in causa come ritorno ad una visione precisa, alla costruzione sapiente, al progetto fondato sul dettaglio e sulla manipolazione della materia. Non si tratta di una via a senso unico: oltre il connubio tra architettura e tecnologia, piccolo assume anche un senso sul piano immateriale. L'ascolto delle microstorie e il diritto alla diversità¹ hanno progressivamente decretato la fine, o forse la crisi, o ancora più precisamente la deriva dell'epopea moderna – come sottolinea David Harvey nel suo *La crisi della modernità*. Molti dei riflessi di questo cambiamento sono palesati nella revisione continua che da diversi decenni investe

1. «Una volta che le nuove pratiche architettoniche hanno incominciato ad ammirare la casualità, la casualità è diventata la loro essenza. Il futuro dell'architettura prende forma nelle esigenze intensive dell'abitare, o negli *objets trouvés*, ed è lì che “si dissolve”.» Tzirtzilakis Y. (2006), *Verso un'architettura minore*, in Scardi G. [a cura di], *Less: Strategie alternative dell'abitare*, 5 Continents Editions.

il ruolo e l'articolazione del progetto. Ed ancora, come segnalano Deleuze e Guattari, "solo il minore è grande", ovvero il sogno modernista di un territorio macchina, che segue nel suo farsi le regole di produzione industriale, lascia il posto all'ascolto di micromondi, nuovo topos del mercato. La difficoltà del controllo e della trasformazione del tutto si scontra con la dimensione temporale e lì, in quel tempo di mezzo, che il piccolo acquista consapevolezza della forza della sua possibile azione di erosione. I gruppi italiani Archizoom e Superstudio, tra gli anni Sessanta e Settanta del XX secolo, leggono l'incedere della costruzione del territorio, disegnando e traducendo in visioni le trasformazioni in atto, mettendo in chiaro la normalizzazione del territorio, la diversificazione solo apparente del mondo. No-Stop city degli Archizoom restituisce la città che automaticamente si sta riproducendo: un sistema isomorfo di microscopiche presenze è sovrascritto automaticamente ed attraverso modalità autoregolamentate sul foglio-terra. La distanza tra mondo molecolare e mondo reale sembra abbattuto. Gli Atti fondamentali di Superstudio sono azioni ordinarie e condivise che trovano spazio solo su graffi impressi nella Supersuperficie, città infinita che corre sulla superficie terrestre. Infine Yona Friedman, dagli anni Cinquanta del secolo scorso, sovrappone città volanti, ragnatele che contengono autonomie, atte a prescindere dai territori reali sottostanti. La liberazione dallo spazio resistente e controllato avviene in questo caso sfruttando la terza dimensione e guardando al cielo come ad un suolo in cui può trovare asilo anche chi altrove non ne ha diritto. L'attenzione al minuto, alla sua diversità o possibile diversificazione, si tramuta già in queste visioni in volontà di trascinazione, di moltiplicazione e invasione oltre la regola.

Le città-infrastruttura e i piani per rendere radiose le città di Le Corbusier – immersi in parchi pubblici senza confini –, l'architettura *bigness* e koolhaasiana – dove interi brani di metropoli si trovano intrappolati in un unico contenitore – propongono lande lasciate al verde o all'urbanizzazione incondizionata punteggiate da macrosistemi. Le installazioni iperrealistiche di Ron Mueck, che riproducono persone comuni quali enormi presenze, mettono volutamente in crisi la dimensione dello spazio museale, relativizzano l'intorno. La grande scala si traduce in architettura in proliferazione di *landmark*, oggetti-giganti che ordinano e orientano lo spazio del territorio, disegnando un arcipelago di monumenti. La macro architettura si fa contrassegno, eccezione che contempla la propria ripetizione per dialogare e competere con la distanza che la separa dall'osservatore, prima posto sull'aereo, poi "virtualmente" su un satellite. Tre passaggi segnano il destino della grande

dimensione dall'inizio del secolo breve in poi. L'architettura moderna afferma di voler inglobare nei propri manufatti a grande scala il disegno urbanistico, di sostituirsi ad esso, di poterlo tradurre in un mondo simile al gulliveriano Brobdingnag. Con la crisi della modernità e il conseguente passaggio dell'architettura dal ruolo salvifico all'allegoria e all'evocazione, i grandi oggetti diventano giocattoli ad alto tasso comunicativo: la pop art trapassa i confini dell'arte visiva per diventare musa di gigantismi inattesi, come il negozio-papera² o il ristorante-pesce di Gehry³, che si immettono a bordo strada o nella città speranzosi di mantenere a lungo la propria eccezionalità. La *bigness* koohlaasiana (decaduta ormai a favore della *preservation*) torna a sfidare la geografia. Grandi contenitori inglobano non funzioni ma paesaggi⁴.

Manifesta

Mentre il microscopico costruisce strutture pervasive, fondate sulla infinita differenza, il macroscopico si traduce in punti, eccezioni dalla dimensione e dalla complessità direttamente proporzionali alla uniformità degli estesi "campi" in cui galleggiano. Nell'*Odissea* mentre il 'piccolo' Ulisse concerta le proprie azioni con ciò che trova, costruisce strategie, Polifemo, solitario, si relaziona con la grotta e il mare. La tensione tra i due mondi è travasata da tempo dal progetto alla realtà. Mentre il micro ha eroso anarchicamente il territorio, il macro mostra la propria fisiologica goffaggine.

Un ulteriore elemento di crisi del serrato rapporto tra immaginario dell'architettura e questione scalare è rappresentato dalla smarrita linearità del tempo, sempre legata al mutare della produzione industriale e culturale. Il tempo frammentario e disarticolato della post-modernità pone in crisi la centralità della misura relativa tra gli oggetti a favore dell'affermarsi di quel viaggio virtuale che ormai permette a chiunque di ripetere l'opera degli Eames. La città di Dubai costruita per gli "occhi degli dei" mostra, se guardata al microscopio, evidenti e banali debiti ad una addizione cellulare fatta di elementi architettonici ripetuti, standardizzati. La visione ascalare e onnicomprensiva mette il progetto completamente a nudo, ne relativizza qualsiasi aspirazione se non il ripiegamento verso strategiche manovre. La prefigurazione in architettura è allora anche ricerca di strade altre, di mondi ibridi, verdi, primitivi, non finiti. Rifugge dalla mera dimensione metrica a favore della messa al centro dell'esaltazione del tempo e dell'abbattimento delle sue barriere e logiche, produce deformazioni temporali, costruisce paesaggi in cui grande e piccolo convivono a

2. Raccontato in Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, MIT Press 1972.

3. Si fa qui riferimento al progetto Fish Dance Restaurant a Kobe realizzato tra il 1986 e il 1987.

4. Come denunciano ad esempio le foto degli interni, riprodotti in plastici, del progetto di OMA per la biblioteca Jussieu modulati attraverso luci evocative di luoghi geograficamente significativi.

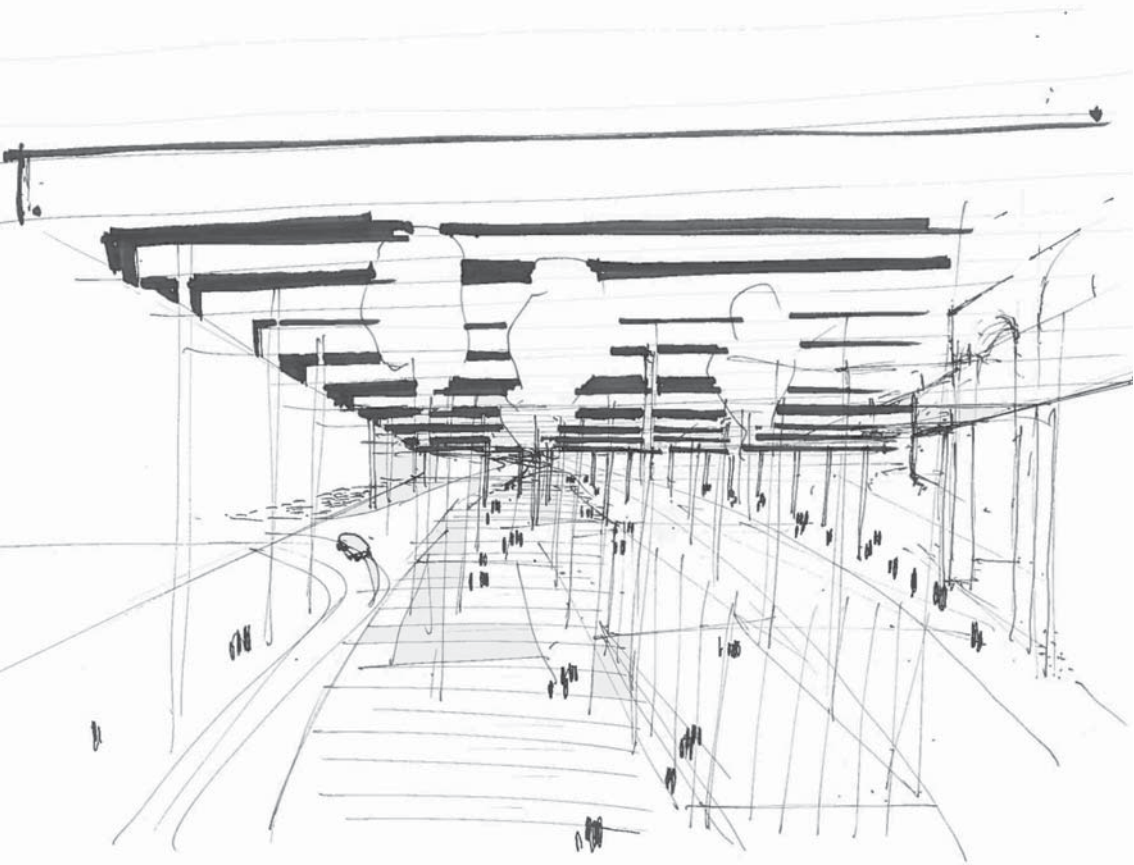
disegnare una variazione continua.

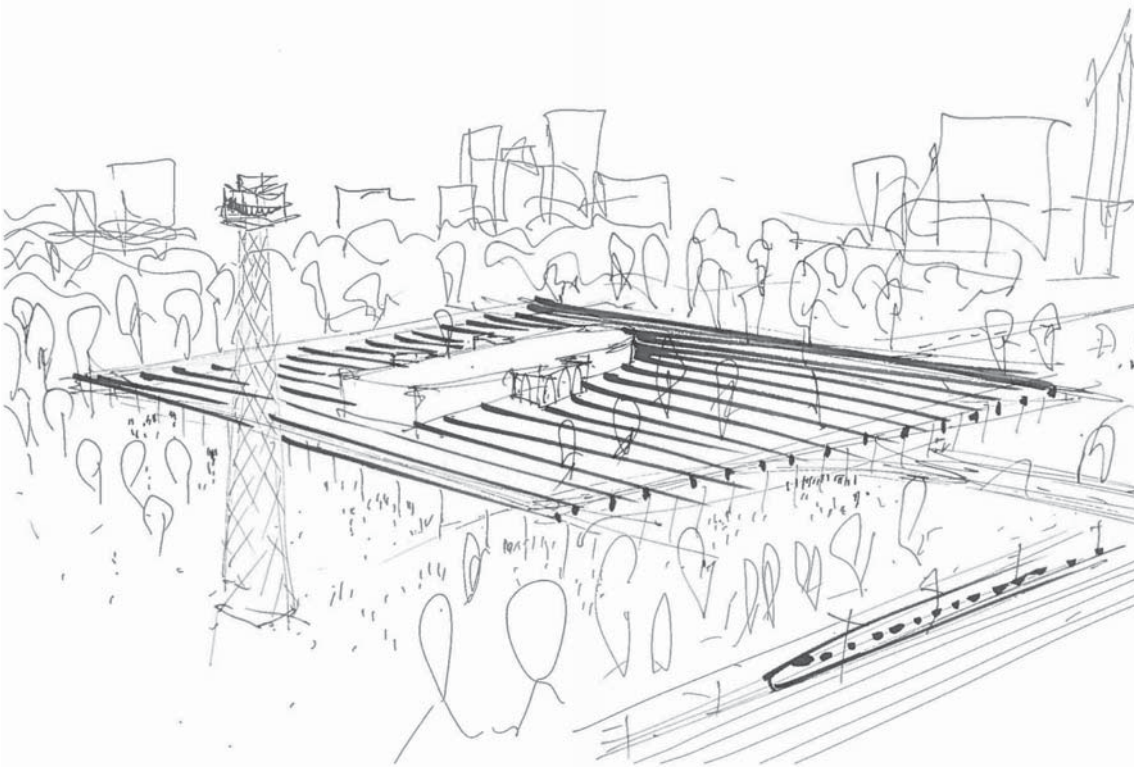
Grattacieli farebbero paesaggio... se fossero così è il testo con il quale Carlo Scarpa titola un proprio disegno a matita su carta vegetale del 1972. La scena costruita presenta una serie di edifici alti ripetuti, un'unica tipologia di grattacielo declinato forse su dimensioni differenti, più probabilmente diversificati dalla distanza prospettica, ruotati e immersi in una densa vegetazione. Nel cielo alcune linee segnano l'esistenza dell'ambiente: presenze senza massa vengono comunque raccontate. Nel disegno di Scarpa l'architettura vuole partecipare alla definizione del paesaggio: il suo ruolo non è solo liberare lo spazio.

Nel 1985, alla terza Mostra Internazionale di Architettura di Venezia, con *Three Lessons of Architecture* Daniel Libeskind presenta tre macchine. L'opera sottolinea la possibilità che l'architettura possa farsi ingranaggio capace di restituire il senso dei luoghi, delle trasformazioni che li attraversano e di porre in essere la partecipazione di coloro che attivano i dispositivi e che assistono al loro movimento. Il fruitore assiste, in una stratificazione temporale e fisica, agli eventi accaduti, la storia della città di Palmanova nello specifico, e all'esperienza a-storica (ripetibile) della partecipazione all'allestimento. Le macchine disegnano nello spazio dell'esposizione dei veri e propri paesaggi dell'artificio: "paesaggi" perché sistemi mutevoli in attesa di essere attivati, ancorati alla realtà dal loro proporre dispositivi costruiti su dati storici, disposti a confondere le linee dell'orizzonte e del tempo che scorre; "artificiali" nella loro natura ideale, progetti della restituzione e della nuova costruzione di situazioni dislocate fisicamente e cronologicamente.

L'installazione *Where is our place?* di Ilya ed Emilia Kabakov mette in concerto tre quote. Lillipuziane verdi e festanti realtà sono poste sotto il pavimento; maestose tele sprofondano dal soffitto assieme alla parte inferiore di due corpi giganteschi, riproduzioni della presenza degli stessi artisti. Il resto della stanza è allestito alla scala del visitatore, testimonianza del tempo presente e dell'evidente discrasia tra ciò che è già stato detto e ciò che avrà possibilità di essere.⁵

5. «L'immersione in questo ambiente in cui noi ci troviamo a confrontarci sia con ciò che è più grande sia con ciò che è più piccolo di noi vuole innescare nel visitatore una riflessione sulla relatività di ogni traguardo raggiunto e di ogni attribuzione di valore. Il nostro ego ipertrofico ci spinge a stabilire limiti di demarcazione tra prima e dopo e ad attribuire grande importanza a noi stessi e al nostro tempo; in realtà costituiamo l'anello di una catena; e questa considerazione riguarda, tra l'altro, lo stesso sistema dell'arte. Non possiamo che rispondere alla sfida del presente; ma solo il filtro del tempo ci dirà chi sono i sommersi e i salvati.» Ilya ed Emilia Kabakov (2010), in Chiodi S., Dardi D. (a cura di), *Spazio*, Electa.





Il territorio dell'arte. XIV Triennale di Milano, "Il grande numero", 1968/2013.

Tesi di Laurea Specialistica di Massimo Rigaglia, relatore Sara Marini, luav 2013.

«*Il grande numero*, titolo della XIV triennale di Milano diretta da Giancarlo De Carlo, inevitabilmente genera cambiamento. Nel momento in cui la quantità sovrachia il limite stabilito a soddisfare i bisogni precedenti, la realtà tende ad aumentare. Il museo aperto, proposto come estensione del Palazzo dell'arte di Milano, nasce dalla considerazione che inevitabilmente i bisogni e la realtà come conseguenza fisica aumentano nel tempo, determinando la necessità di adeguare gli spazi. In sintesi il tentativo è quello di progettare uno spazio conscio del suo stesso futuro cambiamento, smontabile, estensibile e internamente trasformabile. Il nuovo dispositivo, sostanzialmente un tetto dalla forma quadrata che nasce dalla struttura urbana, è sostenuto da una "selva di pilastri" che fa da eco agli alberi del parco Sempione. Il tetto in facciata "taglia" a mezza altezza l'edificio storico, avvicinandosi si scorge come, in realtà, la nuova architettura abbracci il passato dialogando. L'edificio storico, che nel tempo ha perso il rapporto fisico con la città diventando un "padiglione" del parco, tramite l'aumento dello spazio espositivo e l'intercettazione dei flussi urbani del "grande numero", si riappropria del rapporto con la città soddisfacendo, inoltre, i nuovi bisogni di una realtà sempre più aumentata.» Massimo Rigaglia



TRA IL PRIMITIVO ED IL FRUGALE

Valerio Paolo Mosco

... poniamo come massima incontestabile che i primi momenti della natura sono sempre retti.

J.J. Rousseau, *Emilio*

È da questa supposizione è necessario partire allorquando si tratta di architettura ecologica, sostenibile, riciclata e affini. Un assunto non del tutto granitico, anzi. Alla benignità della natura si sono infatti opposti Schopenhauer, Leopardi e Nietzsche e lo hanno fatto con argomentazioni di non poco conto ma che pur sempre si riferivano, più o meno direttamente, a Rousseau. Come ci racconta Benno Albrecht nel suo *Conservare il futuro*¹ l'assunto di una natura da cui imparare sempre e comunque ha nutrito larga parte del moderno. Pensiero fisiocratico, illuminismo, pensiero romantico prima individuale e poi sociale, trascendentalismo statunitense e socialismo utopico (per fermarci al diciannovesimo secolo) nel loro complesso definiscono una nebulosa non certo priva di conflitti ma al cui centro rimane Rousseau, specialmente il Rousseau del trattato pedagogico *Emilio*. L'ipotesi avanzata nel libro è che l'educazione di un bambino, Emilio per l'appunto, debba essere incentrata su una riduzione preventiva delle informazioni e dei precetti a delle presupposte verità naturali, primigenie, incontaminate che come tali sarebbero universali e incontrovertibili. Da questo assunto Rousseau svolge per deduzione il suo pensiero: se queste verità incontrovertibili sono realmente tali allora le stesse non sono valide solo per Emilio, ma per il genere umano in generale. È necessario allora per renderle attuative eliminare qualsiasi cosa si opponga loro o le annebbi, per cui qualunque deviante assemblearismo, qualunque delega, in pratica qualunque istituzione democratica. Isaiah Berlin ci ha messo in guardia di fronte a questa pedagogia che paradossalmente esalta la libertà per poi sacrificarla sull'altare di una ragione naturale di fatto considerata come nuova religione rivelata². Scrive ad esempio il "terribile semplificatore" (così lo definiva Voltaire) Rousseau: «È necessario che ad Emilio siano presentate situazioni dove i suoni siano facili, distinti, ripetuti, dove le parole da essi costituite si riferiscano unicamente ad oggetti sensibili, essenziali e il più possibile non artefatti»³. È necessario dunque ricreare in vitro per Emilio una condizione primordiale dai tratti edenici, simile per certi versi a quella ipotizzata dagli illuministi con il mito del buon selvaggio. Consideriamo con più attenzione i termini con cui Rousseau descrive questa condizione: facile (per cui semplice), distinta (per cui chiara), essenziale (per cui di una

Giuseppe Pagano, foto di insediamenti rurali in Italia, fine anni '30

1. Benno Albrecht, *Conservare il futuro. Il pensiero della sostenibilità in architettura*, Il Poligrafo, Padova 2012.

2. Isaiah Berlin, *La libertà e i suoi traditori*, Adelphi, Milano 2005.

3. Jean Jacques Rousseau, *Emilio*, Feltrinelli, Milano 2003, p. 79.

semplicità necessaria), non artefatta (per cui incontaminata): tutti aggettivi che descrivono perfettamente la nuova *architettura ecologica*, intendendo per tale quella architettura che più o meno direttamente si riferisce alle leggi di natura. Un'altra considerazione che viene in mente è che questi termini non solo descrivono un carattere estetico, ma definiscono anche delle direttive pedagogiche, per cui etiche. Ciò è di un'importanza cruciale. Kant nella *Critica del giudizio* divideva il bello tra una bellezza naturale, di fatto esterna all'uomo, e una bellezza "aderente", più propriamente umana. Quest'ultima è aderente in quanto l'aspetto ed il contenuto morale si pongono l'un l'altro in una relazione di aderenza. Tornando all'*architettura ecologica* si potrebbe considerare la stessa come quella capace di attivare una relazione talmente intima, talmente aderente, tra piano estetico e piano etico da far pensare ad una sovrapposizione degli stessi⁴. Questa sovrapposizione, o pretesa di sovrapposizione, misura il grado di cambiamento in atto. Negli ultimi decenni abbiamo infatti assistito ad una netta separazione tra estetica ed etica, per certi versi ad una vera e propria scissione epistemologica tra forma e contenuto che di fatto ha nutrito il post-moderno e ciò fin dagli anni '60. Questa scissione ha provocato un "gaio nichilismo" (la locuzione è del Cardinale Martini) che ha prodotto, specialmente dagli anni '90 in poi, un'architettura di puro spettacolo, prestazionale, perfetta personificazione di quella civiltà espansiva del debito e del credito che oggi vediamo fallire miseramente. Architettura ecologica dunque come architettura che tende a ridurre al minimo la distanza tra estetica ed etica il tutto in osservanza, come volevano i fisiocratici, di presupposte immutabili leggi naturali; un'architettura quindi ambiziosa, inspiegabile senza le implicazioni antropologiche e filosofiche che essa sottende⁵. Ma è proprio questa sovrapposizione ad esporre la stessa ad una serie di fraintendimenti e di conseguenti derive. La prima di queste è data dal fatto che allorquando estetica ed etica si avvicinano, o tendono ad aderire, quasi immediatamente si aprono le porte del qualunque e allora entra l'insidioso venticello delle buone intenzioni, delle frasi fatte, di quel profuvio di bestialità collettive la cui quantità è direttamente proporzionale al successo della parola a cui le stesse si riferiscono. Il secondo fraintendimento è esemplificato dal duplice significato dell'aggettivo "originale" che in passato connotava ciò che si riferisce all'origine, ma che nel tempo ha acquisito un significato del tutto diverso: originale come inaspettato, innovativo, alle volte persino sorprendente. L'ambiguità dell'aggettivo non è casuale, anzi si può considerare consustanziale alla cultura occidentale da Platone in poi: è da allora infatti che il conflitto tra l'*iperuranio* delle idee originali, primigenie e immutabili, e l'*eden* delle

4. Sul giudizio estetico e sulla bellezza vedi i primi due capitoli di Roger Scruton, *La bellezza: ragione ed esperienze estetiche*, Vita e Pensiero, Milano 2011.

5. A riguardo vedi i capitoli "Semplicità" (p. 258) e "Verità" (p. 308) in Adrian Forty, *Parole e edifici. Un vocabolario per l'architettura moderna*, Pendragon, 2005.

idee nuove e innovative, possibilmente capaci di redimerci, non si è mai placato. Esiste poi un terzo livello di ambiguità che ancora una volta si riferisce all'originalità primigenia a cui l'*architettura ecologica* fa riferimento. Colin Rowe in uno dei suoi ultimi libri dal significativo titolo *L'architettura delle buone intenzioni* spiega le ragioni esistenziali dell'architettura moderna alla luce del mito della cacciata di Adamo ed Eva dall'Eden. Per Rowe i nostri progenitori contriti della malefatta cercano di riconquistare il paradiso in terra e lo fanno innanzitutto togliendosi la foglia di fico che nasconde i loro sessi per ritrovare la purezza perduta, fatto ciò provano a bussare ad una porta secondaria del giardino, dove "potrebbe aprirgli un condiscendente San Pietro o al limite Karl Marx"⁶. Questo ritorno alla purezza edenica descritto da Rowe, e che è alla base delle espressioni dell'attuale *architettura ecologica*, può essere compiuto o da un singolo come atto di ribellione, ovvero come atto romantico e barbarico, oppure da una comunità, in questo caso con più discernimento, senza intemperanze, possibilmente con frugalità. Da un lato quindi un ritorno nell'Eden attraverso la porta del primitivismo, dall'altro il ritorno attraverso la porta della frugalità. Una distinzione già paventata nel mio *Architettura nuda* su cui mi piacerebbe tornare⁷. Le due porte infatti indicano le due fasi successive della pedagogia di Emilio: la prima, quella primitiva, corrisponde alla formazione del *puer*; la seconda, che appare quando il *puer* ha imparato le leggi di natura, è quella dell'*infans*, ovvero del *puer* ormai pronto per relazionarsi con gli altri.

L'ecologismo primitivo

... per raggiungere la perfezione è necessario prima cominciare a non capire molte cose.

Dostoevskij, *L'idiota*

Nel suo libro dal significativo titolo *Nudità* Giorgio Agamben scrive: «gli storici della letteratura e dell'arte sanno che tra arcaico e moderno c'è un appuntamento segreto, e non tanto perché proprio le forme più arcaiche sembrano esercitare sul presente un fascino particolare, quanto perché la chiave del moderno è nascosta nell'immemoriale e nel preistorico [...] l'avanguardia, che si è smarrita nel tempo, insegue il primitivo e l'arcaico [...] e in questo senso che si può dire che la via d'accesso al presente ha necessariamente la forma di una archeologia»⁸. Ciò che scrive Agamben lo sanno, ancor di più degli storici della letteratura e dell'arte, coloro i quali si occupano di architettura, e lo sanno da quando l'abate Laugier

6. Colin Rowe, *L'architettura delle buone intenzioni. Verso una visione retrospettiva possibile*, Pendragon, 2005.

7. Valerio Paolo Mosco, *Nuda architettura*, Skira, Milano 2012.

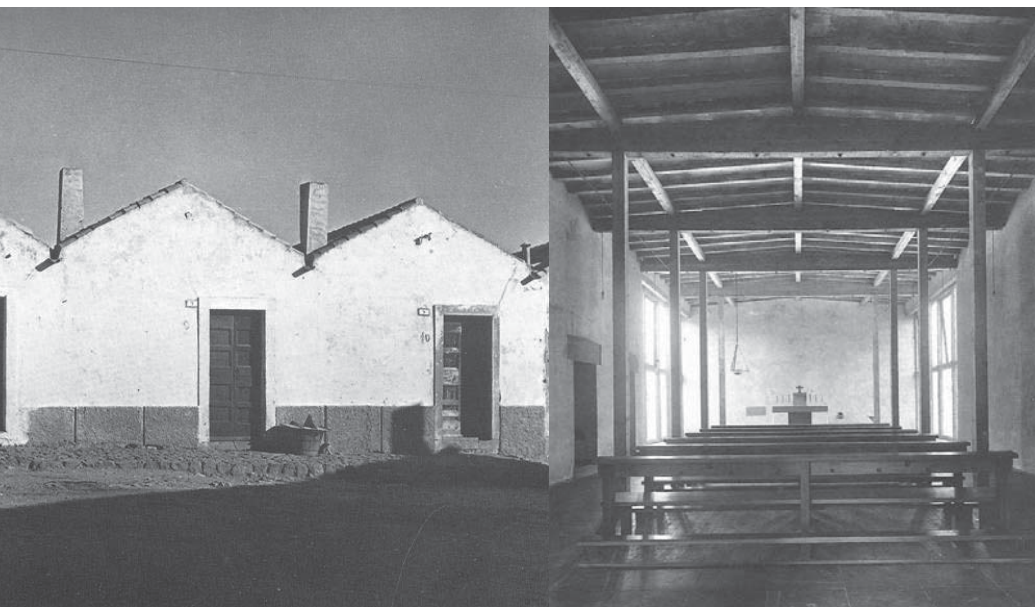
8. Giorgio Agamben, "Che cos'è contemporaneo", in *Nudità*, Nottetempo, Roma 2009, p. 25.



pubblicò il suo famoso trattato, reso icona nel frontespizio in cui compare la celeberrima capanna rustica. Il trattato è un appello all'architettura che verrà secondo il quale ciò che è bello in architettura non potrà che essere talmente essenziale da risultare, come poi avrebbe voluto Rousseau, primitivo⁹. Questo stesso assunto verrà ripreso in seguito dai romantici e portato alle estreme conseguenze da Nietzsche, secondo il quale la necessità primaria, per cui naturale, di qualunque segno sia, non va abolita, anzi va messa al centro della propria espressività. Espressività liberata quindi, primigenia e vitale, persino selvaggia, che eleva a risorsa il contrasto violento contro la vera barbarie da abbattere, quella della civilizzazione con le sue sempre più stringenti costrizioni sociali. È il ben noto contrasto tra *kultur* e *zivilisation* che dà vita alla sociologia, alla psicanalisi e che verrà considerato da Lukács come il tema principale del romanzo borghese, da lui interpretato proprio come

9. «Nelle arti esiste un bello essenziale [...] noi sentiamo questo bello essenziale, ma abbiamo difficoltà a definirlo; è un fascino che ci attrae, l'impressione del piacere permane, mentre sfugge l'idea della cosa; il cuore è certo del fatto suo, ma lo spirito non è sempre in grado di darsene una ragione [...] [il bello] lo si abbandona spesso per pregiudizio o per moda, mentre sempre vi si ritorna tramite la sensazione e la ragione». Marc-Antoine Laugier, *Saggio sull'architettura*, Aesthetica, Palermo 1987, p. 162.

Per quel che riguarda più in generale il tema delle origini, della forma originale (urform) da prendere a modello vedi Vittorio Ugo, "Urgeschick. Il modello archeologico-destinale dell'architettura", in J. Wolfgang Goethe, *Baukunst. Dal gotico al classico negli scritti di architettura*, Medina, Palermo 1994.



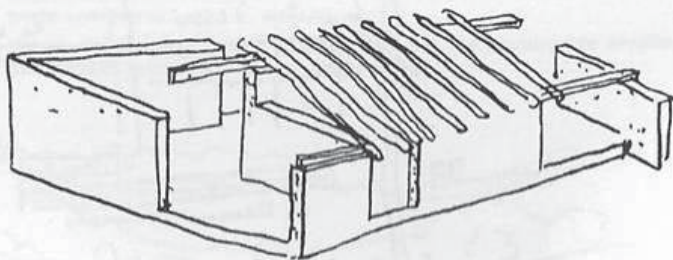
messa in scena di questo conflitto proteiforme¹⁰. Riferendosi proprio alla letteratura Roland Barthes chiamerà la ribellione della *kultur* contro la *zivilisation* aspirazione al “grado zero” e da qui è a mio avviso necessario partire per comprendere le ragioni dell’*ecologismo primitivo*¹¹. Barthes nel mettere a punto il dispositivo ragiona come Giovanni Battista Vico: per lui la civiltà occidentale presenta un ricorso storico, quello per l’appunto del grado zero, secondo il quale ciclicamente i linguaggi consolidati vengono distrutti o si autodistruggono in un processo simile alla “distruzione creativa” descritta per quel che riguarda l’economia da Schumpeter¹². Bruno Zevi, ricollegandosi esplicitamente a Barthes, scrive: «Il “grado zero” è una nozione ben conosciuta nella storia dell’arte [...] può essere denominato primitivismo, dissoluzione degli apparati grammaticali o sintattici, disgregazione di un codice [...]

Sequenza “primitivo”

10. Probabilmente ancora oggi il testo di maggior pregio riguardante la lunga attrazione tra primitivo e moderno è Josef Ryckwert, *La casa di Adamo in Paradiso*, Adelphi, Milano (1972) 1991.

11. Roland Barthes, *Il grado zero della scrittura*, Einaudi, Torino 2003.

12. Sull’importanza dell’opera di Gian Battista Vico, specificatamente sulla allora rivoluzionaria divisione nella *Scienza nuova* tra ere di immaginazione (le epoche barbare) ed epoche civilizzate ma di poca immaginazione vedi Benedetto Croce, *Estetica*, Adelphi, Milano 1992, p. 284. È interessante notare il fatto che Croce citi questo significativo passo della *Scienza nuova*: «le prime lingue dovettero consistere in atti muti o con corpi che avevano naturali rapporti con le idee che intendevano significare».



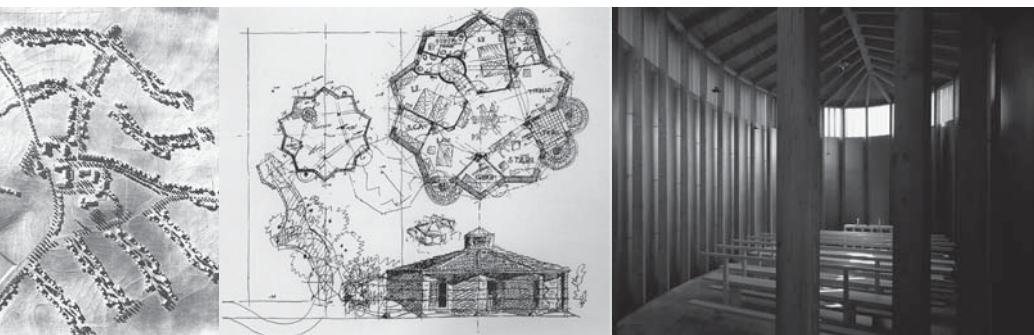
è un fenomeno ricorrente in certi periodi, quando prevale il formalismo e i dogmi linguistici escludono una vera evoluzione, nei periodi in cui si sente l'urgenza di riconquistare la specificità semantica delle parole per combattere il malcostume delle frasi fatte: il grado zero offre uno strumento per iniettare sangue nuovo e vitalità in una lingua esausta»¹³. Ed al grado zero si rifà anche Siegfried Giedion in un sorprendente libro, molto zeviano, dal significativo titolo *L'eterno presente: uno studio sulla costanza del mutamento*, un trattato (l'ultima opera del massimo esegeta del Movimento moderno) che indaga proprio quella relazione intima ed enigmatica tra l'arcaico ed il contemporaneo di cui parla Agamben¹⁴. Più in generale si potrebbe affermare che il Moderno nasce con la riscoperta dell'arcaico, con l'*ursprung*, con il richiamo ed il ritorno all'origine, basta pensare ad Apollinaire, al "nobile selvaggio" dei futuristi, a Picasso e agli espressionisti, primo tra tutti Nolde. In architettura è ben nota tesi di Loos, fatta propria da Le Corbusier in *Verso una architettura*, secondo la quale ingegnere e selvaggio si compendiano a vicenda in quanto dispensatori di saggezza naturale¹⁵. Sul tema scrive negli anni '20, nel momento del suo radicalismo più estremo, Mies: «noi siamo in marcia con i semplici, i non condizionati, verso la cosa vicina e necessaria. La vostra complessità di sfumature non ci va bene... noi rifiutiamo l'allegoria e la metafora che si basano sul gioco di prestigio»¹⁶. Una frase che sembra uscita dalla penna di Rousseau ed è invece scritta da colui il quale paradossalmente è riuscito a ricondurre il costruire moderno nell'alveo della classicità. Lo stesso appello lo ritroviamo in molti autori contemporanei di Mies, come Gropius, Mendelsohn, Lurçat, tanto che il primitivismo con il

13. Bruno Zevi, "Il grado zero della scrittura architettonica", in *Pretesti di critica architettonica*, Einaudi, Torino 1983, pp. 273-279.

14. Siegfried Giedion, *L'eterno presente: uno studio sulla costanza ed il mutamento*, Feltrinelli, Milano 1965-1969.

15. Sul tema vedi: Josef Ryckwert, *La casa di Adamo in Paradiso*, op. cit., pp. 16-20 e il capitolo "Natura e ragione" a p. 91.

16. Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe. Le architetture, gli scritti*, a cura di Michele Caja, Mara De Benedetti, Skira, Milano 2005, p. 147.

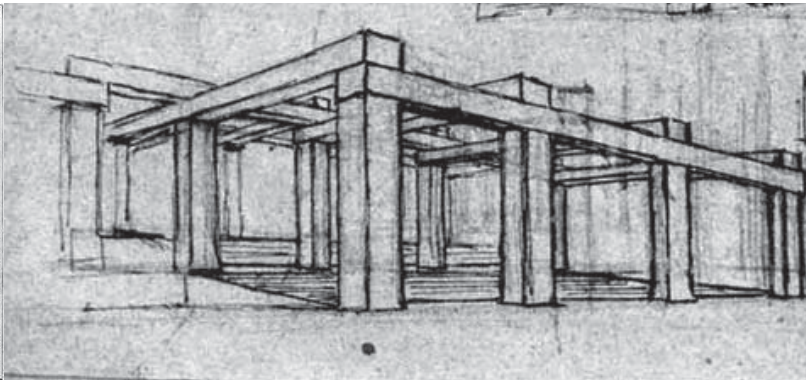


suo appello allo stato di natura incontaminato diventa, al culmine dell'avanguardia, non solo un'ossessione ma anche una moda, ennesimo travestimento dell'estetizzante esotismo di fine '800. Pochi coloro i quali resistono alla radicalizzazione modernista del mito del buon selvaggio, tra questi, nonostante che lo stesso fosse stato propalato dai futuristi, gli architetti italiani, più propensi verso una architettura popolare e frugale e di fatto mai sedotti dalla crudeltà tettonica della capanna rustica. Le testimonianze riguardanti l'indissolubile intreccio tra modernità e primitivismo sono pressoché infinite e ormai la simbiosi tra i due termini, all'apparenza inconciliabili, non è neanche più sentita come tale. Stupisce invece il perdurare di questa simbiosi anche durante il post-moderno, all'apparenza un paradigma storico indulgente, se non propenso, nei confronti di quella artificialità allegorica e metaforica esecrata da Mies. Eppure, nonostante l'inconciliabilità di questi caratteri, l'attrazione fatale permane. Sin dai primi anni '80 si susseguono infatti interpretazioni e riscritture della capanna rustica di Laugier; fanno i conti con essa Scolari, Purini, Hejduk e molti altri ancora e proliferano negli stessi anni gli studi sulla legittimità antropologica e filologica del costruire intese come variazioni su quella *urform* di cui avevano scritto tra i primi Goethe e Herder. Non è un caso quindi che proprio negli anni '80 al Metropolitan Museum of Modern Art di New York si svolge una monumentale mostra dal significativo titolo *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*¹⁷. Si può dunque affermare che il primitivismo è uno dei caratteri costanti e perseveranti di tutte le stagioni del Moderno, dal "pre-moderno" al "post-moderno" per giungere all'attualità¹⁸. Se infatti consideriamo alcune opere come il

Sequenza "primitivo"

17. *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, catalogo della mostra tenuta al Moma di New York tra il settembre 1984 e il marzo 1985, a cura di William Rubin, catalogo a cura dello stesso Metropolitan Museum of Modern Art.

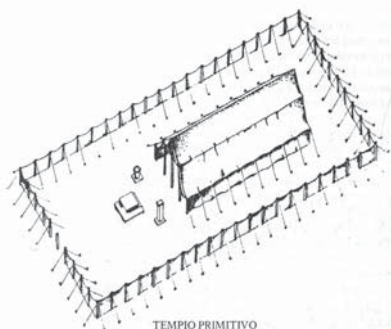
18. Franco Rella, *Miti e figure del moderno*, Feltrinelli, Milano (1981) 2003, pp. 48-75.



sorprendente rifugio costruito da Antòn Abril sulla Costa della Muerte in Spagna, o le ancor più sorprendenti case di Peter Zumthor a Devon o le installazioni di Smiljan Radic l'aspetto primitivo non solo è presente, ma ostentato. Nel caso di Abril ad esempio questo carattere si esplicita in un'attenzione alla struttura quasi forsennata, come se l'autore volesse portare alle estreme conseguenze il mito modernista della *espressed structure*, della struttura resa immagine finale dell'edificio¹⁹. Zumthor e Radic invece mettono nei loro progetti architravi ed appoggi in pietra a spacco, producendo un vero e proprio "effetto Stonehenge"²⁰. In cosa queste attuali opere primitive sono diverse da quelle del passato? Innanzitutto perché lo sono ancor di più. Rispetto alle precedenti dimostrano infatti un radicalismo più esplicito, frutto di un'applicazione ancor più disinvolta del grado zero. Si ha così l'impressione che questi autori "primitivi" cerchino la più totale emancipazione dalle prescrizioni, un'emancipazione che si traduce in un continuo disattendere le regole del bell'impaginato proprie della composizione, considerata come un inutile edulcorazione dell'architettura. Per questi autori è il materiale e non il disegno (come accade nelle opere compositive) la vera sostanza dell'opera e quella che Hegel chiamava l'espressività del materiale è resa evidente mostrando con evidenza gli effetti della lavorazione rozza e primordiale, teatralizzando in definitiva il *baukunst*, l'azione dell'uomo carpentiere di cui vagheggiavano Semper, Loos, Mies, Tessenow e Schwarz. Il risultato è quindi un'architettura che mima un'autocostruzione il più possibile ecologica e spontanea, anzi talmente spontanea da trascrivere nel suo

19. Sul rapporto tra primitivismo e struttura vedi il capitolo "Struttura" in Adrian Forty, *Parole e edifici. Un vocabolario per l'architettura moderna*, op. cit.

20. Va ricordato come gran parte delle opere "primitive" evocano anche il *non finito*. Una relazione quella tra primitivismo e non finito indagata sin dai primi anni '60 da Bruno Zevi.



aspetto lo sforzo fisico che è stato necessario per produrla²¹. Un'autocostruzione che rimane pur sempre "autorale", che non è il prodotto di una comunità ma di un inguaribile "genio romantico" che opera da solo, possibilmente lontano dalla città, ovvero dal luogo della corruzione della spontaneità primigenia. Come vedremo l'architettura frugale, sebbene parta dalla stessa radice indotta dal pensiero di Rousseau, prende decisamente le distanze da questo presupposto solitario e romantico.

L'ecologismo frugale

... l'orgoglio della modestia

Lionello Venturi

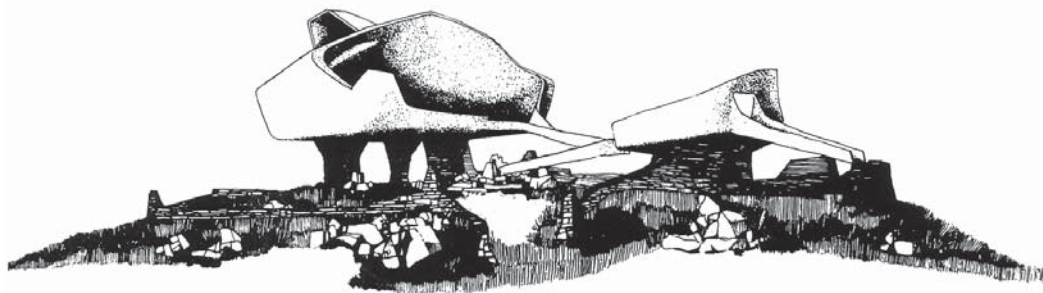
Quella di Laugier non è la prima capanna rustica: Filarete ne aveva disegnata già un'altra. Essa compare nel suo trattato non da sola, ma in un paesaggio dove a tratto puerile sono rappresentati i monti, un fiume e degli alberi²². Filarete in definitiva, duecento anni prima di Laugier, ambienta la capanna rustica e la rende parte di un paesaggio ameno, come se la stessa fosse la logica ed armonica conseguenza dell'ambiente che la circonda. Un secolo dopo Filarete Cesare Ripa descrive la figura rappresentante l'umiltà²³. Essa è raffigurata

Sequenza "frugale"

21. Sulla fisicità e sul ritorno ai suoi valori alla luce dell'insegnamento di Nietzsche vanno ricordate le pagine di alcuni filosofi contemporanei come Nancy, Agamben, Casper e Galimberti i quali spesso utilizzano metafore ed immagini che si riferiscono all'architettura.

22. *Dal disegno*, a cura di Renato Parthenope, Clear, Roma 1992, p. 186.

23. *Cesare Ripa. Iconologia*, a cura di Sonia Maffei, Einaudi, Torino 2012, pp. 260-264.



come una donna con un vestito bianco sgualcito, che porta in una mano un tozzo di pane (che rappresenta l'aver scelto i bisogni primari) mentre sulla spalla grava un sacchetto pieno di sabbia (che rappresenta il peso dei peccati) e contemporaneamente calpesta con delicata noncuranza gioielli e corone che rappresentano la vanità mondana. L'armonia con il paesaggio e l'umiltà sono i tratti caratteristici dell'ecologismo frugale ed essi possono essere fatti riferire alla lunga tradizione del pensiero cristiano ed alla sua iconologia; una tradizione che ha tramutato la continenza degli stoici in una grande rivoluzione antropologica e sociale innervata su quella *imitatio Christi* magistralmente tratteggiata da Renè Girard²⁴. Se dunque il Dio fatto uomo, il "figlio dell'uomo", è nato nella più umile delle dimore, quella dove si nutrono gli animali, è un dovere imitare tale origine senza timori in quanto come scriveva Sant'Agostino: «chi si umilia viene esaltato»²⁵. Siamo quindi ben lontani dal primitivismo: siamo in un'altra dimensione, successiva a quella del *puer* che istintivamente segue le leggi di natura, ma in quella dell'*infans* che si organizza una vita sociale in osservanza all'insegnamento dottrinale. Dal diciottesimo secolo in poi la tradizione frugale cristiana subisce una torsione che ne elimina la componente penitenziale e sacrificale. La frugalità diventa così il mezzo per la riconquista di una dimensione edenica complementare a quella primitiva: se infatti quest'ultima sarebbe avvenuta per mezzo di un'espressività brada e dionisiaca, la riconquista dell'Eden ad opera della frugalità sarebbe invece avvenuta per mezzo di un umile costruire, corale e vernacolare. Ancora una volta alla radice del pensiero frugale troviamo Rousseau che sempre nell'Emilio dà a riguardo

24. Renè Girard, *Vedo Satana cadere come la folgore*, Adelphi, Milano 2001.

25. Cesare Ripa, *Iconologia*, a cura di Sonia Maffei, op. cit., p. 263.



delle chiare prescrizioni: «La tua libertà, il tuo potere giungono fin dove giungono le tue forze naturali e non più in là: tutto il resto non è che schiavitù, illusione e prestigio»²⁶. Il precetto definisce di fatto i limiti dell'architettura frugale moderna che si fonda sul valore incontrovertibile della *self-sufficiency* (o della *self-reliance*) del farcela da soli possibilmente in armonia con una piccola comunità. Ipotesi possibile solo prendendo alcune precauzioni. Continua Rousseau: «non voglio che si cominci col fare lo strumento prima dell'esperienza, ma voglio che dopo aver intravisto l'esperienza come per caso, noi si inventi a poco a poco lo strumento che deve verificarla»²⁷. La frugalità quindi come possibilità di un rapporto edenico non solo tra uomo e natura, ma tra uomo, natura e strumenti, come se questi ultimi altro non fossero che delle emanazioni lineari, delle appendici, delle facoltà fisiche umane. Stupisce come il mito dell'Eden a tre (natura, uomo, strumenti) permanga ai nostri giorni e ciò nonostante l'avvento dell'elettronica: una tecnologia che spiazza in quanto immateriale, per cui incomprensibile ai più, e come tale capace di indurre una dipendenza nei confronti di quella società dei servizi a cui sempre più deleghiamo la nostra libertà. Ed è proprio la nostalgia di un'età dell'oro in cui le macchine erano sensibili e comprensibili che spiega il successo ormai trentennale dei loft; luoghi dove certamente si "vive alla grande" ma anche luoghi che ci consolano con la loro tecnologia antica, forse rumorosa, ma ancora a misura d'uomo, per cui riparabile da chiunque abbia una dose di buona volontà e l'intenzione di non dipendere dal potere dei tecnici²⁸.

Tra i primi ad accorgersi di una tradizione frugale nel Movimento moderno è stato Josef

Sequenza "frugale"

26. J.J. Rousseau, *Emilio*, op. cit., p. 93.

27. *Ibid.*, p. 105.

28. A riguardo vedi "I loft americani", in «Lotus International», n. 66, 1990.

Ryckwert che nel suo fortunato *La casa di Adamo in Paradiso*²⁹ ripropone un'opera spuria degli anni '20: la Blockhaus Sommerfeld di Walter Gropius e Hannes Meyer (1923). Un edificio grezzo, dai tratti smaccatamente vernacolari, talmente eccentrico rispetto all'ortodossia modernista da venir eliminato nella monumentale monografia "ufficiale" di Siegfried Giedion dedicata per l'appunto a Gropius. C'è dunque per Ryckwert, ma anche per Pevsner prima di lui, un moderno di altro genere, alternativo, umile e frugale, lo stesso che troviamo alcuni anni dopo nel Le Corbusier vernacolare della Casa Errazuris (1930) e specialmente nelle Maison Murondins del 1940³⁰. Negli stessi anni in cui Le Corbusier sperimenta la modernità vernacolare (gli anni '30: anni di crisi, come quelli attuali) negli Stati Uniti Frank Lloyd Wright iniziava a costruire le Usonian Houses: delle case di dimensione ridotta, che non hanno più nulla a che fare con la sfrontatezza aggettante delle precedenti Prairie Houses. Case per quella classe media da mettere al riparo ieri come oggi dai venti di crisi, in cui la semplicità della pianta (il più delle volte ad L) si esplica in alzati dove il rustico della costruzione, spesso realizzato con elementi prefabbricati, è esibito a vista. *Cheapspace*: spazio povero, a buon mercato, così verrà chiamato lo spazio interno delle Usonian e lo stesso *cheapspace* lo ritroviamo una ventina di anni dopo, sebbene non più rustico ma modernista, nel programma *Case Study Houses*, dove, come giustamente ci ricorda Esther Mc Coy, il popolare, in nome di quel comfort ormai accessibile alla classe media, sfiora il *de luxe*³¹. Se come già accennato è difficile trovare in Italia degli esempi di architettura primitiva se non sporadicamente negli anni '60 (pensiamo ad alcuni eccentrici progetti di Ico Parisè e di Leonardo Ricci o dei *Radicals*), di contro l'architettura frugale ha dimostrato sin dagli anni '30 una straordinaria vivacità. Essa sin da allora è diventata la testimonianza di un dibattito sociale e politico estremamente sentito, se non sofferto, da parte degli intellettuali che ha dato vita nel dopoguerra alla stagione letteraria e cinematografica neorealista la quale deve molto all'architettura della fine degli anni '30 e primi '40. La figura centrale per l'architettura frugale italiana è Giuseppe Pagano che nel 1937 in collaborazione con Guarniero Daniel pubblica *Architettura rurale in Italia*³², un libro che contestualmente agli editoriali dello stesso Pagano su Casabella, definisce con orgoglio una discontinuità nei confronti del pomposo stile littorio all'epoca dilagante. Michelangelo Sabatino in un bel libro dal titolo

29. Josef Ryckwert, *La casa di Adamo in Paradiso*, op. cit., pp. 26-32.

30. Significative sono le frasi con cui è tratteggiata Casa Errazuris nell'opera completa di Le Corbusier: «... on a composé avec des éléments existant sur place et d'une mise en oeuvre facile: murs de gros blocs de pierre, charpente de troncs d'arbre, couverture en tuiles du pays, par conséquent toiture inclinée. La rusticité des matériaux n'est aucunement d'un plan clair et d'une esthétique moderne.» *Le Corbusier, Œuvre complète de 1929-1934*, Willy Boesiger, Zurigo 1964, p. 48.

31. A riguardo vedi il numero monografico "Intimate America" a cura di Valerio Paolo Mosco, in «L'Industria delle Costruzioni», n. 400, aprile 2008.

32. Giuseppe Pagano, Guarniero Daniel, *Architettura rurale in Italia*, Hoepli, Milano 1937.

*Pride in modesty. Modernist Architecture and the Vernacular Tradition*³³ racconta con dovizia e passione di come l'attenzione per l'architettura vernacolare in Italia nasca e si sviluppi come logica conseguenza di un più generale dibattito sul ruolo dell'intellettuale con il popolo: un rapporto che sta alla base degli scritti di Gobetti e di Gramsci e che continua dopo di loro fino ai tardi anni '70, basti pensare all'azione critica e storica di Alberto Asor Rosa. Il libro di Pagano arriva all'apice della polemica tra due noti intellettuali dell'epoca: Lionello Venturi, propagatore di quella che lui stesso chiamava un'architettura "senza smorfie" come tale capace di emanare quello "orgoglio della modestia" il cui sapore è ancora di matrice profondamente cristiana. Dall'altra invece Ugo Ojetti, che risponde a Venturi con l'ossimoro del "lusso necessario". Alla polemica si aggiunge Persico che nella nota conferenza "Profezia dell'architettura" ipotizza un'architettura a venire "realmente moderna" in quanto capace di dar vita nel suo sviluppo plastico ad una coscienza collettiva e popolare³⁴. Tutto ciò verrà ripreso dopo la guerra da Bruno Zevi il quale si sforzerà di elevare il vernacolare, e con esso il frugale, a principio costituente gli organismi urbani³⁵. Zevi si spinge anche più in là fino a parlare di una patologia italiana che si pone oltre l'architettura: il bilinguismo, ovvero la scissione, se non la schizofrenia, tra una lingua alta e aulica dei dotti e il linguaggio parlato del popolo, prospettando una futura, per altro mai avvenuta, sintesi tra i due³⁶. Esiste dunque in Italia una più che articolata tradizione della costruzione frugale moderna: in essa sono confluiti per frammenti il pensiero anarchico di Bakunin e Proudhon, la sociologia di Gramsci, il pensiero liberale sociale di Gobetti, il radicalismo trascendentalista di Zevi e non ultima la dottrina sociale della Chiesa³⁷. Come adeguatamente nota Tafuri il canto del cigno di questa stagione avviene nel tormentato periodo che va dalla conclusione del Programma INA-Casa ai nuovi Piani di edilizia popolare a cavallo tra la fine degli anni '60 ai primi anni '80³⁸. Oggi, non solo in Italia, l'ecologismo frugale sta vivendo una vera e propria stagione d'oro. L'azione delle Onlus nei paesi in via di sviluppo, i gruppi autogestiti sul territorio e la nuova borghesia progressista dal colore sempre più verde, scelgono deliberatamente di esprimersi con un'architettura che, come avrebbe voluto Rousseau, ha almeno nelle intenzioni la capacità di saper distinguere i veri bisogni (quelli a cui affidare le soluzioni

33. Michelangelo Sabatino, *Pride in modesty. Modernist Architecture and Vernacular Tradition*, University of Toronto Press, Toronto 2010. Sul tema vedi anche: Monica Bruzzone e Lucio Serpagli, *Le radici anonime dell'abitare moderno. Il contesto italiano ed europeo (1936-1980)*, Franco Angeli, Milano 2012.

34. Edoardo Persico, *Profezia dell'architettura*, Skira, Milano 2012.

35. A riguardo vedi di Bruno Zevi, *Architettura in nuce*, Sansoni, Firenze 1972, pp. 90-110; *Storia e contro storia dell'architettura in Italia*, Newton Compton, Roma 1997, pp. 600-620.

36. Bruno Zevi, "Lingua aulica e linguaggio parlato", in *Pretesti di architettura*, Einaudi, Torino 1983, pp. 240-261.

37. Per avere un'idea complessiva di questo dibattito vedi: Francesco Dal Co, Giorgio Ciucci, *Atlante dell'architettura italiana del '900*, Electa, Milano 1991, pp. 100-157.

38. Manfredo Tafuri, *Storia dell'architettura italiana*, Einaudi, Torino 1984, pp. 55-63.

architettoniche) da quelli di fantasia o peggio ancora da quelli di sovrabbondanza³⁹. È la nuova *architettura frugale* un'espressione dettata più da comportamenti che da regole, primo tra tutti quello che impone un certo abbandono nei confronti della forma, come se la stessa potesse sorgere solo dopo «aver lasciato la natura stessa agire nel nostro animo e ciò per non contrariarne le operazioni»⁴⁰. Ma perché questo abbandono un po' sulfureo ed un po' mistico sia possibile bisogna che il mondo civilizzato che intende l'architettura come merce, come diceva Ivan Illich, "ci lasci stare", ci lasci organizzare da soli⁴¹.

Come si è potuto constatare in entrambe i casi del primitivo e del frugale siamo rientrati nel mondo dell'utopia, nella speranza singola e collettiva di una liberazione intesa come scoperta di un luogo altro rispetto al quotidiano; un luogo dove è possibile sia l'espressione singola allo stato primordiale, sia la comunione tra uomini, natura e strumenti. Certamente siamo di fronte ad un'utopia ben diversa da quella del passato che invece si caratterizzava per essere dirigista e su grande scala. La nuova utopia infatti, per dirla con Andrea Branzi⁴², è più "debole e diffusa" e non si presenta più come l'immaginava Thomas Moore, come una maestosa isola solitaria, ma come un atollo di miriadi di isole che se viste dall'alto, a volo di uccello, ci raccontano di quanto siano state errate le previsioni dei post-moderni che fino a poco tempo fa pontificavano sulla definitiva scomparsa delle isole e degli atolli oltre le Colonne d'Ercole della contingenza.

39. J.J. Rousseau, *Emilio*, op. cit., p. 97.

40. Ibid., p. 113.

41. Per quel che riguarda il fondamentale contributo alla messa a punto dell'architettura frugale di Ivan Illich vedi: Franco La Cecla, *Ivan Illich e la sua eredità*, Medusa, Milano 2013.

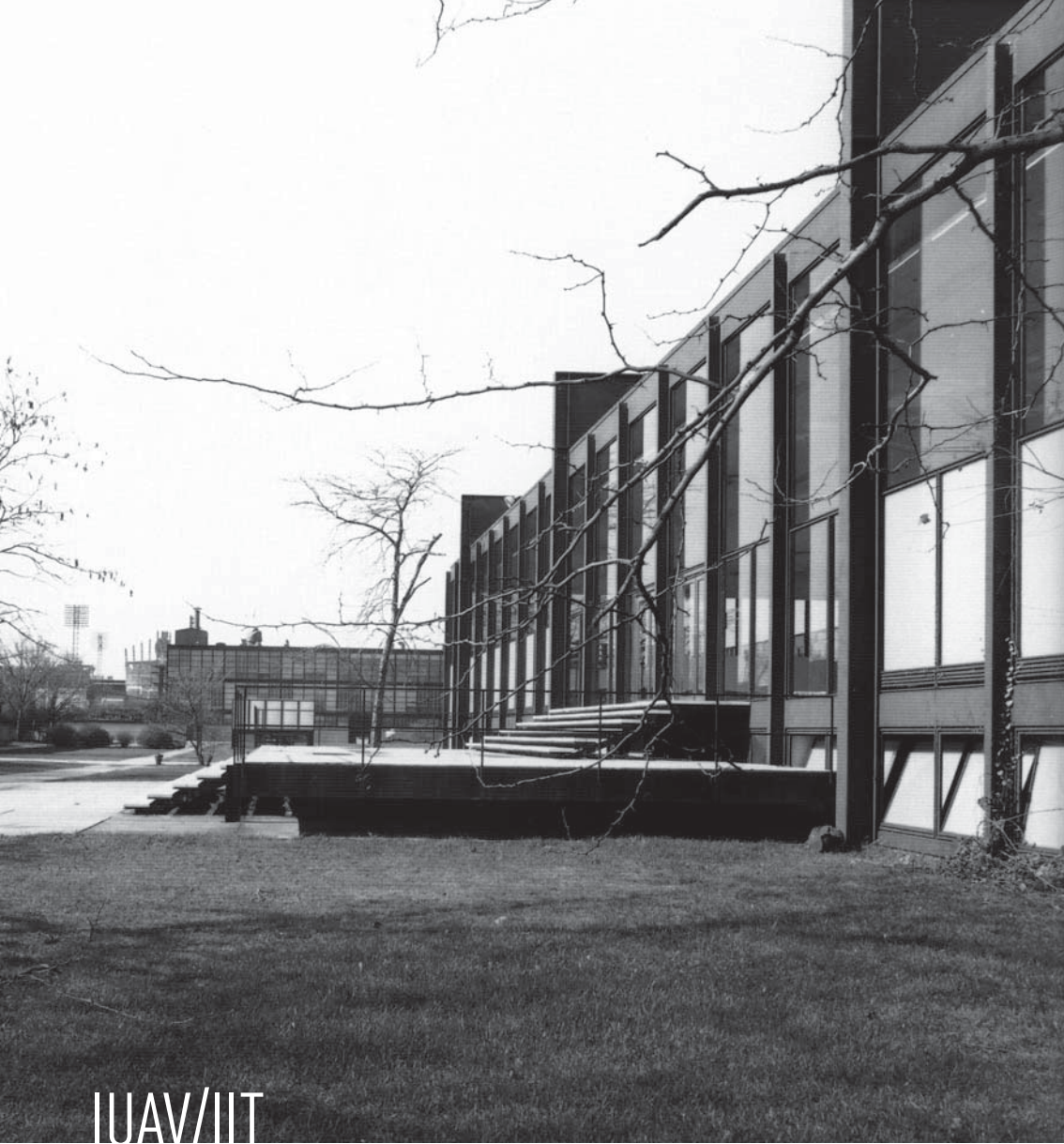
42. Andrea Branzi, *Una modernità debole e diffusa*, Skira, Milano 2006.

Sequenza "primitivo"

Albrecht Dürer, Adorazione dei pastori, da *Vita della Vergine*, 1505
Walter Gropius e Hannes Meyer, Casa Sommerfeld, 1922
Giuseppe Pagano, foto di insediamenti rurali in Italia, fine anni '30
Rudolf Schwarz, Chiesa St. Albert, 1932
Li Xiamong atelier, Liyan library, 2012
Le Corbusier, Maison Murondins, 1940
Ludovico Quaroni ed altri, Villaggio la Martella, 1951
Mario Ridolfi, Casa Lina, 1966
Peter Zumthor, Chiesa Sogn Benedetg, 1989

Sequenza "frugale"

Abate Laugier, frontespizio del *Saggio sull'architettura*, 1753
Friedrich Gilly, schizzo per un mausoleo, 1798
Le Corbusier, tempio primitivo da *Verso una architettura*, 1923
John Lautner, Rifugio nel deserto della California, 1940
Leonardo Ricci, progetto per un centro turistico, anni '60
Anton Garcia Abril, sede della SGAE, 2008
MQS, allestimento al PS1 di New York, 2009
Smiljan Radic, allestimento alla Biennale di Venezia, 2010



IUAV/IIT

VENEZIA/CHICAGO

Seminario internazionale di teoria

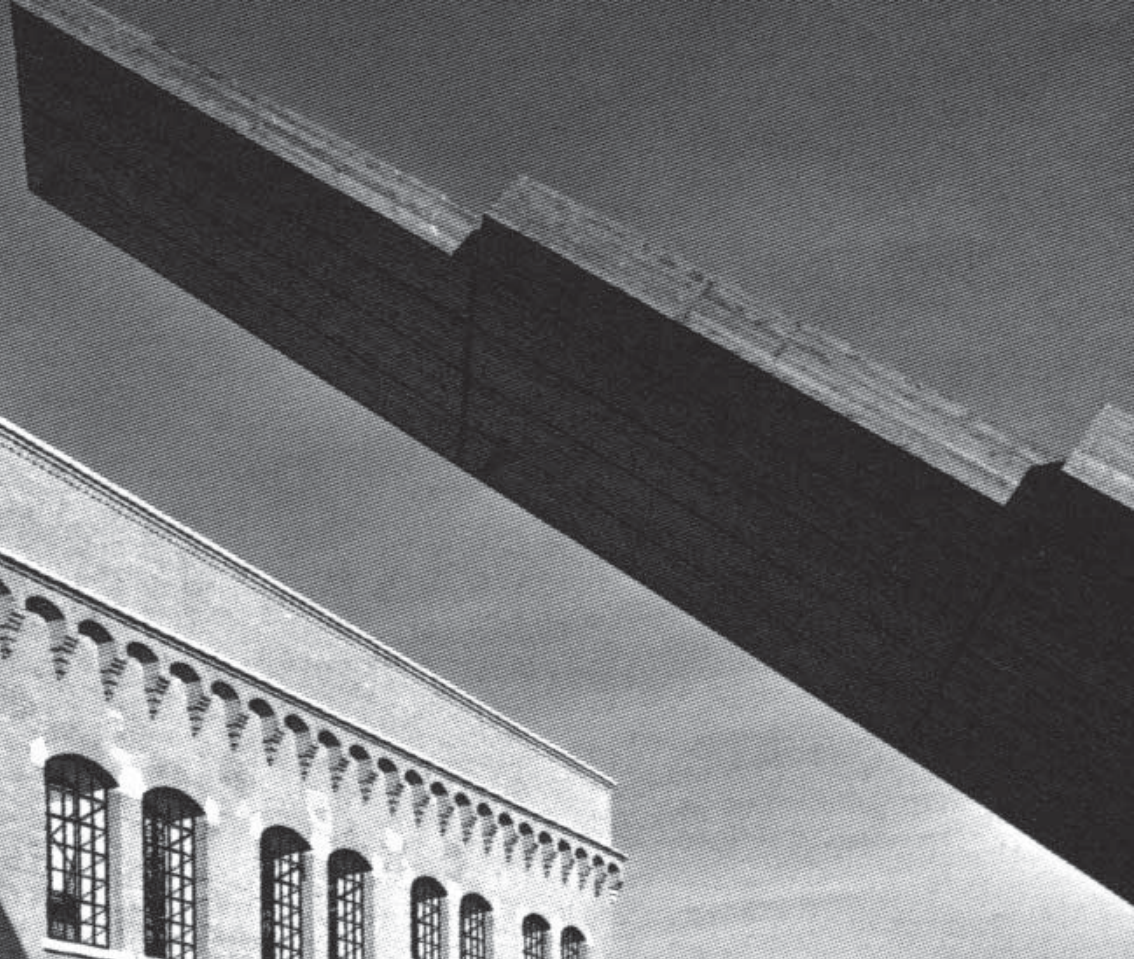
Valerio Paolo Mosco

L'idea è quella di poter dar vita a un rapporto diretto tra l'Università luav di Venezia e l'ITT (Illinois Institute of Technology) di Chicago. Un rapporto che riguarderebbe essenzialmente la ricerca applicata alla contemporaneità, ai suoi fenomeni in divenire. Una sorta di centro studi dunque, gestito dalle due università in maniera tale da strutturarsi nel tempo come un punto di riferimento dove possano afferire menti, idee e ricerche. Tutto ciò sarebbe organizzato attraverso una serie di simposi da tenere alternativamente tra Venezia e Chicago le cui testimonianze verrebbero raccolte in una pubblicazione internazionale.

Il tema dei simposi varierebbe in ogni edizione ed è deciso da un comitato scientifico composto anche da membri esterni alle due università. Lo stesso comitato scientifico stilerebbe la lista degli invitati.

Per la prima edizione in accordo con Chicago, abbiamo definito il tema che sarebbe quello delle neuro-estetica, ovvero delle neuroscienze applicate all'arte, in altre parole alle modalità percettive fisiche degli oggetti artistici e degli spazi architettonici e come essi si sedimentano nella nostra coscienza. In questo primo seminario è coinvolta L'Università di Parma rappresentata da Vittorio Gallese, in quanto Parma è uno dei centri di eccellenza mondiali sul tema.

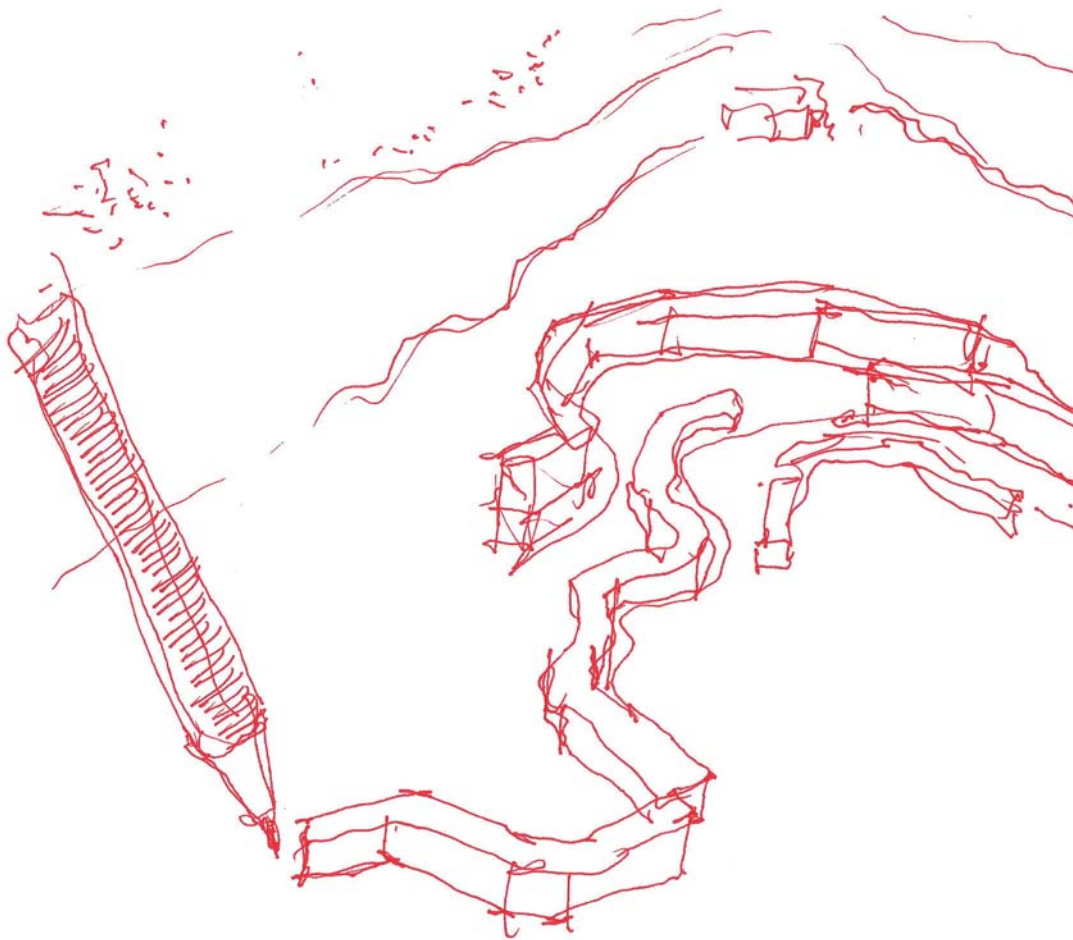
La neuroestetica è una scienza giovanissima. Si può parlare di neuroestetica infatti solo nel 1994 quando esce il libro di Semir Zeki *The neurology of cinetic art*; l'anno dopo Maffei e Fiorentini intervengono in maniera determinante dimostrando come alcune aree del cervello si attivano secondo modalità peculiari se sollecitate da stimoli estetici e lo fanno alla luce di una notevole scoperta fatta proprio a Parma, quella dei neuroni a specchio. Le ricerche partono dall'osservazione degli scimpanzé che copiano il comportamento dei loro simili attivando un'attività neuronale che gli permette di vivere in parallelo un evento vissuto da altri simili. La scoperta del gruppo di studiosi italiani è che ciò succede anche nell'uomo e non solo nei confronti dei suoi simili, ma anche nei confronti delle cose inanimate, come le opere d'arte e l'architettura. In altri termini noi viviamo in una sorta di vero e proprio transfert le sensazioni indotte dall'ambiente circostante e più l'immedesimazione fisica e neuronale è forte, maggiore è il nostro trasporto estetico. Vittorio Gallese parla a riguardo di sensazione incarnata, e ciò apre notevoli ambiti di ricerca e rilancia una scienza da anni appannata, la prossemica, ovvero le reazioni, per di più inconscie, che abbiamo nei confronti dell'ambiente che ci circonda. È interessante notare che queste scoperte vengano fatte in Italia, un paese in cui, con l'eccezione di Benedetto Croce, la filosofia, l'estetica e con esse l'architettura e più in generale l'arte, hanno sempre avuto una impronta intellettualistica.



Specialmente l'architettura, specialmente negli ultimi decenni, è andata appesantendosi sempre più di un cotè mentale che alla fine ha prodotto un vero e proprio crollo di cui siamo ancora vittime. Vittorio Maffei fa comunque una precisazione essenziale: indagare la risposta neuronale su di noi degli ambienti e delle immagini non esclude la nostra percezione intellettuale degli stessi, ma la estende sul piano fisiologico, spiegandone gli aspetti dati per scontati e che in realtà non lo sono. Tutto ciò ci rimanda alla Gestalt di Arnheim o di Gombrich, e prima di loro di Wölflinn, ma la diversità con queste teorie, che



di fatto si rifacevano all'Einfühlung, è che mentre queste ultime indagavano la percezione tenendosi a distanza dagli automatismi neuronali, nelle nuove teorie questi ultimi sono posti alla base del tutto. Non più quindi dall'immagine alla percezione per arrivare alla scienza, bensì il contrario. Per poi avere conoscenze più specifiche sull'argomento rimando a due libri, anch'essi italiani: *Neuroestetica. L'arte del cervello*, di Chiara Cappellotto e quello di Ludovica Lumer, che ha studiato con il padre della nuova scienza Semir Zeki: *La bella e la bestia, arte e neuroscienza*.



Recycle





«L'ARTE DA SOLA NON CONSOLA
L'ECONOMIA INSIEME
CON LA POESIA, SÌ»

Antonella Gallo

«L'Arte da sola non consola, l'economia insieme con la Poesia, sì»¹.

L'affermazione apre un universo di riflessioni.

Cosa intende Lina Bo Bardi per economia (e cosa intendiamo noi).

Indubbiamente Lina intende in primo luogo "economia di materia".

La sedia da bordo strada (1967), o sedia di fortuna, è un semplicissimo assemblaggio di quattro rami, quattro pezzi di tronco, tenuti insieme da pezzi di corda annodata.

La costruzione dell'oggetto non implica la messa in opera di una tecnica specifica e utilizza allo stato grezzo materiali reperibili in natura. La scala costruita per il Solar do Unahò (1959) utilizza un sistema di incastri proveniente direttamente dal mondo contadino. Il montaggio non sfrutta una tecnologia concepita per la costruzione di una scala, ma ricicla una tecnica normalmente utilizzata per la fabbricazione dei carri da buoi.

Nella Casa Valeria Cirell, costruita con risorse economiche assai limitate, tronchi appena sbazzati, recuperati direttamente dal Jardim Morumbi, luogo in cui la casa sorge, sono usati per la costruzione della veranda. Le stesse mescole di fango, pietre, cocci di ceramica, piante, vetro usate per rivestire interi manufatti, ma anche il frequente ricorso al calcestruzzo – in quanto materiale ordinario che non richiede mano d'opera specializzata – descrivono questa tensione rivolta all'utilizzo di materiali poveri, in sé banali e a portata di mano, riportati in vita attraverso un loro originale e sapiente utilizzo.

Anche nella composizione di oggetti ludici come la Grande Vaca Mecânica, l'espositore zoomorfo dotato di ruote progettato per il MASP, costruito dall'assemblaggio di elementi meccanici riciclati, o ancora, nel piccolo insetto costituito da una lampada bruciata e da sottili filamenti di rame è rinvenibile una logica analoga.

Ex Alluminificio SAVA a Porto Marghera: progetti elaborati nell'ambito del Workshop intensivo di Composizione Architettonica, Urban Regeneration/2, W.A.V.E. Università Iuav di Venezia, 2-20 luglio 2012, docente Antonella Gallo, tutors Giorgia De Michiel e Andrea Pastrello, collaboratore Carlo Mancin

1. L. Bo Bardi, "Centro Storico di Bahia", in *Lina Bo Bardi*, in M. Carvalho Ferraz (a cura di), Istituto Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo-Charta, Milano, 1994, p. 270.





Ma in tutti questi oggetti come nei manufatti è evidente che essi non sono solo il risultato di un processo condotto all'insegna del minimo dispendio o riciclo di materiali ed è altresì per questo "altro" che ci interessano anche prescindere dal contesto storico e dalle ragioni pratiche che hanno portato questi oggetti dal mondo delle idee nel mondo della realtà. L'arte di Lina, quella che la interessa ed anche quella che lei produce, risponde ad un principio che è generalizzabile come quello dell'"economia" ma che più direttamente riguarda l'arte: "la coerenza dell'opera".

Due tipi di "coerenza": coerenza dell'opera con il suo tempo ed il suo luogo; coerenza interna dell'opera nella sua "costruzione" (ovvero lo stretto rapporto di necessità tra le sue parti cioè la "composizione").

Il primo tipo di coerenza discende da quello che potremmo definire come un approccio antropologico all'oggetto, che sia esso un oggetto trovato o un oggetto progettato è quasi lo stesso.

L'argomento ha molta importanza se si vuol riflettere su quelle che possono essere le "culture del progetto" o meglio ancora "le culture utili alla coerenza del progetto".

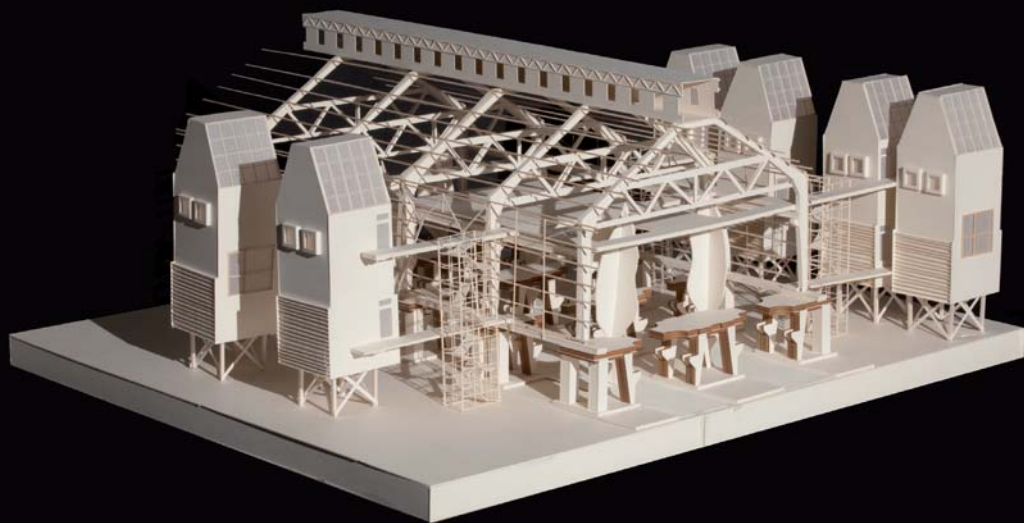
La coincidenza del "riuso" con la "qualità" non è scontata.

È il "modo" attraverso cui i materiali vengono composti, e non la prassi del riciclo in se stessa, che può creare significato e dare un nuovo valore ad architetture e contesti.

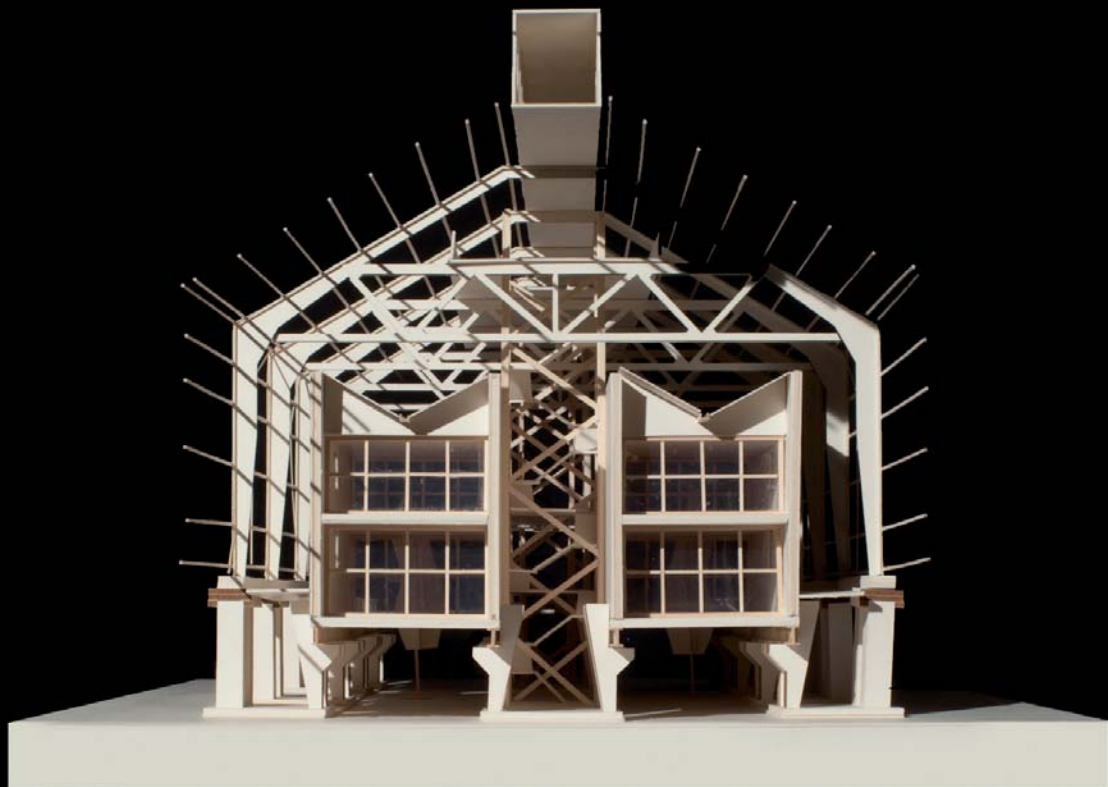
È lo stesso metro di giudizio che usiamo per valutare le opere delle avanguardie storiche.

Nei collage dei dadaisti e dei surrealisti, come negli assemblaggi appena descritti, è l'adozione di un nuovo punto di vista l'operazione preliminare che permette di intuire le potenzialità intrinseche dei materiali e li libera dalle associazioni consuete che li vincolano a un utilizzo "normale". L'efficacia dell'operazione, infatti, è legata al rapporto che si viene a creare tra il frammento così com'è visto prima della composizione e il ruolo che esso svolge all'interno di un nuovo quadro di coerenza. Le parti o i materiali usati vengono insomma liberati da schemi precostituiti e solo così diventano disponibili alla costruzione di nuovi rapporti ri-significanti. È un approccio che vale anche per il rapporto progetto d'architettura/trasformazione della città.

Dopo la dismissione delle grandi aree industriali, prima occasione a porre il tema della trasformazione urbana una ventina di anni or sono, altri grandi impianti stanno andando incontro a ricambi d'uso: i sistemi infrastrutturali quali scali e ferrovie obsolete, le



ex-caserme militari non più in uso, i mercati, i macelli, ecc. Questa grande disponibilità rappresenta naturalmente una risorsa per le città: consente di ridefinire e riqualificare interi settori urbani, convertendoli a nuove destinazioni ma obbliga anche, implicitamente, a una riflessione sugli strumenti impiegati nel progetto di architettura. Forse, nonostante la complessità degli elementi in gioco, anche nella lettura dei fenomeni urbani può rivelarsi utile l'esercizio di *resettare* lo sguardo, per imparare a vedere e



riconoscere nei frammenti, nei residui, negli scarti della città contemporanea gli elementi potenziali di un progetto incompleto che aspira a raggiungere un completamento in un "diverso" tipo di linguaggio perché liberare le cose dall'automatismo percettivo equivale a riformulare i rapporti tra gli elementi in gioco.

Come ci fa notare Manuel de Solà Morales in *A Matter of Things* «abbiamo bisogno di nuove prospettive per abituarci a questa molteplicità»², di ampliare il nostro bagaglio tassonomico

2. «La coesione formale propria dei bei vecchi spazi convenzionali o la relazione reciproca tra forma e materia sono meno comuni oggi. Così molti ripetono il vecchio stanco mantra della città in ritirata, sebbene il concetto risulti storicamente già logoro. E a volte si spingono ad affermare che essa è diventato un territorio virtuale, un cyberspazio dinamico senza luogo. All'opposto, ogni giorno ci sono più luoghi. Estensione e occupazione sono in aumento esponenziale. Ogni giorno ci sono più contatti. E più attività, usi, costruzioni, movimenti, aree, immagini urbane. Il numero degli oggetti urbani si sta moltiplicando. Abbiamo bisogno di nuove prospettive per abituarci a questa molteplicità.», M. de Solà Morales, *A Matter of Things*, NAI Publishers, Rotterdam, 2008, p. 26.

preordinato che ci impedisce di riconoscere «nella loro materialità», «nella loro inquietante presenza», le molte cose, forme che l'architettura ha prodotto e produce; di accettare che il diverso, l'eterogeneo non sia a priori un disvalore.

L'attualità della nozione di riciclo non discende solo da considerazioni di tipo ambientale ed economico, ma si colloca dopo una serie di esperienze estetiche che attraverso cubismo, costruttivismo, surrealismo e dada ci hanno abituato a percepire il contrasto e la dissonanza tra gli oggetti come un dato dell'esperienza percettiva.

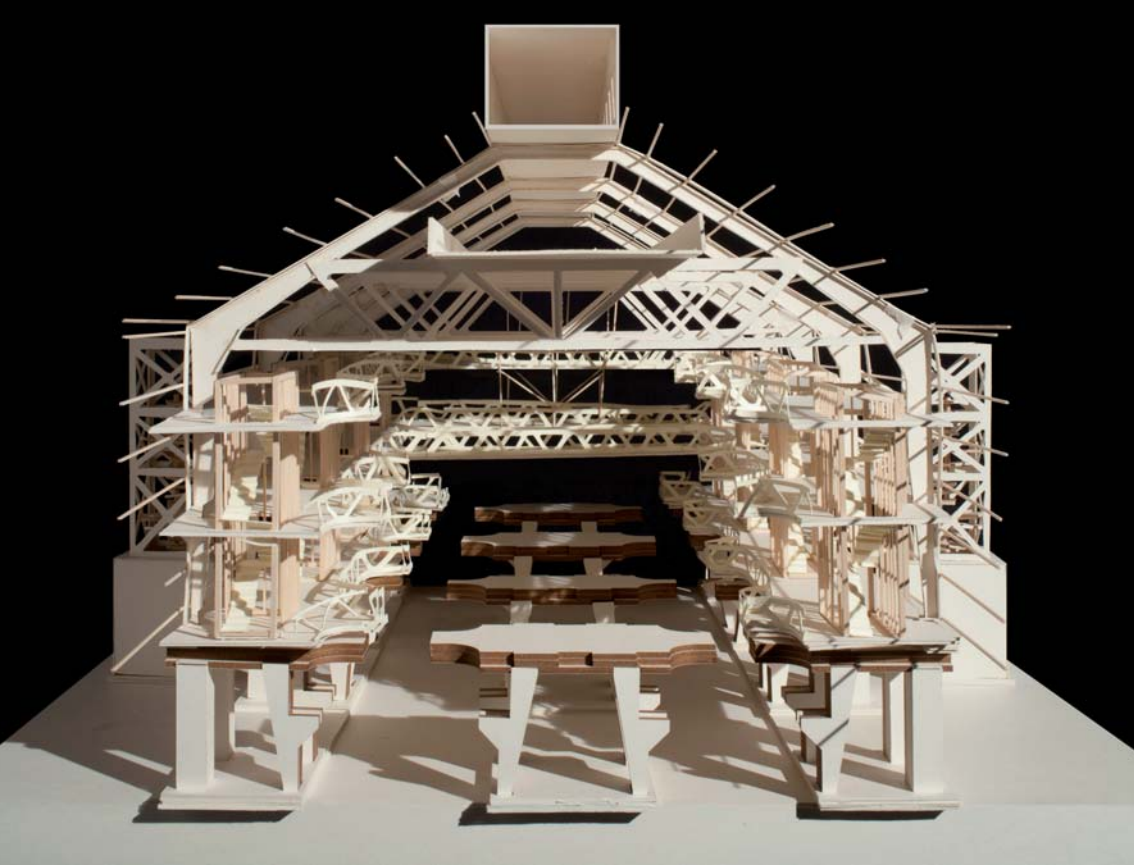
Il montaggio di vecchi e nuovi manufatti, o elementi di manufatti, di vecchi e nuovi spazi nel progetto di architettura si colloca all'interno di una cultura della trasformazione e della metamorfosi che le altre arti hanno per tutto il XX secolo sperimentato e che solo alcuni hanno fino ad oggi applicato nell'invenzione architettonica facendo della ricomposizione del frammento un campo d'indagine utile a sondare l'efficacia di tecniche e logiche d'approccio che, confrontandosi con l'eterogeneo, potessero trovare nell'accettazione del contrasto, nel meticciamiento dei linguaggi, nel collage delle figure e dei tipi, i mezzi per esprimere la complessità e la ricchezza dell'impegno alla "rigenerazione urbana".

Una rigenerazione urbana che va più propriamente intesa come re-significazione, cioè come attribuzione di senso e come individuazione di un futuro dell'urbano della convivenza degli uomini in luoghi già antropizzati con finalità e modalità ormai superate, delle quali restano tracce, frammenti appunto da risignificare.

Sostiene Manuel Solà Morales che «l'urbanità materiale, l'urbanità fatta di tatto e visione, di sensazioni e suggestioni. È cosa diversa dal concetto di struttura urbana su cui si è basata tanta pianificazione, o dalla nozione di sistema urbano basato soprattutto sull'interdipendenza tra attività e posizioni, o dal concetto di aree funzionali utilizzato per la classificazione e allocazione degli spazi.»³ Ed anche, aggiungiamo noi, dalla chiave di lettura dei fenomeni urbani, usata negli anni '60/'70, basata sul rapporto "tipologia-morfologia" proprio della città storicamente compiuta.

Solà Morales suggerisce una visione della città "come composizione di elementi", prestando quindi attenzione all'oggetto, alle ragioni della sua esistenza, alla sua configurazione e alla sua materialità. Alla casualità e all'indefinibilità delle relazioni tra gli oggetti si contrappone l'interesse per il valore comunicativo che le diverse strutture (spaziali, geometriche, topologiche) possono assumere nel discorso che si svolge non solo dentro ma anche fuori dell'edificio, nel contesto urbano, nel paesaggio aperto.

3. Ibid., p. 23.



Il progetto del SESC-Pompéia assume in questo senso un valore paradigmatico. Esso metabolizza la periferia della metropoli sudamericana "caricando" il nuovo intervento dell'energia depositata dentro le forme della città in trasformazione, sublimando e assegnando dignità allo spazio suburbano proprio a partire da un elemento molto comune nelle città del primo come del terzo mondo: le rovine industriali.

Ciò che differenzia questo progetto da una banale operazione di riuso ma anche da certe operazioni contemporanee di riciclo dove, per esempio, l'impiego delle tecniche surrealiste o dada sembra non avere altro fine se non quello di produrre uno stupore fine a se stesso, è all'opposto l'intenzione prima che lo anima, e cioè la volontà di farne un luogo integrato al tessuto urbano e sociale della megalopoli e insieme un luogo d'integrazione per culture popolari radicate dai loro luoghi di origine. Non esiste in questa operazione l'intento di costruire un frammento di città ideale antitetico alla città del presente, ma di mostrare ciò che la città del presente potrebbe, nonostante tutto, nonostante le sue contraddizioni, ancora diventare. Se la frammentarietà, la precarietà, l'indeterminatezza dei luoghi è elemento congenito allo sviluppo metropolitano contemporaneo, la strada per sovvertirne le regole impone di non voltare le spalle a questo processo, ma di appropriarsene.

Anche la scelta di assegnare lo stesso valore culturale ed emotivo all'architettura del manufatto preesistente, la fabbrica costruita nella periferia della metropoli, e alle costruzioni nuove, rispondenti a un programma sociale e di godimento del tempo libero, assume un peso cruciale. Si stabilisce così un'antinomia tra valori indipendenti: il "lavoro", di cui rimane solo la memoria, il "tempo libero", la conquista nuova.

Essi vengono assemblati in unico personaggio, ma come nel "collage" la ricomposizione non rende indistinti gli ingredienti. La durezza e la necessità del lavoro operaio per chi vive a Pompeia, un bene comunque necessario alla vita, non viene eliso in un mondo pacificato. Il riscatto della lettura, del teatro, del riuso del corpo nel nuoto e nel football, l'aria libera e il ristorante self-service sono dentro la fabbrica. Una nuova forma di socializzazione e la dimensione collettiva del lavoro nella fabbrica sono compresenti in un tempo non lineare, non basato sulla successione dei fatti.

Lina inventa un centro dinamico, in cui sia le attività culturali che sportive trovano un'interpretazione ludica e creativa, riscattandone la nozione standardizzata di servizio quale corrispettivo sottotono del circolo culturale e del club sportivo ad alta selezione sociale che il welfare concede alle masse inurbate come tranquillante nel conflitto metropolitano inter-

razziale ed inter-classe. L'invenzione che la cultura postmoderna ha prodotto dell'archeologia industriale come museificazione-imbalsamazione degli antichi impianti industriali viene anch'essa ribaltata, introitandone, rigenerandone l'essenza con contaminazioni oniriche, infantili, e proprio per questo popolari, umane, attraenti.

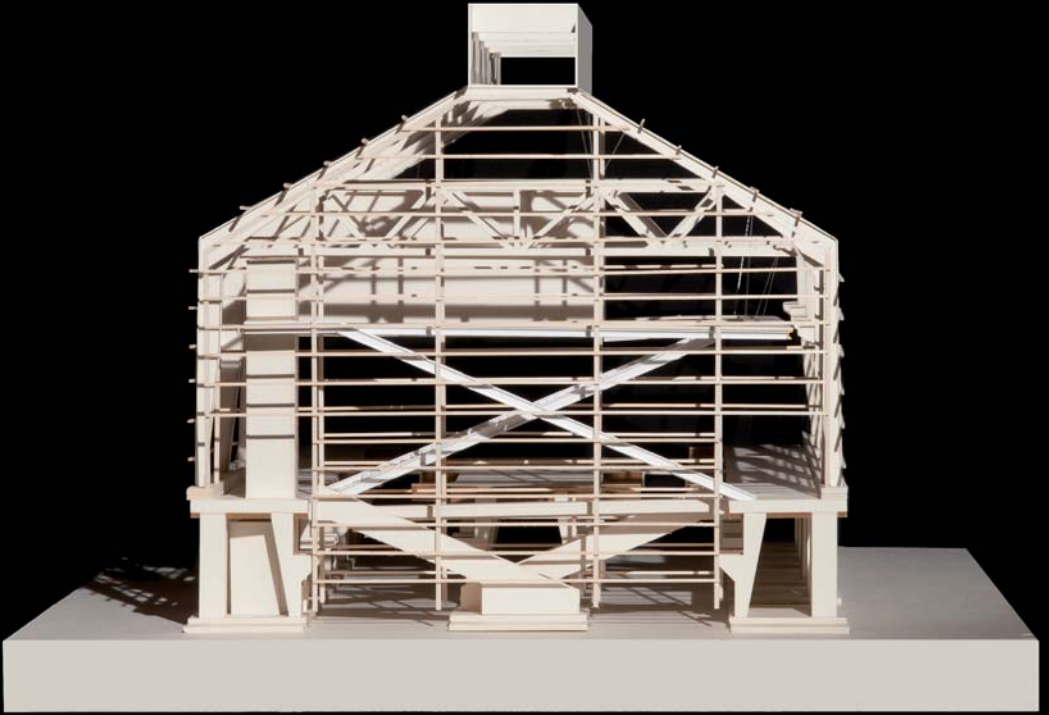
L'"assemblaggio" non si allontana dal significato più proprio del termine, che viene dalla meccanica relazione di necessità e giustezza dei pezzi in funzione dell'obiettivo. In architettura l'assemblaggio deve evitare l'arbitrio, perché il tempo lungo della durata dei manufatti richiede una persistenza del significante. Perciò la fabbrica non può essere solo "archeologia industriale" e il SESC non può essere solo un "servizio sociale".

All'interno della fabbrica interviene disseminando segni, provocazioni, memorie e poi un gesto forte, tre torri in calcestruzzo, niente affatto atipiche in una città come San Paolo, eppure così singolari da non poter essere riassorbite dall'eterogeneo magma del suo paesaggio urbano: «Il risultato finale è una grande diversità e discontinuità di linguaggi, simboli e funzioni adattate alla molteplicità di usi culturali e sociali di chi ne fa uso. Gli spazi dell'architettura industriale e le volumetrie espressioniste delle torri dialogano intensamente con il vernacolare e le tradizioni artigianali. L'utopia della città industriale del XIX secolo entra in collisione con la città dell'arte negra e meticcia. La durezza dello skyline metropolitano si coniuga graziosamente attraverso il linguaggio espressionista, brutalista, espressionista, industriale e modernista dell'architettura con le funzioni del gioco e l'incontro umano fortuito, con la creazione artistica e le manifestazioni in generale di una cultura popolare cui è destinato questo complesso monumentale.»⁴

Per la Bardi l'azione della poesia non si situa in un altro mondo, ma nel mondo della vita quotidiana. Il desiderio di rendere manifesto e sorprendente il valore delle cose occultate dell'abitudine, risvegliando una percezione sensoriale narcotizzata mediante il sovvertimento di un ordine apparentemente consolidato, lo stabilire nuove o inedite relazioni fra elementi, forme, materiali, risponde all'obiettivo di stimolare una spontanea riflessione sul senso delle cose stesse, di indurre una personale, autentica, esperienza della realtà.

Nel caso degli spazi espositivi, per esempio a causare lo shock, che innesca un'autentica esperienza del reale, è lo straniamento provocato da una collocazione non canonica dell'opera d'arte. Nell'allestimento per il MASP, i quadri sono montati su lastre di vetro incastrati in basi di cemento. La foresta fluttuante di quadri tenuti a mezz'aria da cavalletti in cristallo saldamente ancorati alle basi in calcestruzzo, ma anarchicamente disseminati

4 .E. Subirats, *Uma última visión del paraíso*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004, p. 152.

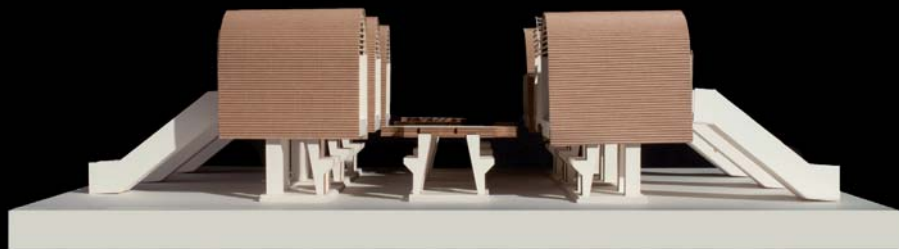




nello spazio della sala, galleggia nell'aria eliminando i confini storiografici imposti dalla museografia corrente alle opere d'arte.⁵

Nell'allestimento della mostra Bahia all'Ibirapuera a incapsulare lo spazio espositivo della sala sono un soffice drappo appeso morbidamente al soffitto e un manto di foglie di eucalipto cosparse sul pavimento. Il clima evocato è quello dei mercati all'aperto che sorgono sul

5. «Il museo deve creare un'atmosfera adatta alla comprensione dell'opera, in questo senso non c'è distinzione tra opera antica e moderna. L'opera d'arte non è localizzata secondo un criterio cronologico, ma presentata in modo tale da creare uno shock nello spettatore, shock che stimoli reazioni di curiosità e investigazione.», L. Bo Bardi, *Função social dos museus. O Museu de Arte de São Paulo*, «Habitat», 1, San Paolo, [1950], p. 17.



terreno naturale, nei quali c'è solo una tenda a protegge dai raggi del sole la merce esposta. Il rumore e insieme il profumo emanati dall'effetto dei passi sulle foglie, quotidianamente sostituite e rinnovate affinché la loro fragranza risulti sempre percepibile, agisce a livello sensoriale, catapultando il visitatore all'interno di uno spazio che scombina le coordinate spazio-temporali ponendo, in questo modo, l'opera esposta sotto una nuova luce.

È la profonda comprensione del legame che intercorre tra corpo e habitat quotidiano – il corpo come ambiente dei nostri sentimenti, dei nostri pensieri, delle nostre sensazioni – a fare degli attributi necessari all'appropriazione emotiva del luogo, della fisicità, del piacere del corpo quanto dell'immaginario dell'essere umano il centro del suo fare.

Lo spazio dei capannoni, in sé ripetitivo e meccanico, diventa una grande pianta libera pronta ad accogliere dentro la fabbrica l'imprevisto, l'inatteso. *Un campo di azione*, per figure, oggetti, presenze che, topologicamente collocate, fluidificano e animano lo spazio generando tensione.

Sono molte le tracce, i frammenti incorporati e ricodificati nello spazio e nella materia del SESC: intagliato nel pavimento, il Rio São Francisco, fonte di vita per la gente del Nordest, serpeggia tra i pilastri offrendosi come gioco per i bambini; una cappa industriale sospesa su un braciere formato da due enormi macigni di granito diventa *la foguiera*, il grande focolare che viene acceso nei giorni più freddi e intorno al quale si riuniscono giovani e vecchi. Sono reminiscenze, memorie della terra di origine per la gente del quartiere, elementi che comunicano familiarità. In modo apparentemente casuale sono tenuti insieme frammenti del mondo arcaico, simbolico, mitico, oggetti trovati, memorie del mondo industriale e "in-trusioni brutali" come le torri in cui vengono insilati in altezza i campi da gioco, la piscina, le palestre. È una cosmogonia che comprende la foresta e le sue creature, la memoria e la pratica dei rituali esoterici, il quotidiano, il passato, il futuro. È una rappresentazione basata sui "feed-back", sulle "dissolvenze", sul surrealismo.

Lina ama il surrealismo e, in effetti, lo incontra trascrivendo un mondo "anti-grazioso" che è l'opposto del design europeo e occidentale in genere.

«È una strana ironia – scrive Dalibor Vesely – che i risultati del Surrealismo siano visti, ancora oggi, come soggettivi e arbitrari – unicamente come interessanti letture della realtà. Questo punto di vista manca di riconoscere che il Surrealismo rappresenta lo sforzo più ammirevole di renderci consapevoli del mondo latente che sta dietro alla nostra comune esistenza, non solo nel dominio dell'arte ma anche in quello della vita quotidiana.»⁶
Qualche pagina prima: «La metaforicità del frammento pertiene non solo al dominio delle arti, ma è anche il germe di un nuovo potere rigenerante universale, rilevante per la nostra cultura nel suo complesso. Questo potenziale è stato riconosciuto dai Surrealisti e, su scala più ampia, dall'ermeneutica moderna. [...] Nel pensiero dei surrealisti, il potere rigenerante

6. D. Vesely, *Architecture in the Age of Divided Representation. The Question of Creativity in the Shadow of Production*, The MIT Press – Cambridge, Massachusetts – London, England, 2004, p. 345.

del frammento è strettamente connesso con il concetto di analogia poetica. Nelle parole di Breton, "l'analogia poetica trasgredisce le leggi deduttive al fine di far apprendere alla mente l'interdipendenza di due oggetti di pensiero situati su piani differenti, tra i quali i meccanismi logici della mente non è in grado di gettare un ponte, opponendosi infatti a priori a ogni ponte che potrebbe essere gettato." Il termine "analogia poetica" qui viene usato principalmente con riferimento all'arte del collage. [...] Sebbene il collage in se stesso abbia avuto origine nelle prime fasi del cubismo sintetico (1911-1912), furono i dadaisti e poi i surrealisti a farne un medium in senso proprio.

Nel periodo del suo massimo sviluppo, il collage è diventato un testo visivo non diverso da un testo poetico, al quale è da sempre strettamente legato. La natura metaforica e spesso aforistica del collage può essere ravvisata nel commento di Max Ernst sul "meccanismo" del collage: "Sono tentato di vedere nel collage la possibilità dell'incontro casuale di due realtà distanti su un piano sconosciuto, o per usare un termine più breve, la cultura del dislocamento sistematico e il suo effetto."

La "cultura del dislocamento sistematico" è solo una versione più esplicita della sequenza (passaggio) dei passaggi metaforici che articolano lo spazio situazionale del primo cubismo. L'immagine analogica che illumina somiglianze parziali non può essere vista come una semplice equazione, si muove e media tra le due realtà (frammenti) presenti in un modo che non è mai reversibile. Lo strumento che ci consente di muoverci attraverso la foresta di simboli e segni è l'analogia. L'analogia può rivelare la relazione profonda tra realtà distanti che non possono essere tenute insieme dal pensiero logico. Nell'esplorare l'analogia, i surrealisti scoprirono l'anonimità della creatività naturale e anche, senza esserne pienamente consapevoli, del mondo latente, nel quale la nostra immaginazione e il suo potere organizzativo trovano le proprie risorse.»⁷

Lina Bo Bardi sperimenta a suo modo tutte queste risorse, tutti questi artifici e ciò avviene persino nei particolari. In una delle due torri, brutalmente non finite, lasciate materia grezza, vengono inferti dei colpi che producono non finestre ma squarci. I buchi preistorici non hanno infissi. L'unica protezione contro l'irraggiamento del sole è costituita da semplici gelosie scorrevoli, verniciate di rosso, montate all'interno.

Nella sovrapposizione delle singole figure, il buco informe e i rossi graticci, trovano riconciliazione più memorie, tradizioni, culture: il gestuale informale, le gelosie della tradizione lusitana, i fori della casa rurale "Pau—a—Pique", creati assestando duri colpi sul manto di

7. Ibid., pp. 342-343.

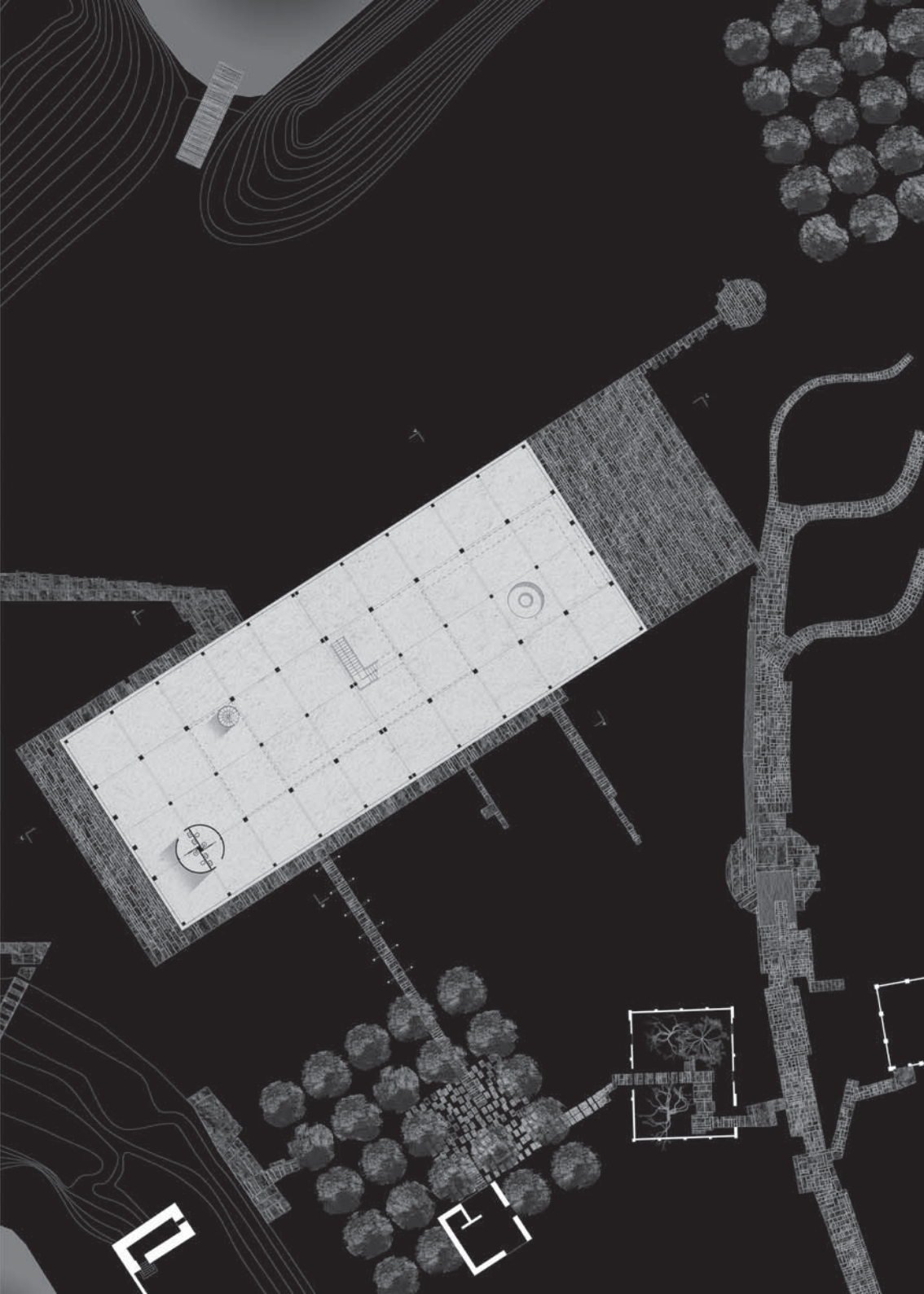
fango rinsecchito che ne riveste la rudimentale armatura, costruita intrecciando pazientemente piccoli pezzi di legno. Il segno, come sempre, porta dentro di sé mondi eterogenei e la forza del simbolo sta tutta in quest'ampio spettro di evocazioni e suggerimenti. Il tema dominante resta quello della "festa" ma i costumi dei personaggi, come propriamente avviene per le maschere, sono riconoscibili, e quindi tradizionali, ma anche ermetici, perché irreali. La "festosità" o meglio la "vitalità" del SESC non si esaurisce nella mediocrità del piacere consumistico.

L'esibizione dell'accidentalità è persino più evidente negli schizzi di studio, disegnati e colorati in modo infantile, che nel costruito. Tra le due torri, completamente diverse tra loro per altezza, grossezza e fisionomica, le quattro coppie di ponti sospesi, hanno ciascuna un colore diverso: giallo, rosso, blu, verde. È l'intenzione di combattere ogni serialità, la monotonia stessa della fabbrica e delle sue nuove abnormi concrezioni. Il colore alla fine resterà negli interni e nei dettagli. Nelle palestre colorate come le stagioni che danno loro il nome. Nelle piastrelle con motivi marini della piscina e quelli con motivi tropicali della cucina. Nei fluttuanti tessuti fatti a mano appesi come amache alle travi del soffitto del ristorante. Nei frammenti di ceramica delle pavimentazioni delle toilettes. Nei tubi a vista degli impianti. Nei condotti dell'aria. Nelle serrande e nei portali di accesso alle torri.

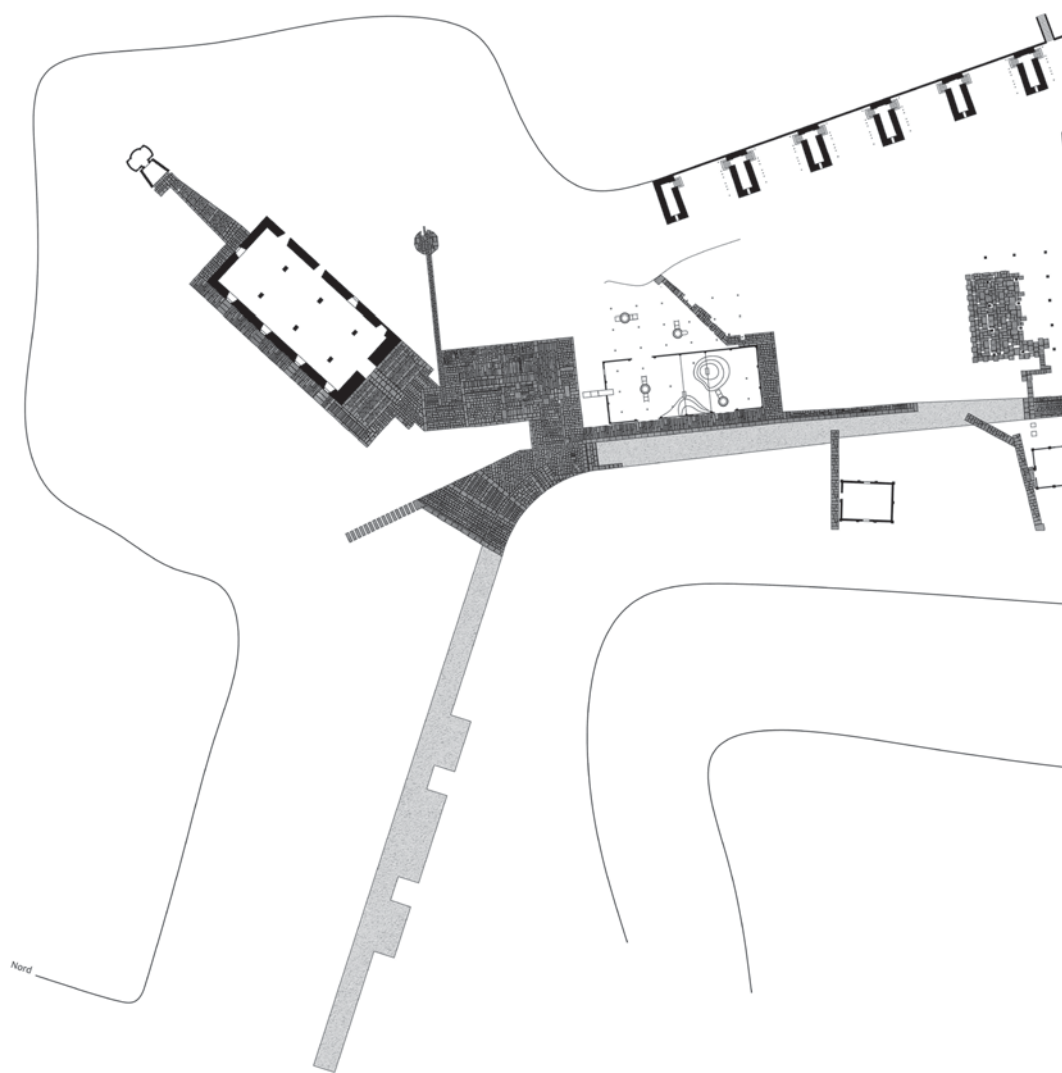
Sono tutti questi piccoli gesti, queste "allegrie", che sommandosi alla memoria di cui sono impregnate le mura della fabbrica, vengono offerti alla gente come tracce, indizi, frammenti nei quali riconoscersi e attraverso i quali appropriarsi dell'opera.

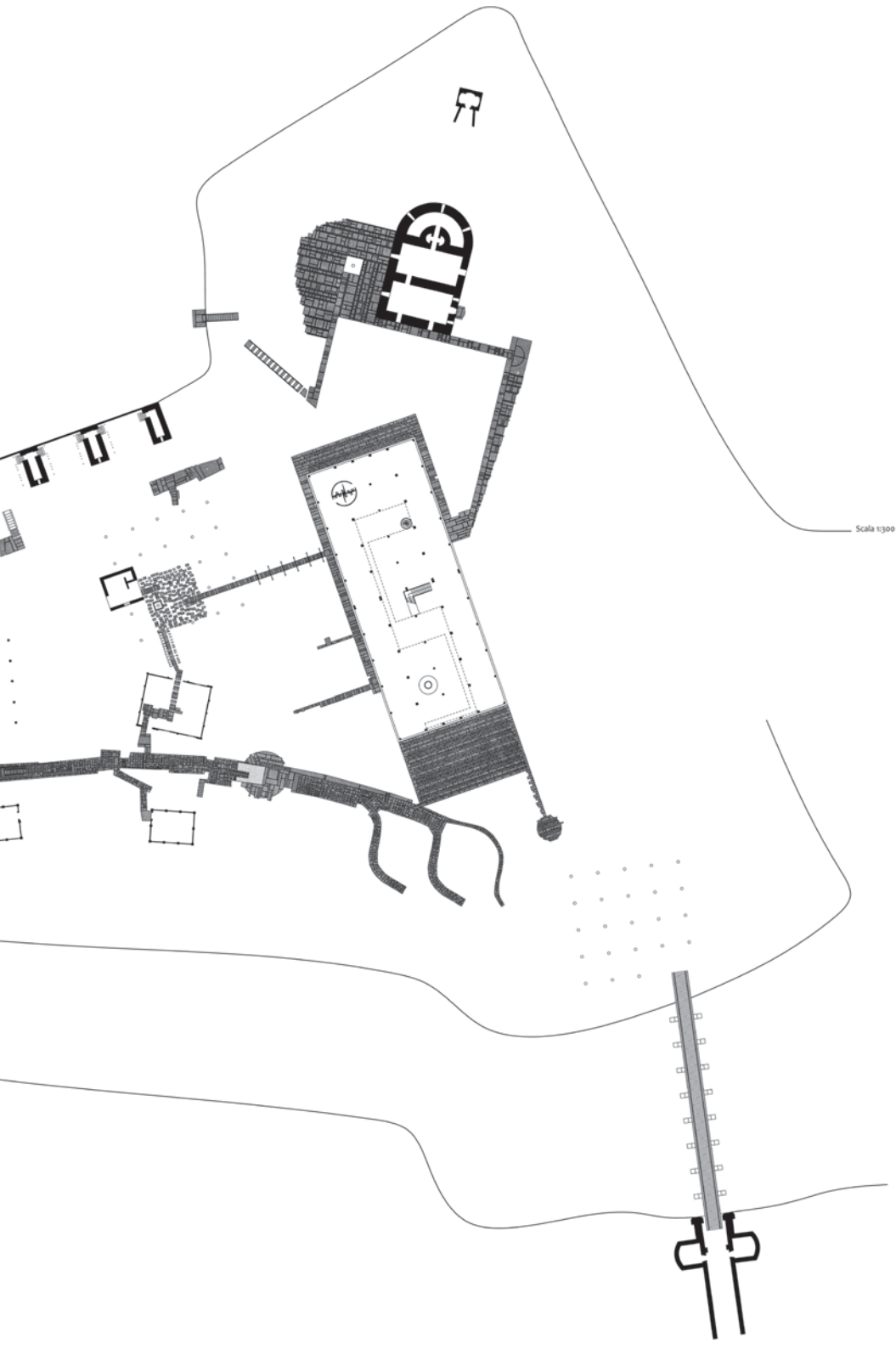
Tornando a dove siamo partiti e riflettendo sulle non poche mistificazioni culturali cui stanno dando corso tanto il tema del riciclo interpretato in chiave esclusivamente tecnologica o, per altro verso, quello perpetrato all'insegna del ready made autoreferenziale, e pensando invece al significato che tali questioni hanno assunto nel lavoro della Bo Bardi, dove economia (di materia) e poesia (la ricerca della dimensione lirica della costruzione) si fondono in funzione dell'obiettivo (la dignità civile dell'architettura), ci chiediamo anche noi con Vesely «se sia necessario addurre altre argomentazioni per dimostrare che la poetica non è una disciplina basata sui sogni o sulle improvvisazioni, tanto che potrebbe, per quanto riguarda l'architettura, portare a un approccio persino più rigoroso di quello analitico o causale.»⁸

8. Ibid., p. 389.



Da p. 61 a p. 67: Matteo Girolimetto e Federico Terreo, *Avamposti Metropolitani: Forte Marghera*, tesi di laurea a.a. 2012/2013, relatori Antonella Gallo, Claudia Tessarolo

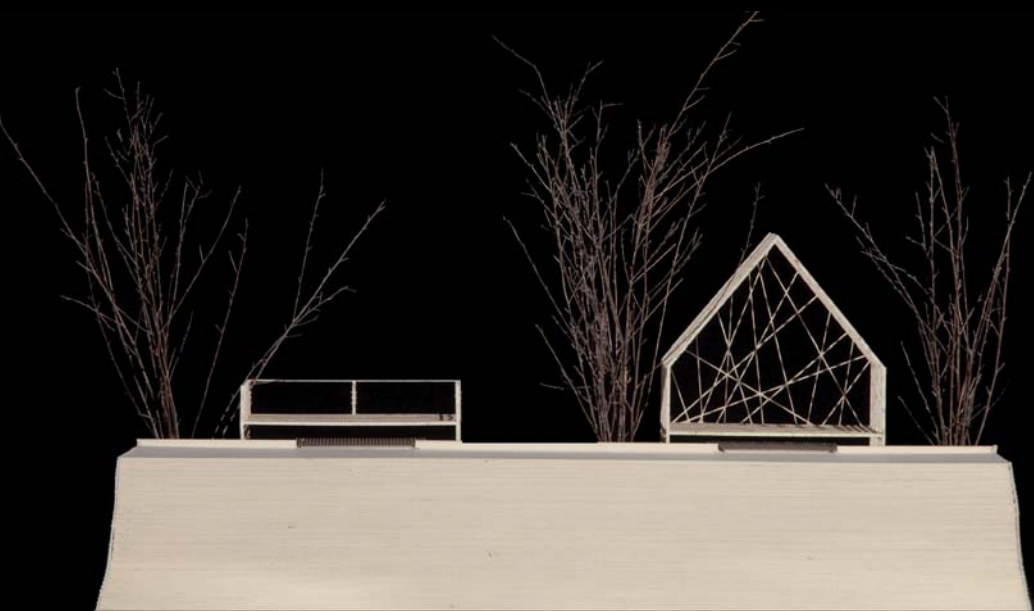




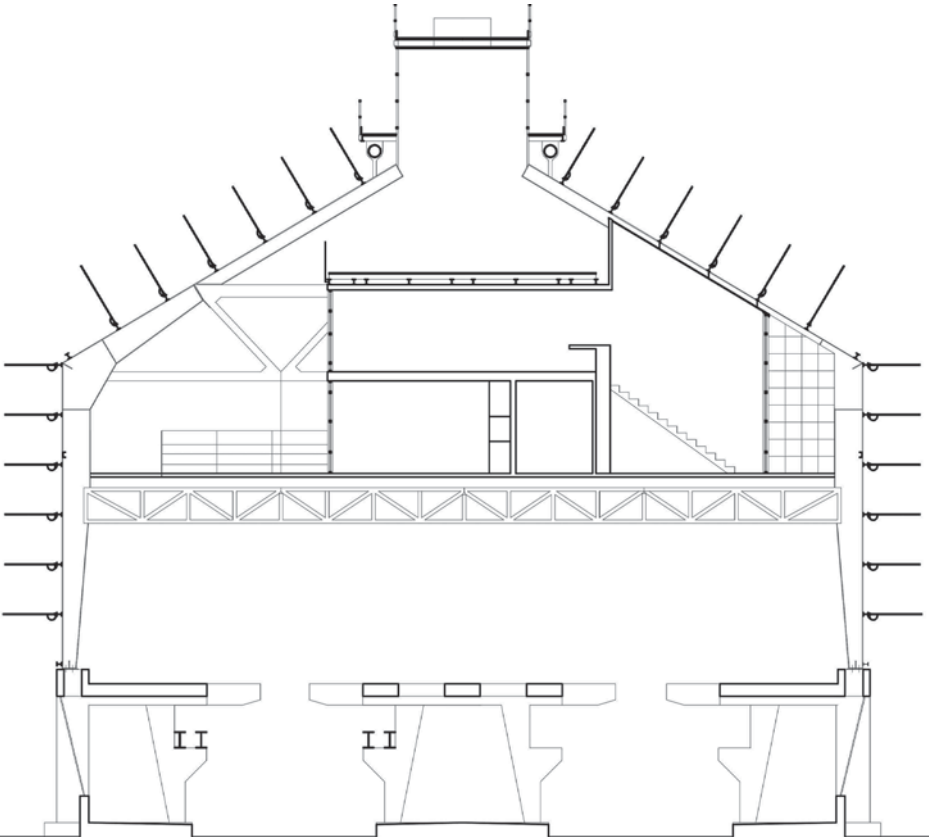
Scala 1:300











«URBAN ACUPUNCTURE»

LA REINTEGRAZIONE DEI LUOGHI OBSOLETI

Assegno di ricerca d'Ateneo – luav

Responsabile scientifico: Antonella Gallo

Giorgia De Michiel

La parola riciclo ha assunto una valenza straordinariamente importante in una contemporaneità che ancora fatica a staccarsi da un recente passato di saccheggio di suolo e risorse, un passato recente purtroppo ancora molto attuale.

Il riciclo come buona pratica investe non solo le abitudini e gli stili di vita di ciascuno, ma è diventato una sorta di viatico per molte discipline, dall'ecologia all'arte, dall'economia al design, ponendosi come finalità l'inversione di tendenza rispetto ad un'idea di progresso che si è smesso di ritenere come lineare ed infinitamente crescente.

Se ai modelli economico-sociali di paesi come la Cina, l'India e il Brasile corrispondono "metropoli a sviluppo illimitato", in Europa, non essendo più applicabili principi di illimitatezza della crescita, delle risorse e del suolo disponibile, è diventato indispensabile confrontarsi con la questione del disegno dello spazio antropizzato, non più come nuovo territorio da colonizzare, ma come ri-caratterizzazione e ri-funzionalizzazione dell'esistente. Come in ogni lavoro di ricerca, anche per il tema del "riciclo in architettura", l'operazione che sta alla base è la necessità di circoscrivere gli ambiti disciplinari e di definire gli approcci metodologici.

Si tratta di una riflessione che muove contemporaneamente su due fronti e con scale molto differenti, da un lato la ri-funzionalizzazione di singoli manufatti e dall'altro la ri-significazione di aree che nel tempo si sono rese disponibili (infrastrutture e siti industriali dismessi, aree militari abbandonate, vuoti urbani, interi brani di paesaggio divenuti obsoleti). Due lati della stessa medaglia, due questioni complementari che offrono l'occasione di tornare a riflettere sulla struttura della città e sulla sua forma.

L'ipotesi che sta alla base della ricerca è la possibilità di saggiare le potenzialità di rigenerazione della città, attraverso la reinvenzione di singoli manufatti, vuoti di risulta e aree dismesse, le cui misure, posizioni e forme sono state generate nel tempo in modo autonomo ed accidentale rispetto al tessuto urbano e al paesaggio circostante.

«Come nell'agopuntura terapeutica, la localizzazione dei punti sensibili è il primo passo nel trattamento strategico della pelle della città. È l'abilità nell'identificare i punti e i canali di influenza nel tessuto che ci consentono di aggiungere nuove qualità».¹

Con questo passaggio di *A Matter of Things*, Manuel de Solà-Morales prende in prestito i principi dell'agopuntura terapeutica trasferendoli alle modalità di reinterpretazione e trasformazione delle città.

Si tratta del concetto di «Urban Acupuncture», che introduce un diverso approccio, una terza via in grado di superare sia un atteggiamento ideologico che ha negato la presenza dell'"informe incontrollabile", sia il suo contrario ovvero l'esaltazione (altrettanto ideologica) dell'incontrollabilità del fenomeno urbano in quanto fenomeno generato da semplice sommatoria di azioni dei singoli.

Interpretando i vuoti residuali, i manufatti dismessi, i margini, gli sfridi accidentali, gli *spaces-between*, quali "punti sensibili" è possibile attribuire loro le potenzialità di nuovi capisaldi di una seconda struttura (o rete) che si insinua nel tessuto urbano e nel paesaggio antropizzato trasformandoli.

È possibile dunque perseguire l'idea di un «paesaggio architettato»² con un approccio di tipo morfologico, in cui le relazioni topologiche tra fatti urbani, figure, segni territoriali, infrastrutture, parchi metropolitani, centri storici, aree industriali, possano introiettare un nuovo sistema costituito da elementi accidentali, essi stessi potenzialmente, luoghi caratterizzati e caratterizzanti.

Nel caso dell'ex Allumix di Marghera, questa potente struttura seriale di quasi 600 metri da poco demolita – ma ciò ha un'importanza relativa dal momento che l'esperienza ha un suo carattere di generalizzabilità nell'approccio metodologico – la sperimentazione è stata ricondotta a un confronto diretto con gli elementi che compongono la struttura e l'azione di progetto circoscritto entro lo spazio definito da 3 moduli della sua campata strutturale tipo. Questa autolimitazione era funzionale a compiere dei "carotaggi" che avevano in primo luogo lo scopo di esplorare la logica costruttiva, saggiare le potenzialità spaziali e figurative del

1. M. de Solà-Morales, *A Matter of Things*, Nai Publishers, Rotterdam, 2008, p. 24.

2. L. Semerani, *Il parco metropolitano del Nord-Est*, in C. Quintelli (a cura di), *S.S.9 Via Emilia. Progetti architettonici e nuovi luoghi lungo la via Emilia tra città e città*, Abitare Segesta, Parma, 2000, p. 85.

manufatto. Il primo atto di riciclo è stato un atto di *dissezione*, di conoscenza, di presa di possesso di una logica costruttiva e dei suoi vincoli, delle sue forme, proprio per preparare attraverso trapianti e contaminazioni una sua rigenerazione e reinvenzione.

I carotaggi, gli esercizi degli studenti, hanno verificato di volta in volta la disponibilità della struttura ad accogliere la residenza, a trasformarsi in serra o parco, o teatro. Quasi potessero diventare i pezzi/dispositivo di una ipotetica città lineare.

Nel secondo caso, che riguarda il complesso di Forte Marghera, la sfida è stata quella di ripensare il recupero e il riuso di alcuni settori del forte occupandoci non tanto dei sui edifici più belli e il cui carattere e le cui potenzialità sono note, ma di occuparci invece del riuso e del riciclo di quelli più insignificanti, banali, senza carattere.

La scelta decisiva è stata quella di riconoscere e insistere sulla dignità di attenzione dovuta ai temi minuti, apparentemente banali e che però costruiscono la quotidianità: una seduta, una pavimentazione, un percorso.

Le operazioni sono state poche ma sostanziali: privilegiare una logica topologica; ri-significare/re-inventare ruolo e carattere dei manufatti più incongrui; togliere alla strada, senza per questo modificarne il sedime, la durezza e l'indifferenza che fa sì che funga da limite tra le parti a verde, attraverso piccole ramificazioni, tentacoli che fluttuano nel verde.

La durezza della strada risulta anche smorzata dall'intarsio di mattoni e frammenti, una logica alla Pikionis da realizzarsi però qui con mattoni recuperabili in sito e con scarti di cava. Dell'officina, già in precarie condizioni, si ipotizza di mantenere solo l'involucro esterno, facendola diventare un boschetto regolare, a cui fanno da contrappunto delle cassette-vedetta, dei giochi per bambini, mentre le altalene vengono appese alle catene che corrono a cielo aperto da un muro all'altro. Le cannoniere in calcestruzzo che stanno sulla sommità dei terrapieni che cingono il forte, vengono imbragate da padiglioni voliera.

L'edificio del Palmanova, liberato dal tamponamento in mattoni, riacquista anche lui il carattere di un grande padiglione, con percorso in quota a partire dalla scala esistente.

Due soli moduli della struttura vengono controventati per ospitare uno spazio chiosco, per il ristorante. Una costruzione cilindrica che imbraga uno dei pilastri ospita invece i servizi. Una cappa industriale segna il fuoco.

Uno spazio permeabile, dove si può ballare il liscio, fare un barbecue, trovare ombra quando fa caldo, giocare.



Bibliografia

- L. Bo Bardi, *Função social dos museus. O Museu de Arte de São Paulo*, in «Habitat», 1, San Paolo, [1950].
- M. Carvalho Ferraz (a cura di), *Lina Bo Bardi*, Istituto Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo-Charta, Milano, 1994.
- D. Vesely, *Architecture in the Age of Divided Representation. The Question of Creativity in the Shadow of Production.*, The MIT Press – Cambridge, Massachusetts – London, England, 2004.
- E. Subirats, *Uma última visão del paraíso*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004.
- M. de Solà-Morales, *A Matter of Things*, Nai Publishers, Rotterdam, 2008.
- C. Rowe, *Collage city*, Il Saggiatore, Milano, 1981.
- L. Semerani, A. Gallo, *Il diritto al brutto e il SESC-fabbrica da Pompeia di Lina Bo Bardi*, Clean, Napoli, 2012.
- L. Semerani, *Il parco metropolitano del Nord-Est*, in C. Quintelli (a cura di), *S.S.9 Via Emilia. Progetti architettonici e nuovi luoghi lungo la via Emilia tra città e città*, Abitare Segesta, Parma, 2000.
- M. M. Lamberti, M. G. Messina (a cura di), *Collage/Collages. Dal Cubismo al New Dada*, Electa, Milano, 2007.
- J. Mansoor, *Il Merzbau di Schwitters. The Desiring House*, in «Lotus International», 123, [2005].
- A. Spaziantè, C. Angelica (a cura di), *La riconversione delle aree dismesse: la valutazione, i risultati*, Franco Angeli, Milano, 2006.
- M. Dragotto, C. Gargiulo, *Aree dismesse e città. Esperienze di metodo, effetti di qualità*, Franco Angeli, Milano, 2003.
- V. Gangemi (a cura di), *Riciclare in architettura. Scenari innovativi della cultura del progetto*, Clean, Napoli, 2004.



DEPOSITI, ESTETICHE ED ARMAMENTARI PROGETTUALI

Sara Marini

Destini altri

Nel nuovo millennio si moltiplicano le esperienze che esplorano la necessità di un ritorno sul già detto e sul già fatto e sulle modalità di produzione di tali depositi¹. Di conseguenza la normativa diviene materia di progetto proprio perché passa attraverso questo strumento l'effettiva possibilità, dimenticata e paralizzata per un periodo, di manipolare la città. Il considerare la norma non letteralmente come tale ma come sistema di codici da ricalibrare su "normalità" in evoluzione permette di definire un percorso di esplorazione del tempo di mezzo e dei connotati propri all'opera e all'autore che ne conseguono.

Santiago Cirugeda Parejo, già in tempi non sospetti, in Spagna predisponendo, e oggi continua a farlo con maggiori motivazioni, *recetas urbanas* ovvero strategie progettuali al limite della legalità per permettere a chi ha poco di vivere nel cuore della città, perché solo così può usufruire delle prossimità che sanciscono la sostanziale differenza tra disperso e compatto. L'architetto spagnolo, considerato fino a poco tempo fa più un artista che un vero progettista (visti i pochi metri cubi realizzati), si offre ad una committenza dalle risorse limitate quale consulente per rilevare nella normativa falle o, dipende dal punto di vista, possibilità per trovare "case" dove all'apparenza non sembrerebbero poter esistere. Le impalcature di lavori in corso, il tetto di un edificio, gli spazi di distribuzione di una palazzina d'appartamenti, un lotto in attesa di edificazione² diventano spazi dove innestare diritto e spazio dell'abitare, il risultato sono luoghi della semi-legalità, spesso utilizzabili a tempo determinato, trovati grazie ad una lettura mirata e diagonale delle norme. Quelle stesse norme che avrebbero

1. Immagini della cosiddetta architettura radicale ponevano già in essere il confronto critico con l'esistente. Sia Paris en béton di Wolf Vostell che Palmtree Island (Oasis), oasi per riciclare l'aria di New York immaginata da Haus-Rucher-Co, narravano delle indirette utopie del ritorno in città. Nel 1960 Claude Parent auspicava lo sdoppiamento di Parigi in risposta alla proposta di fondazione delle *villes nouvelles*, la sua Paris Parallèle è un ripensamento al modello urbano centripeto.
2. Si fa riferimento ai progetti: Andamios, Siviglia 1998 e Capsula 1 S.C., Siviglia 1998-1999; Vivienda ilegal o La casa de Pepe, 2000; Propiedad horizontal derivada en vertical, Siviglia 2001; Casa Rompecabezas, Siviglia 2002.



dovuto semplicemente regolamentare l'uso dello spazio ma, se manipolate, si offrono quali strumenti della costruzione di nuove forme di ospitalità. Wang Shu, vincitore del Pritzker Prize nel 2012, invitato a progettare un'installazione a Taipei nel 2011 sul tema *Illegal Architecture. The dialogue with the hidden order from the Cities* sviluppa un ragionamento sul diritto alla casa o meglio una performance che avvicina l'architettura, non tanto e solo alle pratiche artistiche correnti, quanto al diritto, quale luogo di scambio tra differenti idee di spazio. Un esempio, questa volta scevro di missioni sociali è *I'm lost in Paris* (2008), casa realizzata dagli R&Sie(n) in una corte parigina. Anche in quest'opera il desiderio di occupare un ritaglio del sistema urbano ha portato i progettisti ad usare una *truc* per mettere in cortocircuito quelli che sono i limiti tra le proprietà e lo spazio condiviso, per renderli ambigui. L'architettura attiva un gioco di complicità con l'elemento "vivo" che la avvolge: il manto della vegetazione che ingloba l'abitazione è funzionale a rendere dubbi i limiti di edificazione imposti per legge nei "vuoti" degli isolati parigini.

L'avvento di una nuova estetica e l'evoluzione dell'idea stessa di progresso sono da tempo annunciate non solo in architettura ma in ogni ambito della cultura occidentale. Si è in presenza di una modernità che non sfida più vette ed altre dimensioni per pervadere i territori con l'obiettivo di risolvere il senso della città, si è in presenza di un crepuscolo, per definizione senza nome. In questo tempo di mezzo il linguaggio che si fa manifesto è la precarietà sbandierata ad esempio nel progetto di ristrutturazione del Palais de Tokyo ad opera di Lacaton e Vassal (principali fautori dell'estetica del pauperismo). Il progetto, definito dagli stessi autori "quartiere d'arte contemporanea" si offre come vero e proprio ventre urbano. La scena è quella di un cantiere non terminato, i visitatori sono messi nella condizione di relazionarsi a questo spazio con lo stesso atteggiamento che chiede un brano di città in attesa di definizione. Il Palais de Tokyo è un'interpretazione dello stadio della modernità: si nutre di idee e di poco altro perché teso ad accogliere opere e visitatori e ancora altre possibili trasformazioni, è la manifestazione dell'attesa. Si tratta di una scena in fieri, del ripensamento rispetto ad un modo di procedere oltre la semplice rilettura di una storia trovata, di un'operazione di *recycle* nella misura in cui è il processo di produzione di architettura, arte e città ad essere interpellato dal progetto. Attraversare la scena del Palais de Tokyo è perdersi nella selva. Arte, urbanità e storia si accumulano e confondono. Si guarda all'esistente cercando di capire come si sono succeduti tali e tanti depositi e perché, senza farsi rapire dalla catalogazione ma alla ricerca di una ragione su cui fondare destini altri.



Armamentari

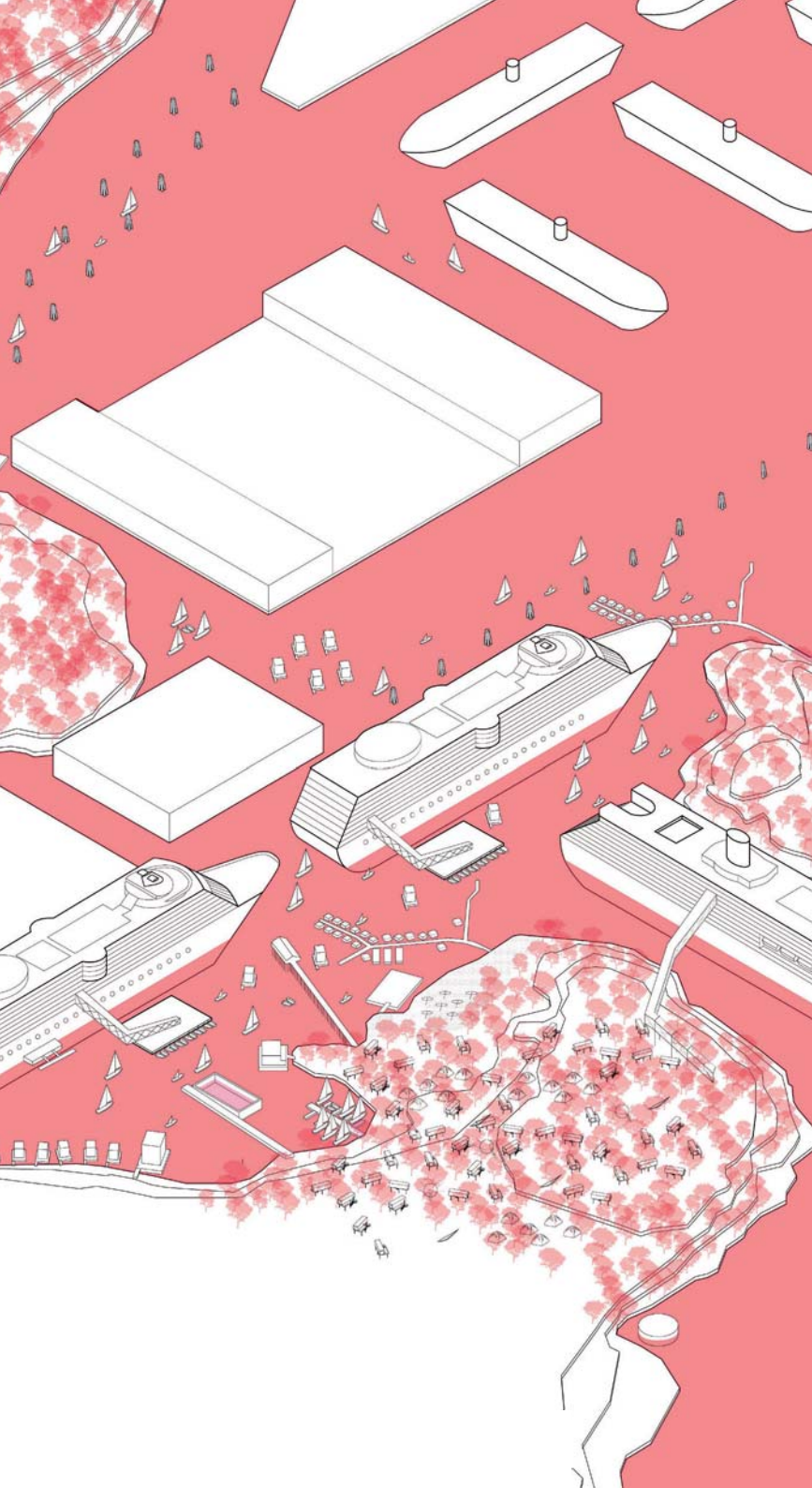
Accogliere il termine “recycle” nel dizionario architettonico e urbano apre ad una serie di implicazioni, alcune delle quali anche contraddittorie. La prima è che la strategia progettuale non cerca dirette coincidenze o ricadute sulla quantità, sulla funzione o sulla necessità di ritorno al tempo zero della costruzione, quando l'oggetto è stato terminato. Nel momento in cui *recycle* non impone condizioni sul quanto, non detta un ampliamento ma lo può contemplare, allora il progetto può recuperare la propria associazione a segni quali l'uguale e il meno. In pratica è possibile trasformare un oggetto confermando le sue quantità³. Esattamente come se si fosse conclusa una guerra si prospettano progetti di sottrazione⁴ che suonano come ammissione di una bulimia, di un'iperproduzione, invidiata fino a poco tempo fa. La demolizione da ideologica, eversiva si fa conciliante, politicamente corretta, ormai alternativa all'occupazione del suolo.

La seconda implicazione dettata dall'uso del termine “recycle” è nel suo rimandare ad un nuovo ciclo di vita, ovvero ad una diversa interpretazione dell'oggetto rispetto a quella data, altrimenti altri termini risulterebbero più corretti. Esattamente come nel design una bottiglia non è predisposta per essere utilizzata come lampada ma un'operazione di riciclo può condurla a tale trasformazione, anche cambiando poco della sua conformazione, stravolgendo non solo il suo utilizzo ma anche il suo nome, l'interpretazione della sua forma e delle sue caratteristiche, in sostanza la sua missione. Da qui derivano una serie di conseguenze: *recycle* è creativo e comunicativo – banalmente è una pratica artistica – ma la sua carica comunicativa lo rende anche partecipativo – chiunque può praticarlo e capirlo. Il carattere popolare e pervasivo di questa strategia – spesso è praticata in condizioni di necessità – ne sostiene anche l'afflato etico.

Il riciclo appartiene alle dinamiche della produzione. Il ciclo produttivo presuppone che gli scarti abbandonati, come gli stessi suoi prodotti, subiscano interpretazioni altre, sostenendo così il falso mito di un riutilizzo eterno e mettendo chi accoglie e pratica questa ulteriore fase della produzione nella condizione di essere apparentemente critico e complice verso

3. Il progetto di Maria Giuseppina Grasso Cannizzo per casa Parisi Sortino ne è una testimonianza. La casa rivisitata non subisce variazioni di cubatura: la demolizione di tutti gli elementi di relazione con lo spazio aperto e il loro riutilizzo come macerie permettono sia di disegnare una nuova relazione tra suolo ed edificio, sia di ribaltare il programma funzionale. L'obiettivo e il risultato sono la definizione di una vera e propria nuova architettura, trovata spogliando l'esistente.

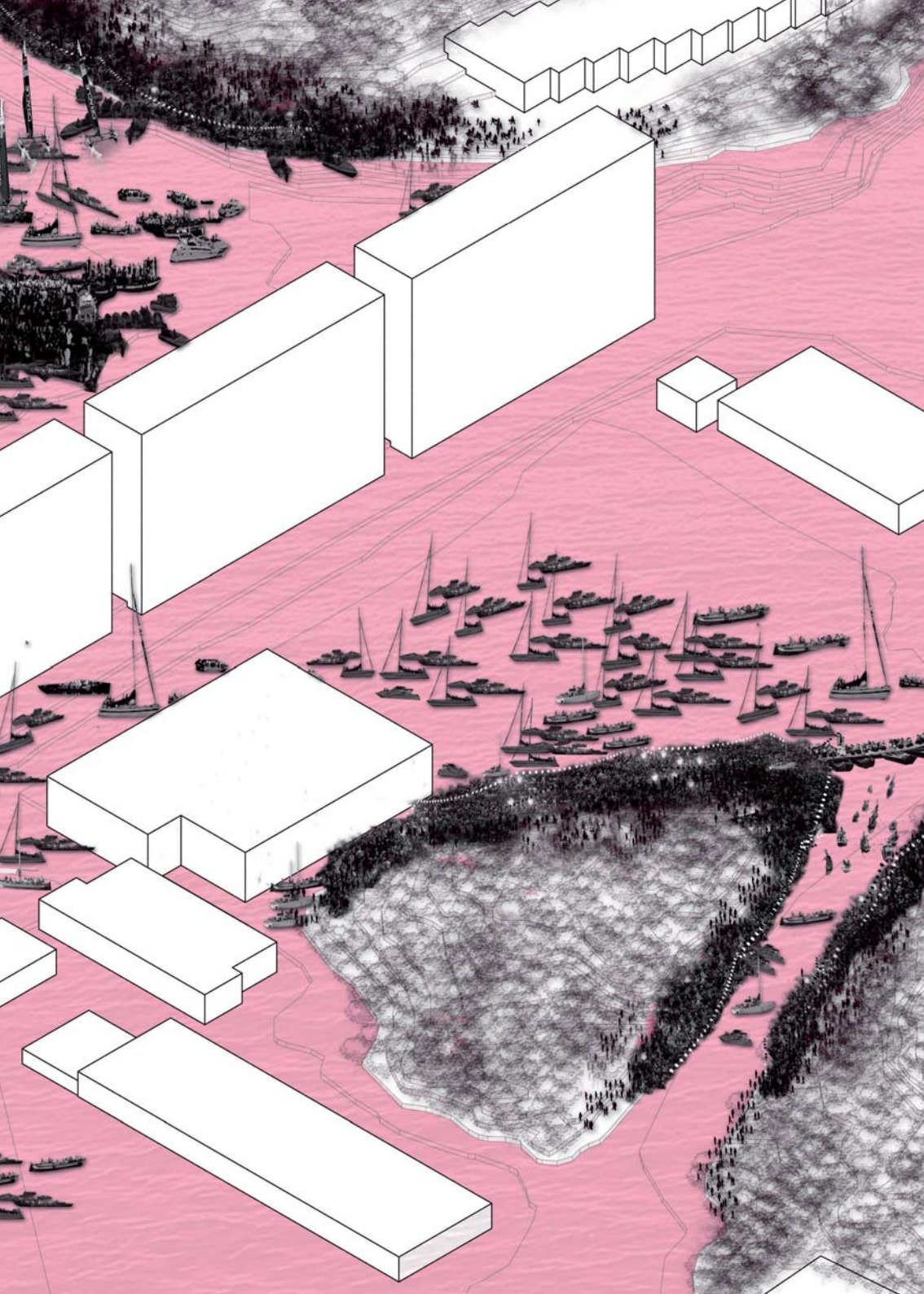
4. Le banche spagnole hanno recentemente proposto al governo del loro stato di attuare un piano delle demolizioni, come nuovo motore dell'industria delle costruzioni; la notizia, rimette in campo il segno “meno” e palesa quanto la strategia progettuale di revisione e ripensamento dell'esistente sia ampia. La nazione che più delle altre, della comunità europea, ha creduto nella crescita ad oltranza del sistema urbano, realizzando nuove città, brani delle stesse, sperimentando svariate tipologie edilizie decide di investire sulla marcia indietro. In Italia la cronaca racconta di capannoni smontati al fine di non pagare nuove tasse: la leva fiscale inizia a suggerire sottrazioni necessarie.



la stessa. In *recycle* si scontrano apparentemente l'anima teorica e l'accezione pratica del progetto, quella ecologica con quella economica. Il territorio del *recycle* è noto e allo stesso tempo sempre contingente, condizionato da accenti culturali, materiali e tecnologie del qui e ora. L'architettura e la città tornano ad una modalità di trasformazione che si è perpetrata per secoli, con sempre differenti e inediti connotati di consapevolezza. Il *recycle* pur essendo una pratica artistica, e come tale estremamente autoriale, impone la perdita dell'autore unico: diversi autori possono incontrarsi così mettendo in gioco il lavoro trovato. L'utente si ritrova al centro del processo di trasformazione dell'esistente, e a causa di processi vicini all'arte relazionale, e perché così sempre accade nel ciclo produttivo, ma di nuovo le posizioni nel *recycle* sono proteiformi. L'utente è oggetto e soggetto del processo, assume questi ruoli in base alla propria posizione culturale decretando o meno l'accezione politica di tale strategia. Guardare alla produzione, ai suoi "post" e ai suoi "re", è guardare da dentro il mondo immergendovisi. *Esercizi di postproduzione* insinuano dubbi proprio sul procedere delle cose, chiedono "detournement" come quello operato da Daniel Spoerri⁵ sulle parole di Duchamp spese in merito al significato del "ready-made reciproco" e alla possibilità di utilizzare un quadro di Rembrandt come tavolo da stiro. L'opera che ne consegue è una vertigine di rimandi e cortocircuiti nel mondo dell'arte che chiedono all'osservatore una posizione e a chi fa arte di leggere criticamente la propria posizione. Gli autori si addensano sulla stessa opera. In questo accatastamento di storie l'autorialità non svanisce anzi acquisisce ulteriore evidenza per differenza tra ciò che la precede e ciò che ne consegue; certo l'autore non è più solo sulla scena ma partecipa, suo malgrado, ad una narrazione collettiva.

5. Nel 1964 Daniel Spoerri realizza un *tableau-piègè* dal titolo *Utilizzare un Rembrandt come asse da stiro*, dove l'ignara Gioconda di Leonardo Da Vinci, in evidente omaggio a *L.H.O.O.Q.* di Duchamp, si ritrova utilizzata come tavolo da stiro.







OLTRE I CONFINI DELL'AZIENDA L'UFFICIO TECNICO PROGETTA IL MONDO

Assegno di ricerca d'Ateneo – luav
Responsabile scientifico: Sara Marini

Vincenza Santangelo



La persistente condizione di crisi e il processo di ritrazione delle aziende dal territorio italiano producono inevitabilmente degli scarti, come lo svuotamento, anche di senso, degli stabilimenti storici delle aziende italiane¹. Un intenso processo di dismissione immateriale interessa anche le competenze specifiche maturate nel corso dei decenni sui territori, tra cui l'attività progettuale svolta nel XX secolo – tra gli anni '30 e '70 – all'interno delle grandi aziende italiane dagli Uffici Tecnici: un segmento rimasto nell'ombra. Laboratori di anonimi disegnatori, capi progetto, direttori dei dipartimenti, tecnici, architetti, ingegneri, geometri hanno esplorato contesti e situazioni differenti, ibridando i saperi e contribuendo alla trasformazione del territorio italiano e oltreconfine, disegnando luci e ombre di un'idea di mondo-azienda.

Autore ignoto, Suez (Egitto), Piattaforma terminale per oleodotto, inizio anni '60 (dettaglio).

© Dalmine Spa. Archivio Fondazione Dalmine

1. E. Moretti, *La nuova geografia del lavoro*, Mondadori, Milano 2013.

Nati negli anni '30, sull'onda delle esperienze statunitensi e dei principi del taylorismo, per gestire i processi produttivi all'interno delle prime grandi aziende italiane, come Olivetti, Fiat, Dalmine, in breve gli Uffici Tecnici diventano il baricentro dove convergono la razionalizzazione dell'iter produttivo, la specializzazione delle competenze professionali e la progettazione di tipo integrale. Si strutturano come laboratori dove avviare un solido processo di formazione dei dipendenti e un allenamento al lavoro di gruppo sinergico, tale da consentire l'integrazione di competenze sempre più vaste e diversificate. Si passa dal progetto degli impianti industriali ad un ventaglio di ambiti di intervento sempre più ampio: complessi residenziali, complessi turistici, colonie, palazzi per esposizioni, scuole, uffici, complessi sportivi, istituti di ricerca, piani di ricostruzione post-terremoto, oltre che imponenti sistemi infrastrutturali della mobilità. Si ibrida il saper fare dell'esercito di "burocrati" degli Uffici Tecnici, lontani dai riflettori, con le sperimentazioni delle grandi firme dell'architettura e dell'ingegneria italiana, chiamati dalle aziende su specifici progetti. A partire dalla fine della II Guerra Mondiale, si avvia in Italia il periodo della ricostruzione del Paese e dei grandi mutamenti del paesaggio. Il territorio italiano è un enorme cantiere in fermento e le principali aziende industriali italiane, supportati dai loro Uffici Tecnici, contribuiscono a questo intenso processo di trasformazione attraverso un'estesa azione di progettazione degli spazi del lavoro e delle relative infrastrutture di servizio, ma anche di modernizzazione del territorio affiancandosi allo Stato².

Gli Uffici Progettazione e Studi dell'Ansaldo progettano e realizzano in Italia sei centrali termoelettriche, avviando il processo di elettrificazione del territorio ma anche le prime sperimentazioni sull'energia nucleare. La Sezione Costruzioni ed Impianti della FIAT partendo dall'espansione fisica dell'azienda approda anche ad altri settori: edilizia residenziale, sociale, ospedaliera e turistica; restauro e riuso di edifici storico-culturali e ricostruzioni post-terremoto; centrali per la produzione di energia; infrastrutture della mobilità. L'Ufficio Tecnico Olivetti, affiancato da architetti di punta come Figini e Pollini e Luigi Cosenza, sviluppa da Nord a Sud Italia importanti iniziative di progettazione e costruzione di nuovi edifici industriali, uffici, case per dipendenti, mense, asili, dando origine ad un articolato sistema di servizi sociali. L'Ufficio Tecnico della Snam, coordinato da Enrico Mattei, gestisce il processo di metanizzazione del territorio italiano attraverso la creazione di un pervasivo progetto di trasporto e distribuzione del metano. L'Ufficio Tecnico Edison affronta la realizzazione di poli petrolchimici come Porto Marghera, Mantova e Priolo, ma anche la

2. F. Lavista, *La stagione della programmazione. Grandi imprese e Stato dal dopoguerra agli anni '70*, Il Mulino, Bologna 2010.

costruzione di dighe, ferrovie, viadotti, autostrade, connettendo strategicamente alcune aree del territorio italiano³.

Tra gli anni '50 e gli anni '70, gli Uffici Tecnici ampliano il loro raggio di azione, valicando i confini nazionali, internazionalizzando ed esportando le competenze attraverso una miriade di interventi in quelli che all'epoca venivano definiti "Paesi emergenti" come Spagna, Russia, Africa, Asia, Medio Oriente e Sud America. Si innesca un processo di creazione di Uffici Tecnici satelliti nei nuovi paesi considerati terre incognite: si ottiene un contratto di progettazione, si individuano dei tecnici locali che vengono formati nella sede centrale e poi ritrasferiti nel paese di origine per creare un Ufficio Tecnico in loco dove il gruppo dei nuovi tecnici è assistito e coordinato dall'Ufficio Tecnico centrale. Si replica a scala mondiale la struttura dell'Ufficio Tecnico, grazie all'eccellenza maturata nel corso degli anni, alla volontà di mettersi in gioco in nuove sfide progettuali in territori lontani, alla caparbietà nella risoluzione dei problemi e dei conflitti che subentravano lavorando in un territorio straniero dove vigevano regole altre, all'autonomia di fronteggiare progetti anche molto complessi dall'inizio alla fine con la consegna "chiavi in mano".

L'azienda non è più solo il luogo fisico della produzione, ma dove alle competenze progettuali si affianca una forte visione d'insieme dell'economia e della società. Il ciclo produttivo esce dai confini della fabbrica per costruire nuovi paesaggi a scala locale e globale, dettando nuove modalità di lavorare e abitare i territori⁴. La vicenda degli Uffici Tecnici diventa cartina al tornasole dell'articolato processo di modernizzazione del territorio italiano, ma anche della capacità dell'impresa di valicare i confini della fabbrica ed esportare il proprio sapere e la propria progettualità in tutto il mondo. Una vicenda entro cui rintracciare sia le modalità di strutturazione di un laboratorio culturale ed architettonico per ripensare l'impegno progettuale delle aziende sul territorio italiano sia il ruolo dell'architettura nel disegno degli spazi del lavoro.

3. AA.VV., *Storia delle società italiane di ingegneria e impiantistica*, Il Mulino, Bologna 2013.

4. S. Marini, A. Bertagna, F. Gastaldi, *L'architettura degli spazi del lavoro. Nuovi compiti e nuovi luoghi del progetto*, Quodlibet Studio, Macerata 2012.



RE-CYCLE ITALY

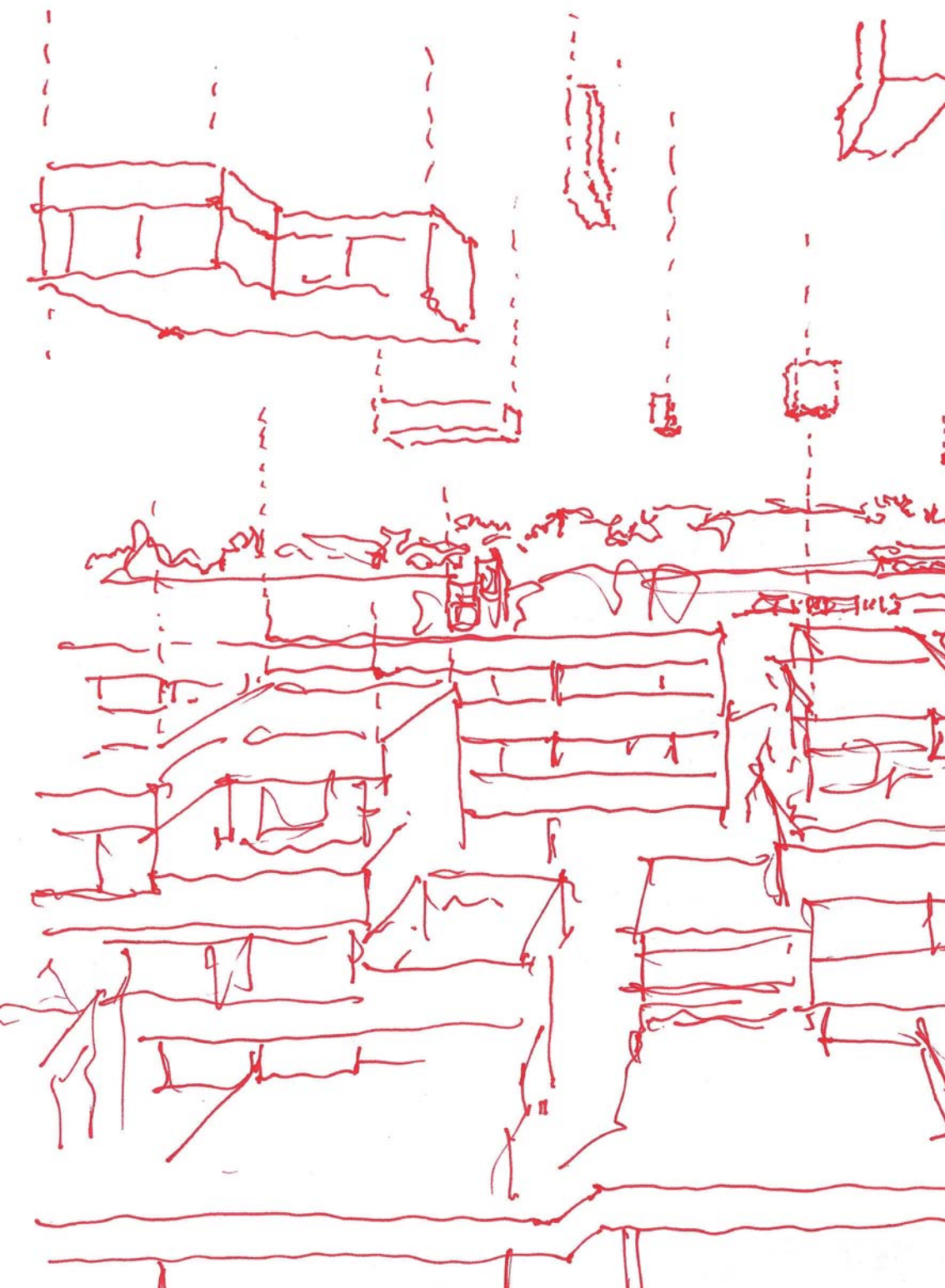
NUOVI CICLI DI VITA PER ARCHITETTURE E INFRASTRUTTURE DELLA CITTÀ E DEL PAESAGGIO

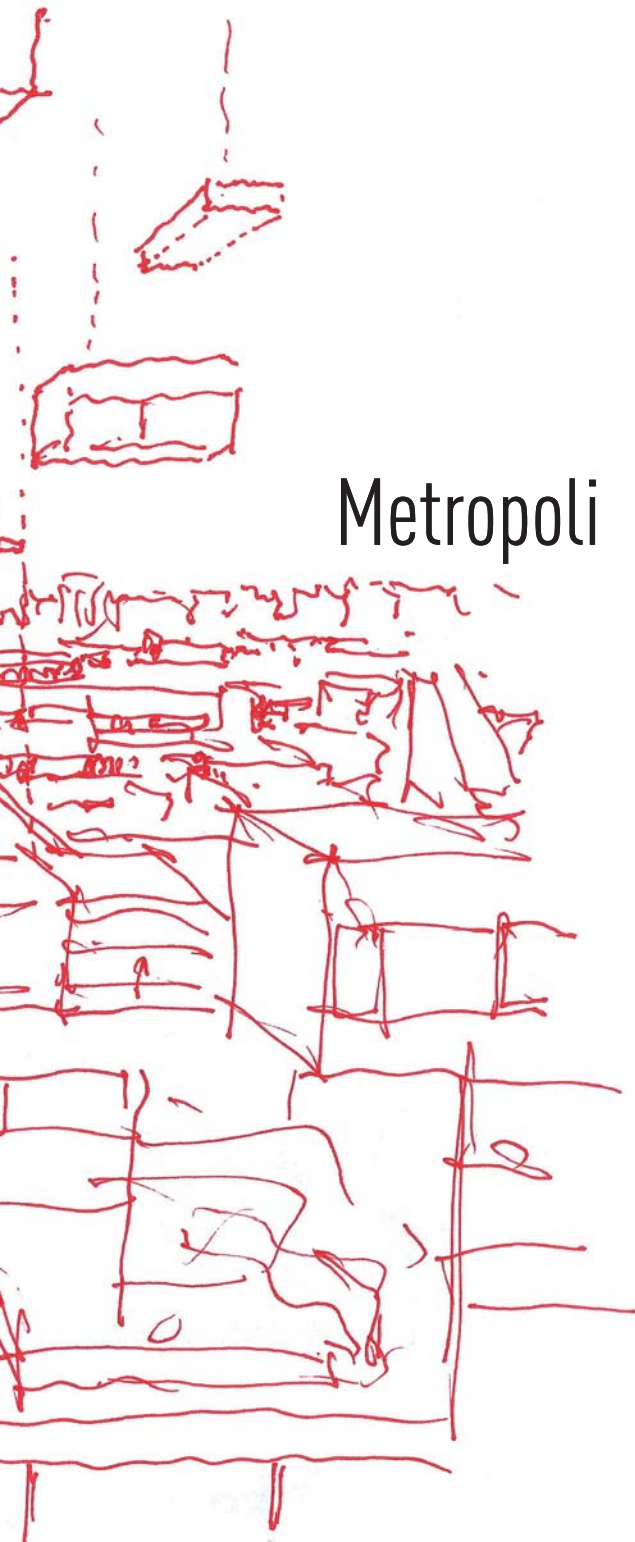
Progetto di ricerca d'interesse nazionale

Coordinatore scientifico nazionale: Renato Bocchi



Re-cycle Italy. Nuovi cicli di vita per architetture e infrastrutture della città e del paesaggio è un programma triennale di ricerca – finanziato dal Ministero dell’Istruzione, dell’Università e della Ricerca – che vede coinvolti oltre un centinaio di studiosi dell’architettura, dell’urbanistica e del paesaggio, in undici università italiane. Obiettivo del progetto *Re-cycle Italy* è l’esplorazione e la definizione di nuovi cicli di vita per quegli spazi, quegli elementi, quei brani della città e del territorio che hanno perso senso, uso o attenzione. La ricerca è fondata sulla volontà di far cortocircuitare il dibattito scientifico e le richieste concrete di nuove direzioni del costruire, di palesare i nessi tra le strategie di ridefinizione dell’esistente e gli indirizzi della teoria, di guardare al progetto quale volano culturale dei territori. La ricerca intende esplorare le ricadute operative del processo di riciclaggio sui “materiali” urbani affinché tornino a far parte, insieme al sistema ambientale, di un unico metabolismo.





Metropoli



circundação | margem

ecologia | margine



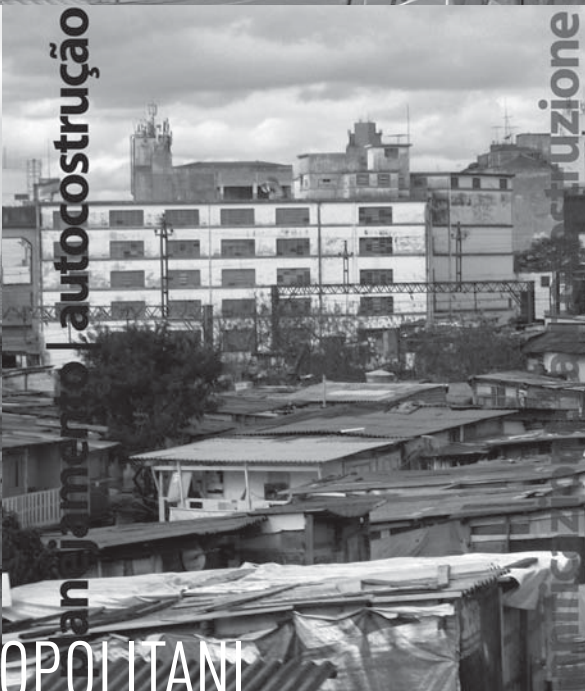
formal | informai

formale |



horizontal | vertical

cale



an | jamerro | autoconstrução

ruzione

LABORATORI METROPOLITANI

RICICLARE CITTÀ

São Paulo e Dar es Salaam
strategie per ri-abitare i luoghi

Aldo Aymonino, Roberta Bartolone, Giuseppe Caldarola

Quando nel 2008 decidemmo di varare il programma internazionale “Laboratori Metropolitan”, l’interesse primario ci sembrò quello di studiare i fenomeni di rapida inurbazione che stavano investendo allora (e continuano a investire ancora oggi) le maggiori metropoli del pianeta, senza distinzione di latitudine, di PIL o di livello d’istruzione.

La curiosità e la voglia di misurarsi con fenomeni dimensionali e sociali quasi sconosciuti nel nostro paese e l’inclinazione personale per un metodo didattico fondato sulla conoscenza reale e diretta, sia pur episodica e consumata in un breve arco temporale, di condizioni “altre” rispetto alla propria, unite alla convinzione che, come già scritto più volte, la città sia il luogo privilegiato della Storia, hanno portato a prendere in esame dei casi didascalici in Sudamerica, Africa e Asia – e, più specificatamente, São Paulo in Brasile, Dar es Salaam in Tanzania e Seoul in Corea – dove nuove metropoli, trasformatesi rapidamente in megalopoli, stanno affrontando in maniere articolate e differenziate la difficile scommessa della pianificazione su cifre che superano spesso i sei zeri.

Immaginavamo quindi di trovarci a fronteggiare problemi che riguardassero nuove aree di espansione, nuove armature infrastrutturali e di servizi, che consentissero a territori metropolitani già ingolfati e in *overcrowding* di popolazione, nuovi scenari urbani visivamente di una densità volumetrica e una metrica dei flussi decisamente più diradati.

Ma confrontandoci con i nostri partner universitari locali spesso, molto spesso, ci siamo resi conto che secondo la loro opinione il futuro assetto delle città in fortissima espansione demografica ed economica partiva da uno sguardo “dall’interno”, proprio da quelle “periferie centrali” che rappresentano la parte più problematica e viva del tessuto urbano delle metropoli.

La densità come dato meramente numerico o percentuale non sembra più un problema logistico insormontabile, ma anzi viene visto spesso come il motore di potenzialità qualitative inesprese dovute al cattivo uso e al conseguente malfunzionamento delle quantità in gioco. Proprio le aree urbane interne non risolte o malfunzionanti, per la loro posizione, visibilità, quantità di transiti e potenzialità connettive, hanno la capacità di dare un innesco a processi virtuosi capaci, per positiva metastasi, di espandere modelli e significati ben oltre le loro reali dimensioni, producendo modelli e modi d’uso esportabili, con alcuni accorgimenti e variazioni, su buona parte del territorio metropolitano.

I temi che abbiamo affrontato riguardano, nella quasi totalità (ad eccezione della progettazione per una città satellite per 250.000 abitanti per la cintura metropolitana di Dar es

Salaam in linea con le previsioni del redigendo nuovo masterplan per la città, una sfida di connotazione positivista, categoria del pensiero che pensavamo scomparsa nella prima metà del XX secolo...) aree dismesse o spontanee ad alta densità, spesso strette tra fasci infrastrutturali in uso e con presenze scalari incongrue rispetto al tessuto viario preesistente. Ebbene, proprio il progetto del loro ri-ciclo e ri-uso, intesi come possibilità di nuovi capitoli d'uso e di vita, è riuscito ad imporre una sorta di lingua franca della progettazione urbana a studenti e docenti provenienti da esperienze didattiche, scientifiche, professionali ed epistemologiche differentissime tra loro.

La progettazione di aree con problemi urbani apparentemente irrisolvibili è stato il collante delle motivazioni e delle emozioni disciplinari di biografie molto differenti, per provenienza, ceto sociale e *cursus studiorum*, riuscendo a rendere produttivi, anche su tempi fulminei, workshop interfacoltà altrimenti destinati a perdersi in discussioni teorico/linguistiche che avrebbero inficiato occasioni di esperienze biografiche e didattiche abbastanza rare nel panorama accademico.

Lo smuovere "gli strati profondi dei depositi geologici" della città, conduce a un riassetto del senso delle possibilità e dei modi d'uso delle aree, soprattutto in funzione di una nuova conformazione dello spazio pubblico finalmente ri-visto come spina dorsale e carapace della nuova configurazione sociale della megalopoli contemporanea.

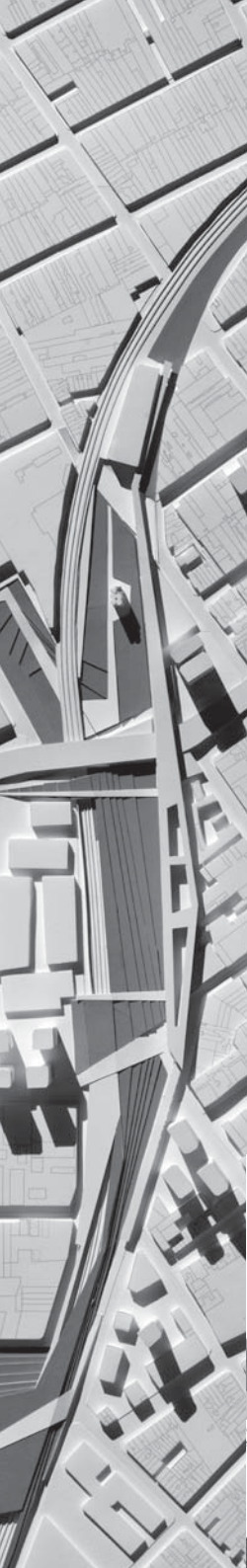
Queste considerazioni di carattere generale hanno veicolato la scelta di temi e aree di progetto nei tre casi metropolitani con cui ci siamo finora misurati. Si ricordano: São Paulo in Brasile, Dar es Salaam in Tanzania e Seoul in Corea; tre casi in cui si registrano rapide dinamiche di trasformazione apparentemente differenti tra loro ma parimenti confrontabili – pur con specifiche declinazioni fenomeniche – ed esemplificativi di linee tendenziali di crescita dei sedimi edificati e di trasformazione/ristrutturazione interna alle aree urbanizzate con alti valori di incremento demografico e modulazione/ri-modulazione del tessuti edilizi e delle funzioni insediate.

La città di São Paulo è il primo caso con cui ci siamo misurati: un'area metropolitana caratterizzata da profonde e quanto mai rapide trasformazioni edilizie e urbanistiche che interessano i tessuti edilizi esistenti. Gli interventi in corso di realizzazione restituiscono dinamiche di graduale densificazione mediante la sostituzione dell'edificato consolidato e cambiamenti negli usi, funzioni e modalità di fruizione degli spazi urbani. Ne deriva la generale modificazione dell'immagine complessiva dei luoghi e delle loro originarie vocazioni,

nonché l'insediamento di nuove fasce di popolazione urbana. Le trasformazioni non rispondono ad una pianificazione generale ma a logiche parziali indotte dal mercato immobiliare determinando la creazione di aree di frizione, spazi residuali e scarti di processo. A margine di tali aree si assiste spesso alla formazione di insediamenti informali o, quantomeno all'occupazione socio-economica diseguale dei settori urbani limitrofi ponendo in confronto diretto modelli abitativi estremamente differenti che si alternano senza soluzione di continuità sul territorio. Prossimità fisica e distanza sociale generano una mappatura di recinti eterogenei isolati all'interno del medesimo sistema urbano tenuti insieme dalla sola rete infrastrutturale che li serve e della quale molto spesso non se ne prevede la trasformazione e/o l'adattamento alla nuova pressione residenziale.

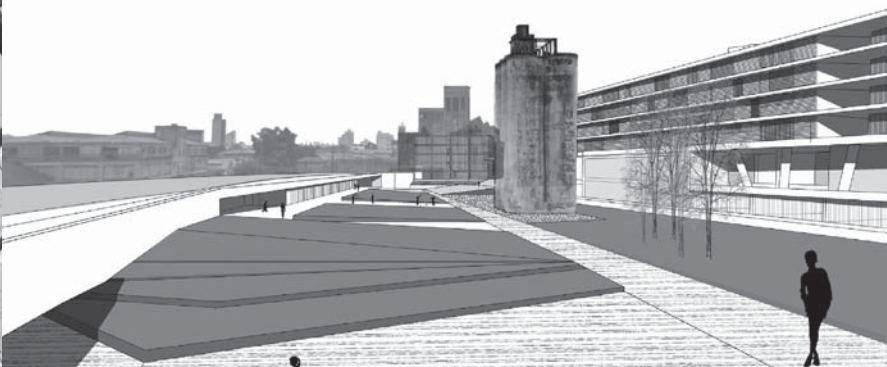
L'interesse di ricerca si è incentrato sulla verifica delle modalità in cui le infrastrutture possono rendersi motori di trasformazione e riqualificazione, ponendosi quali elementi generatori di nuove centralità invece che di brani urbani non risolti, in bilico tra abbandoni e usi impropri e connotati da condizioni di 'esclusione' che rendono gli spazi urbani (tra le stesse ricompresi e da esse serviti) inaccessibili e avulsi dai loro contesti più prossimi. Tale indagine si affianca ai più ampi paradigmi tematici entro cui si declinano i rapporti città-infrastruttura, centro-periferia, formale-informale, autocostruzione-pianificazione, verticale-orizzontale, recinto-margine.

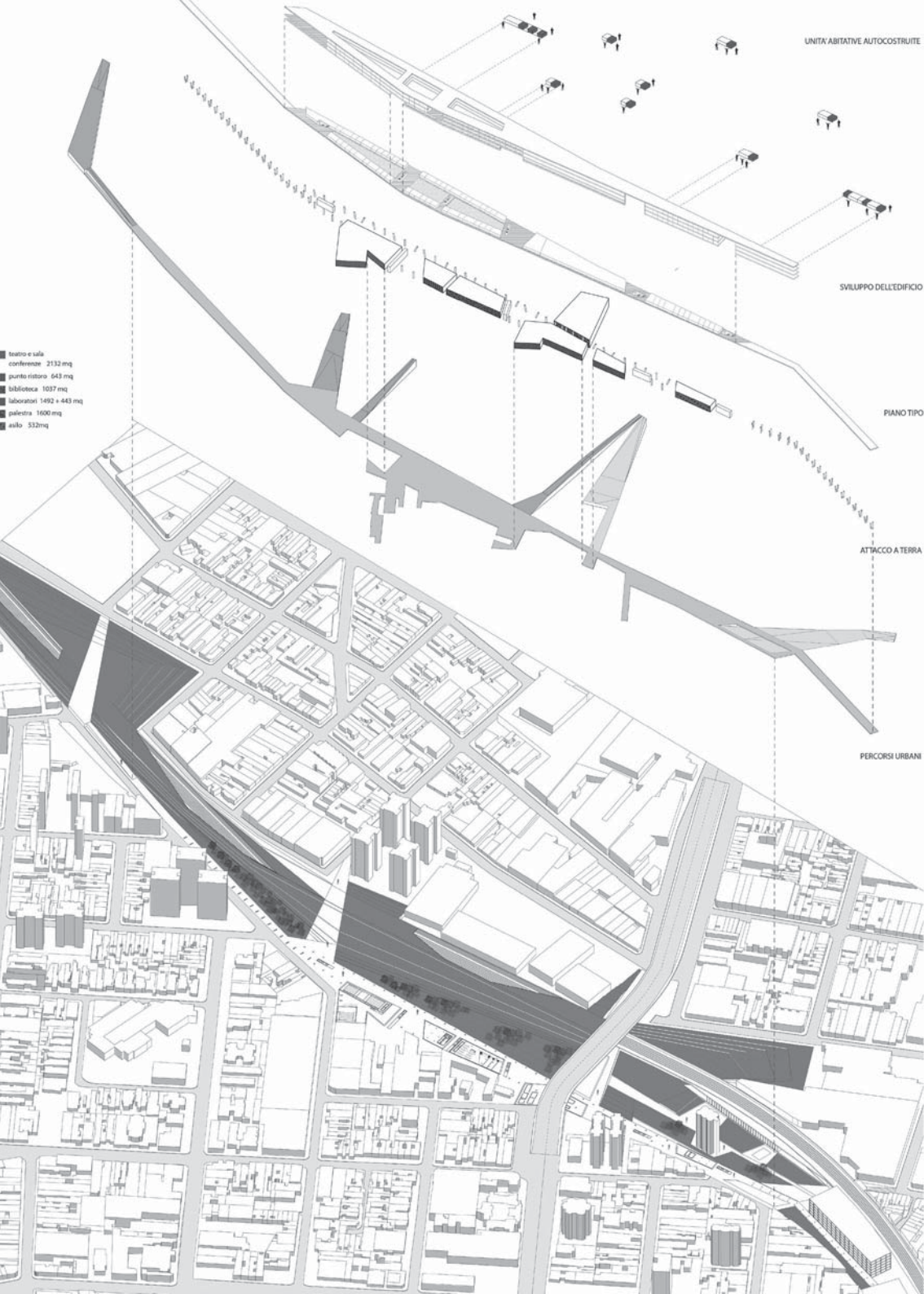
Cinque progetti sperimentano 'modellisticamente' differenti risposte a tali temi. Esplorano e propongono differenti strategie di trasformazione di un brano di tessuto urbano, intercluso in un fascio infrastrutturale di due linee ferroviarie, centrale per localizzazione e al contempo residuale per funzioni e usi passati e recenti che ne hanno determinato la conformazione, interessato dal recente insediamento di una comunità informale, la Favela do Moinho. I progetti degli studenti delle Università IUAV di Venezia, UniRC di Reggio Calabria, UnivPM Università Politecnica delle Marche, UniCH e della FAU USP di São Paulo propongono densità modulate, attivazione di spazi e attrezzature pubbliche, realizzazione di parchi urbani, completamenti e nuove edificazioni a destinazione residenziale, terziaria e servizi di pubblico interesse. Le strategie di intervento interpretano l'area nella sua valenza di 'occasione' di progetto attraverso differenti alternative di trasformazione, tutte indotte dall'opportunità di sperimentare modalità di ricomposizione di una continuità urbana ad oggi negata.



Il progetto *A vida è um moinho* (Daniela Maiullari, Benedetta Malaisi, Giulia Testori et al.) sperimenta una prima possibilità di ricucitura urbana intervenendo sulla cesura determinata dalla presenza di uno dei due fasci ferroviari. La strategia di riqualificazione dell'intera area persegue tre principali obiettivi: propone la ricucitura dello strappo provocato dalla ferrovia, l'inserimento di servizi e attrazioni per il tempo libero, la nuova dotazione di social housing al fine di ottenere la ricollocazione in situ della popolazione residente nella Favela e nel suo immediato intorno. Il processo di riacquisizione dell'area marginale all'urbano avviene in continuità con i modi d'uso rilevati nell'intorno. La zona della Favela do Moinho attualmente costituisce un'evidente anomalia all'interno del tessuto urbano, con la sua forma allungata che rompe la continuità e la regolarità delle maglie edilizie. La cesura della ferrovia non viene cancellata ma bensì rimarcata dall'inserimento, sul suo sedime, di una sorta di 'setto abitato' opportunamente modellato in modo da rendere il luogo permeabile. L'edificio – una macro-struttura, se confrontato con l'edificato dell'intorno – segue la traccia dei binari a sud (accorpata a quelli a nord), sottolineando la particolare conformazione dell'area. L'attraversabilità è assicurata da un sistema di percorsi e piani verdi inclinati che a volte scavalcano, a volte sotto passano l'infrastruttura ferroviaria. Alla quota della città si dispongono i nuovi spazi pubblici totalmente percorribili e popolati da attività e servizi; ai livelli superiori, il telaio strutturale di progetto consente la dislocazione dei nuovi moduli abitativi: così la nuova struttura si rende una sorta di 'cassettiera' versatile entro cui inserire abitazioni che consentano una 'controllata' quota di auto-costruzione che si manifesta in facciata attraverso differenti modalità combinatorie di pieni e vuoti.

In queste pagine: Progetto *A Vida è um moinho* – Daniela Maiullari, Benedetta Malaisi, Giulia Testori con Denis Giannelli, Mariane Klettenhofer, modello, vista ed esploso assonometrico dello stato di progetto





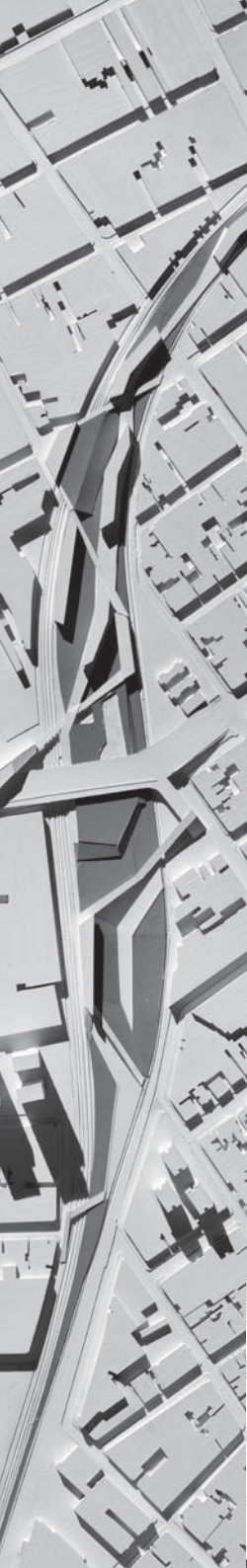
- teatro e sala
- conferenze 2132 mq
- punto ristoro 643 mq
- biblioteca 1037 mq
- laboratori 1492 + 443 mq
- paletta 1600 mq
- sallo 532mq

Sviluppo dell'edificio

Piano tipo

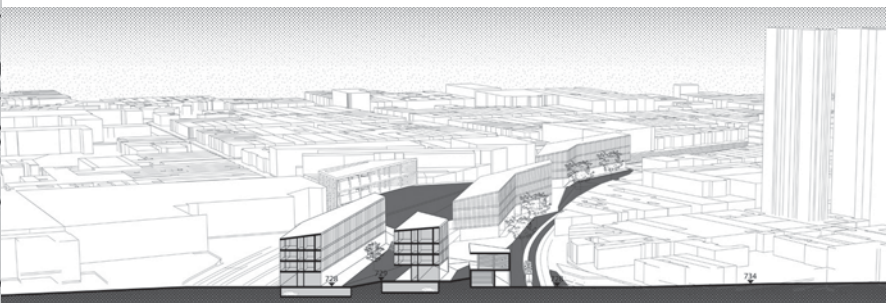
Attacco a terra

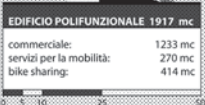
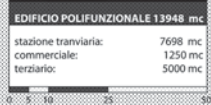
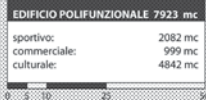
Percorsi urbani

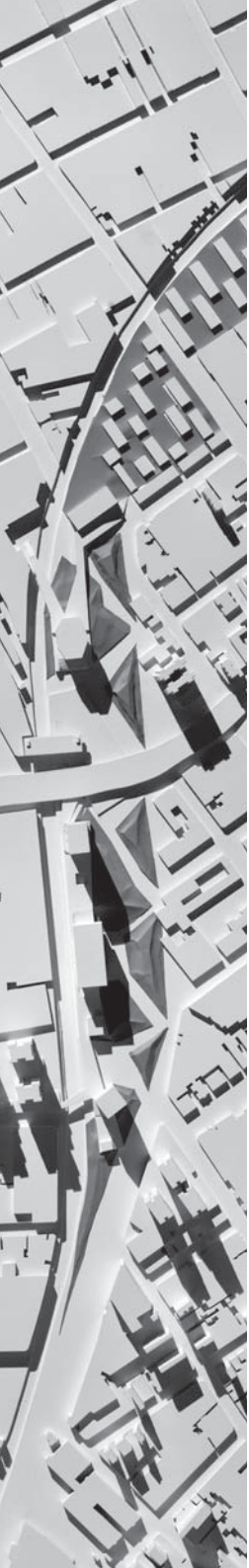


Il progetto *Linkage* (Laura Durighello, Laura Mattioli et al.) riconosce il ruolo centrale delle infrastrutture nella megalopoli di São Paulo. Alla macroscale, esse fungono da connettori di luoghi lontani; alla microscale, si configurano e si inseriscono nei tessuti edilizi urbani come cesure, elementi generatori di discontinuità, con riflessi nella conformazione fisica dei luoghi e nelle componenti sociali. Il rapporto con l'immediato intorno genera l'inclusione o l'esclusione di intere parti di città e l'insorgere di pratiche d'uso 'virtuose' o 'marginali': spesso la marginalità e l'isolamento fisico e sociale delle Favelas si origina e trae nutrimento dalla prossimità con i grandi fasci infrastrutturali. L'ombra delle infrastrutture vi conferisce le più idonee condizioni per l'insediamento e lo sviluppo.

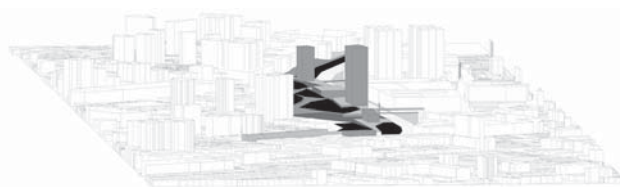
Il progetto si configura come una iper-conneSSIONe. Interviene sulla monofunzionalità degli spazi della mobilità e dell'attraversamento per introdurvi/re-introdurvi le qualità relazionali. Prevede la realizzazione di un percorso di attraversamento longitudinale dell'intera area lungo il quale si localizzano i nuovi spazi collettivi e gli edifici residenziali e per servizi. Introduce una moderata 'orografia' del suolo con leggeri movimenti di terra che concorrono a delimitare i nuovi spazi pubblici. I nuovi edifici per servizi, collocati in corrispondenza dei tratti terminali del percorso, determinano micro-centralità a scala di quartiere. L'intervento sulle connessioni, ad oggi negate, tra i due bordi urbani favorisce il recupero della continuità della maglia viaria interrotta dal fascio ferroviario. Il fascio di binari, sull'attuale limite meridionale, viene riconvertito in una tramvia; il fascio settentrionale riconferma la funzione ferroviaria. Il nuovo fronte urbano riqualificato si rende completamente permeabile per pedoni e ciclisti e interconnesso alla viabilità locale. Il viadotto, che taglia trasversalmente l'area in due porzioni, diviene l'occasione per marcare la differente vocazione delle sue parti costituenti: nella porzione orientale, più urbana e caratterizzata da maggiori densità edilizie, si localizzano i nuovi edifici residenziali e i servizi; in quella occidentale, un parco urbano.







Il progetto *Renova centro* (Claudia Biasiolo, Federica Maltecca et al.) sfrutta lo slogan utilizzato dalla municipalità di São Paulo a partire dal 2005 per indicare le politiche di contenimento della crescita urbana incontrollata che interessa attualmente la città. La regione metropolitana di São Paulo accoglie attualmente 20 milioni di persone con una crescita decennale del 9,2%. L'incremento demografico comporta un continuo mutamento dei confini fisici della metropoli e si affianca a un contestuale processo di esodo degli abitanti dalle zone centrali e orientali. Gli studi urbani registrano l'ampia presenza di patrimonio edilizio dismesso o in stato di abbandono e avanzato degrado nelle aree centrali e storiche della città a fronte di una assai elevata pressione insediativa e dell'alta richiesta di case e di trend di crescita di insediamenti informali. Per l'attuazione degli obiettivi del programma 'Renova Centro' è stato costituito l'Assessorato allo Sviluppo Urbano che ha censito gli edifici e le aree vuote o in disuso fornendole di indirizzi di trasformazione. L'area di progetto si colloca proprio in una zona vicina al centro storico (Praça da Sé – Republica), attualmente colonizzata da una favela di settecento famiglie. Obiettivo del progetto è far sì che quest'area diventi punto strategico a scala locale e metropolitana, facilitandone ed incentivandone l'attraversamento tramite nuovi percorsi flessibili, integrati ad una serie di elementi attrattori, come la nuova stazione della metropolitana di superficie, la casa della musica, un impianto sportivo, un'area commerciale ed amministrativa, nuove torri residenziali.



Alle pagine precedenti: Progetto *Linkage* – Laura Durighello, Laura Mattioli con Giselle Mendonça, João Viaro, Stefano Perciavalle, modello, sezione prospettica ed esploso assonometrico dello stato di progetto.

In queste pagine: Progetto *Renova Centro* – Claudia Biasiolo, Federica Maltecca con Giulherme Arruda Nogueira Cesar, Carolina Rodrigues Boaventura, modello, vista ed esploso assonometrico dello stato di progetto.

Alle pagine successive: Progetto *Poro-cidade* – Nicolò Boldrin, Stefano Di Daniel con Diogo Augusto Pereira, Julio Cesar Scremin, Elisa Mariani, modello, viste ed esploso assonometrico dello stato di progetto

Elementi attrattori

Casa della musica	44000 mc
Impianto sportivo	16000 mc
Stazione	2700 mc
Torri polifunzionali	37500 mc
	20500 mc

Piastra

■ Piastra uffici	9570 mc
■ Piastra commerciale	16000 mc

Residenze

Casa a patto	14000 mc
Casa a schiera	18700 mc
Casa a ballatoio	6000 mc
Torri residenziali	50000 mc

Percorsi

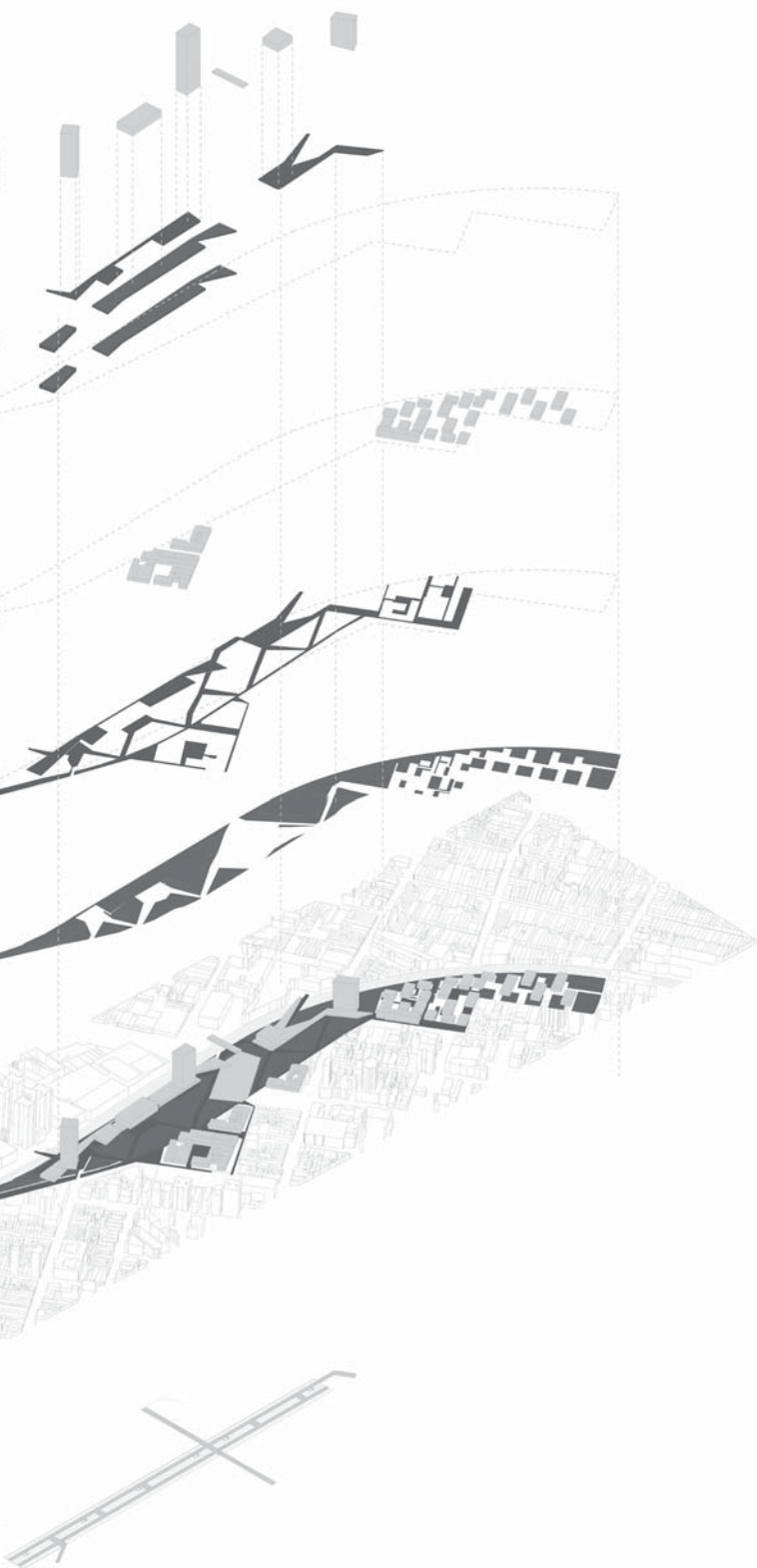
Percorso principale longitudinale (ex linea ferroviaria suda)	1320 m
Percorso nel piano	700 m

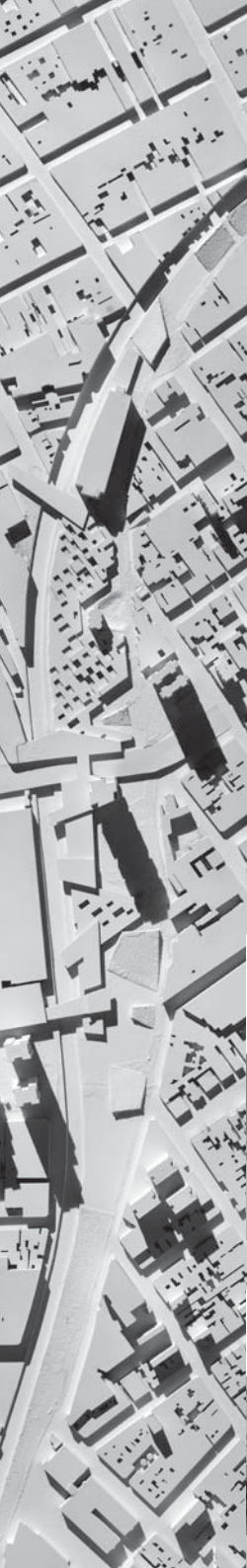
Movimento del terreno

	25000 mc
--	----------

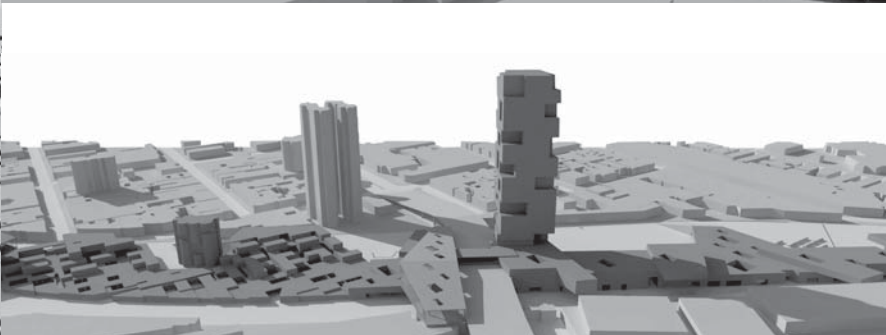
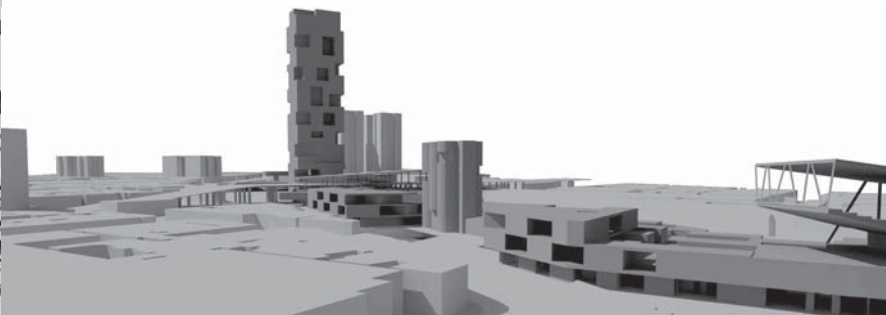
Parcheggio

720 posti di cui 15 per disabili





Il progetto *Poro-cidade* (Nicolò Boldrin, Stefano Di Daniel et al.) propone una lettura della città di São Paulo come "collage city" i cui tessuti edilizi costituiscono un campionario di svariati e inconsueti esempi di porosità urbana. Tale condizione suggerisce la possibilità di leggere e definire la megalopoli brasiliana come una città porosa. Vuoti di natura assai differenti innervano il corpo della città, producendo interessanti geografie dello spazio cavo che includono i cavedi degli isolati densi così come i grandi vuoti cintati degli edifici a torre o gli spazi interstiziali interni alle favelas e i giardini delle ville novecentesche, eco di architetture coloniali. Attraverso la loro grande varietà e quantità, essi si rendono efficace collante, potenzialmente unificanti i 'pieni' dell'edificato. Il progetto esplora una modalità di ricomposizione e riconnessione dell'isola infrastrutturale alla città proprio a partire dalle possibili declinazioni del vuoto e dal suo divenire l'elemento strategico in grado di svolgere una funzione unificante. Da ciò, un sistema lineare di vuoti si delinea come spina dorsale dell'intervento di costruzione di nuovi spazi per l'abitare, secondo un programma funzionale che prevede la creazione di una concatenazione di spazi pubblici di grande scala, un parco lineare, un canale ciclopedonale che attraversa l'intera area di progetto, innervandone gli spazi e riconnettendola con i principali poli attrattori dell'intorno urbano. Il programma edilizio prevede una modulata densificazione che genera ulteriori vuoti di più minuta dimensione e tra loro interconnessi e la duplicazione dei livelli di città.



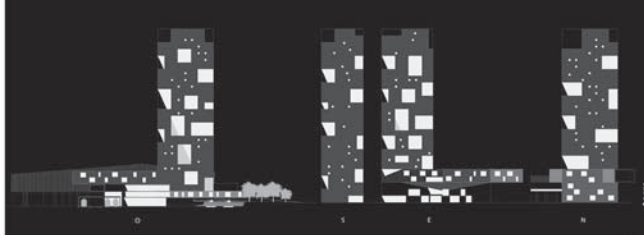
piani superiori al terzo

piano terzo

piano secondo

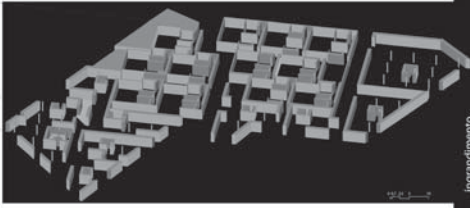
piano primo

piano terra



**Esploso
Assonometrico**

aree di sosta
sotterranee

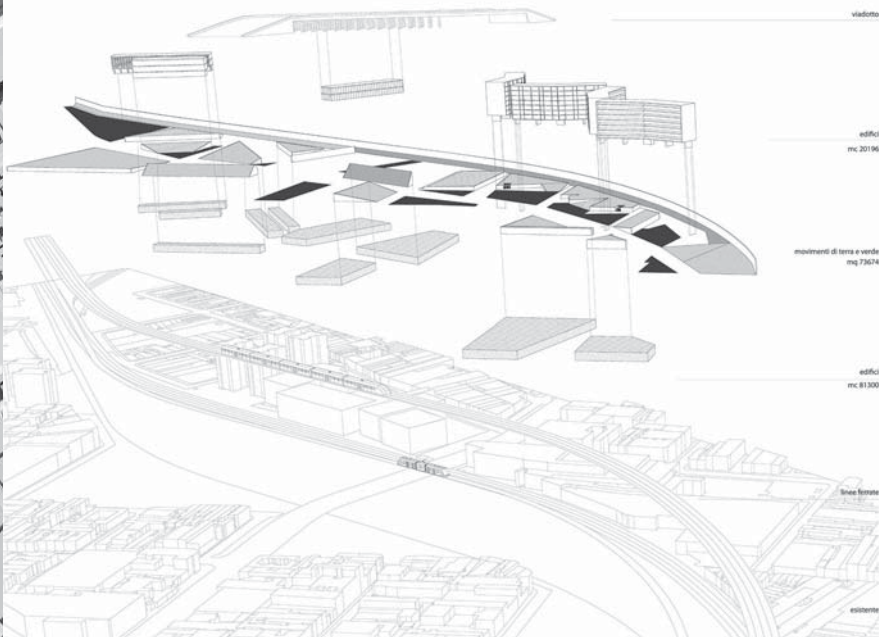


residenze tipo

residenze tipo



Il progetto *Nivel Verde* (Francesca Peroni, Martina Salvaneschi et al.) suggerisce un'ulteriore modalità di ri-collocazione dell'area nelle dinamiche di trasformazione che stanno interessando l'intorno. L'area, una sorta di 'isola' cintata dalla linea ferroviaria, è priva di qualsiasi collegamento con il suo intorno: questa condizione ne favorisce il distacco e la sua vita indipendente, autonoma e priva di controllo. Al fine di romperne l'ormai consolidato isolamento, la strategia di progetto suggerisce *in primis* l'intervento sulla linea ferrata. Questa viene trasformata in una tramvia a determinare una sorta di spina dorsale da cui si diramano i percorsi pedonali che uniscono tutta l'area. Superato il carattere di isolamento, la riconnessione all'urbano è operata a partire dalla composizione dell'edificato di progetto, a seguire le *quadras* esistenti. Il progetto prevede inoltre l'introduzione di una moderata 'orografia' con leggeri movimenti di terra al fine di ottenere una varia campionatura di possibili soluzioni di attacco a terra per gli edifici di progetto e innalzare la quota della città ad un livello più alto rispetto all'attuale. I terrapieni divengono peraltro l'occasione per ospitare al loro interno, o al di sotto o al di sopra, edifici plurifunzionali con quote di residenzialità e servizi di scala locale e urbana. L'attraversabilità dei nuovi spazi urbani riacquisiti è compatibile con l'esclusiva fruizione pedonale: qui le automobili vengono abbandonate a favore di una mobilità pubblica e ciclopedonale.



La città di Dar es Salaam, in Tanzania, è il secondo caso con cui ci siamo misurati. La sua area metropolitana è interessata da rapida espansione del territorio urbanizzato con tassi di crescita demografica che, da dati statistici, prevedono il raddoppio degli attuali 4.000.000 di abitanti nell'arco di un decennio. La pressione insediativa, conseguenza di flussi migratori di breve raggio, alimenta l'incremento di settori insediativi informali caratterizzati dalla scarsa qualità delle abitazioni, dalla mancanza di infrastrutturazione e dal ricorso all'autocostruzione. Le politiche recenti, volte alla realizzazione di servizi minimi e al miglioramento generale della qualità della vita degli insediamenti informali, hanno prodotto risultati scarsamente strutturanti, almeno non sistemici o in grado di generare una nuova immagine complessiva dei luoghi. Le trasformazioni si limitano spesso a interventi su singoli lotti o isolati urbani, non derivanti da un programma di scelte attuative o da una pianificazione generale ma frutto di interessi economici, influenzate dal mercato immobiliare o da investimenti privati. Da ciò consegue la formazione di aree di frizione e spazi residuali e l'immagine di una città senza 'architettura' composta di tessuti eterogenei, afferenti alle diverse fasi di crescita urbana e alternativamente ascrivibili a interventi 'pianificati' o all'autocostruzione.

Il piano urbanistico in fase di approvazione risponde alla pressione insediativa, alla richiesta di aree per insediamenti non residenziali, al necessario miglioramento delle condizioni di vita negli insediamenti informali. Prevede interventi finalizzati al ridisegno di aree di città consolidata e alla formazione di cinque nuove città satelliti. Promuove il contenimento dell'espansione dei sedimi edificati con modulata densificazione o sostituzione dei tessuti edilizi, sia nella città formale che informale. Tali trasformazioni passano attraverso la riorganizzazione/implementazione della rete infrastrutturale esistente, l'individuazione di aree di tutela e valorizzazione delle emergenze naturalistiche e ambientali, di salvaguardia paesaggistica e prevenzione del dissesto idrogeologico per le aree alluvionabili, e l'implementazione di forme di agricoltura urbana. Per le specifiche condizioni urbane e la complessità delle dinamiche di trasformazione, Dar Es Salaam diviene laboratorio di sperimentazione di alternativi nuovi cicli di vita degli spazi urbani finalizzati all'implementazione della qualità dell'abitare. I tre progetti, elaborati in co-tutela con la Ardhi University di Dar Es Salaam, propongono strategie di trasformazione di due brani di tessuti urbani esistenti e uno schema di masterplan per la formazione di una delle cinque città satelliti di piano. Le aree di progetto sono ubicate lungo l'asse stradale di Morogoro Road che collega Dar es Salaam alla Capitale Dodoma.

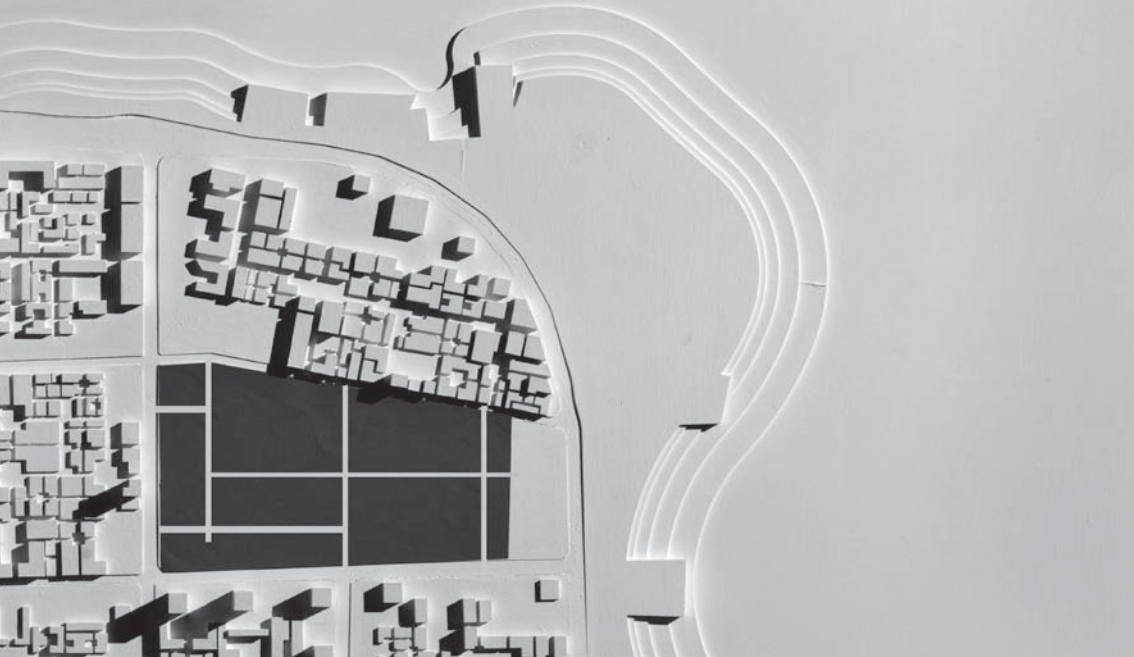
Alla pagina precedente: Progetto *Nivel Verde* – Francesca Peroni, Martina Salvaneschi con Guilherme Arruda Nogueira Cesar, Carolina Rodrigues Boaventura, modello ed esploso assometrico dello stato di progetto



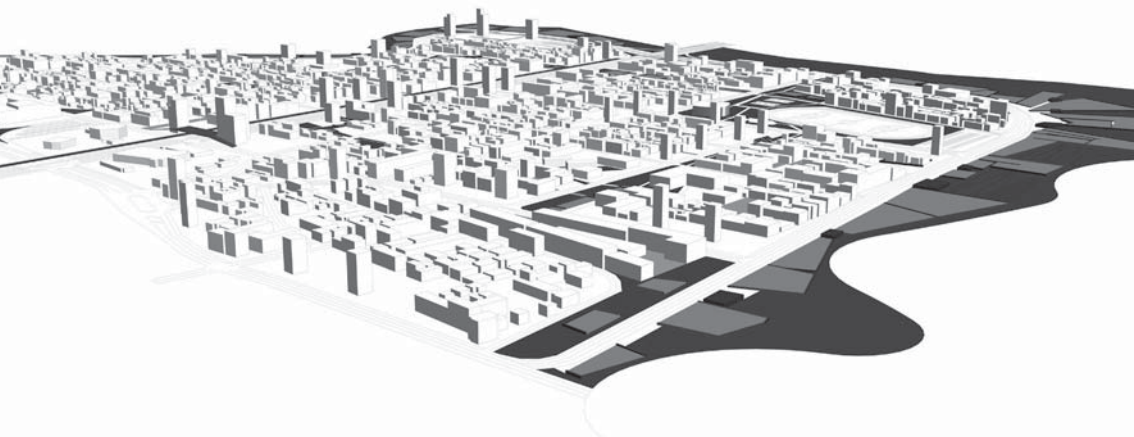
Le strategie di trasformazione sperimentano alternative ipotesi di densità modulate; introducono forme di agricoltura e orti urbani (utili a favorire l'autosufficienza degli insediamenti) oltre che aree mercatali e attrezzature di uso pubblico, con nuove centralità e servizi locali. L'interesse di ricerca è la verifica dei modi in cui interventi di valorizzazione delle emergenze paesaggistiche e dei brani di naturalità interni alla città consolidata, in rapporto alla modificazione delle infrastrutture di servizio e dei tessuti edilizi esistenti, si rendono motori di trasformazione e riqualificazione, generatori di nuove centralità e della qualità dell'abitare. I progetti si rendono 'modelli' per strategie di trasformazione in altre aree con analoghe condizioni di contesto.

Il progetto *Densifying the Formal Settlements* (Filippo Andrighetto, Giulio Mangano) interessa la 'città pianificata' (esito dell'applicazione dei 'piani' generali predisposti nel tempo) per la quale il nuovo masterplan prevede la densificazione con notevole aumento dei carichi urbanistici. Il tessuto edilizio esistente, composto da una maglia regolare di case

In queste pagine: Progetto *Densifying the Formal Settlements* – Filippo Andrighetto, Giulio Mangano, modello e vista generale dello stato di progetto



su lotto a ridotto sviluppo in altezza (uno/due piani fuori terra) e serviti da una trama viaria isotropa, viene modificato a partire dalla gerarchizzazione delle strade e dalla variazione delle dimensioni degli isolati. Gli spazi sottratti alla viabilità carrabile divengono occasioni per configurare reti di percorribilità pedonale lungo cui disporre attrezzature di uso pubblico e servizi di quartiere (secondo le nuove densità edilizie di piano) fasce di naturalità e aree per agricoltura urbana e orti collettivi.



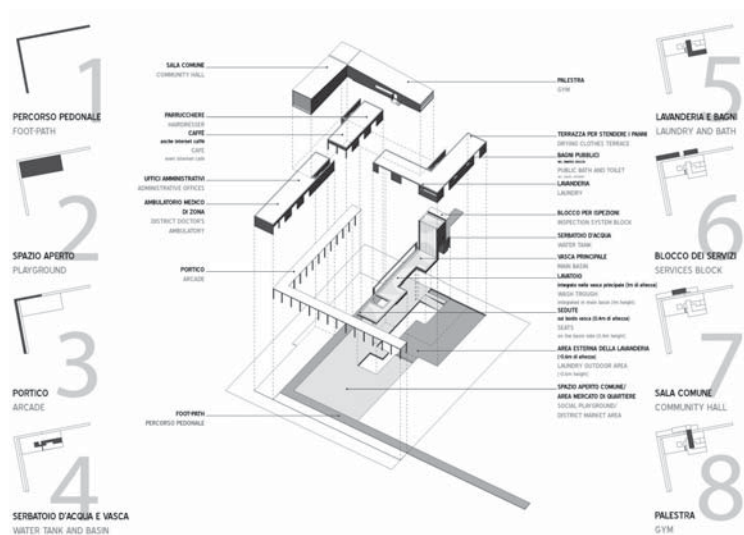


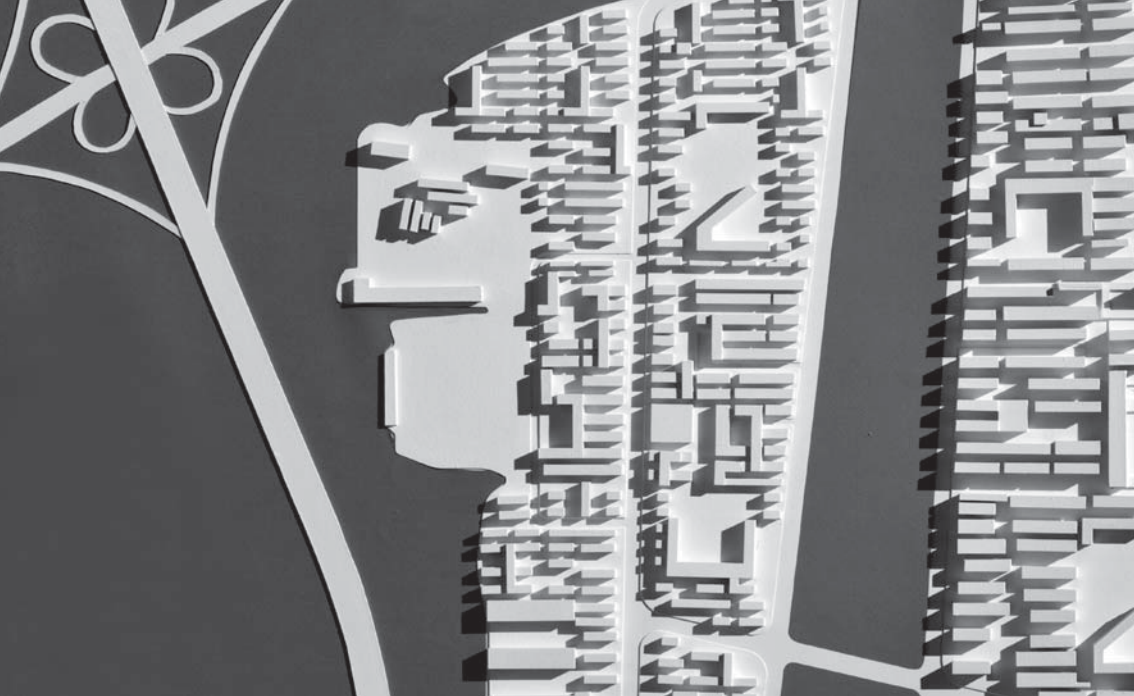
Il progetto *Improving Informal Settlement* (Francesco Bonomo, Alberto Favaro) interessa un brano di città informale, bassa, caratterizzata da tessuto denso ed irregolare, servito da una rete stradale interna capillare ma frammentaria. In risposta alle norme di piano, si prevedono: realizzazione di interventi di 'leggera' infrastrutturazione; completamento e gerarchizzazione della viabilità locale al fine di migliorare la percorribilità dell'intero settore urbano; uso di dispositivi architettonici (nello specifico, una sequenza di elementi porticati) a regolarizzazione delle aree mercatali di commercio al dettaglio bordo-strada; moderata 'densificazione' edilizia lungo le strade carrabili il cui controllo, per quantità e localizzazione, è reso possibile proprio attraverso l'uso dell'elemento 'portico'; creazione di spazi





collettivi e di micro-centralità, entro cui localizzare servizi e attrezzature di quartiere, e loro collegamento alla rete ambientale; valorizzazione delle emergenze paesaggistiche mediante messa a sistema della vegetazione esistente lungo le linee di percolazione delle acque piovane e delle aste fluviali torrentizie composte in forma di 'depressioni' orografiche che si alimentano nelle stagioni delle piogge, anche integrata con aree per orti urbani; liberazione dei sedimenti alluvionabili occupati da edificazione abusiva e delocalizzazione delle relative volumetrie in aree prossime alle nuove centralità di quartiere.

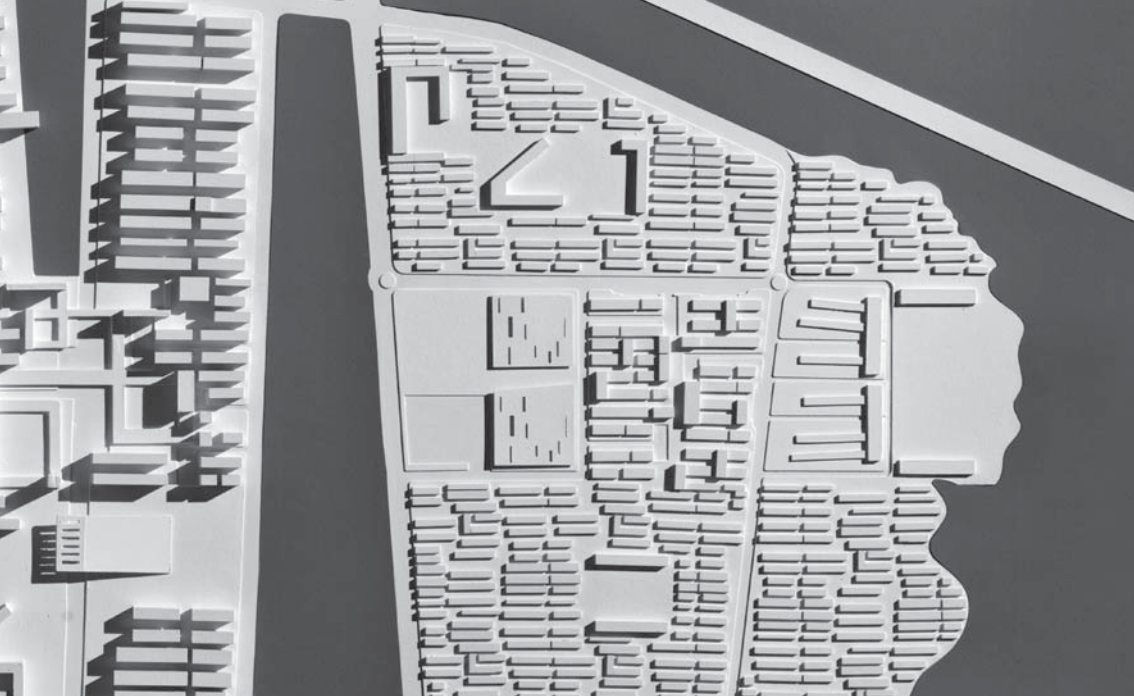




Il progetto *Kibamba satellite city* (Maria Vittoria Bosi, Silvia Cittadin, Alberto Manzardo, Linda Simionato) insiste su un'area collocata a 20 km dal centro, per la quale la municipalità di Dar es Salaam ha già avviato interventi di smantellamento di un insediamento informale di formazione recente. Il masterplan occupa un sedime di 1.000 ha e prevede la realizzazione di nuove residenze e relativi servizi per 200.000 abitanti secondo previsioni del nuovo piano urbanistico. Il pensiero della nuova città satellite è strutturato a partire dal disegno della maglia infrastrutturale che fungerà da ossatura di distribuzione interna e cerniera di connessione con una delle principali arterie della rete esistente, la Morogoro Road. Il progetto propone l'alternanza di tessuti edilizi a differenti densità e la disposizione di aree destinate ad una 'controllata' autoconstruzione, servizi a scala urbana e micro-centralità locali, sequenze di verde pubblico urbano e fasce di tutela ambientale disposte in continuità spaziale. La frangia urbana è prevista a raccordarsi e a dissolversi nella naturalità delle aree boscate del paesaggio circostante.

Alle pagine precedenti: Progetto *Improving Informal Settlement* – Francesco Bonomo, Alberto Favaro, modello generale dello stato di progetto, viste ed esploso assonometrico del Community Center.

In queste pagine: Progetto *Kibamba Satellite City* – Maria Vittoria Bosi, Silvia Cittadin, Alberto Manzardo, Linda Simionato, modello, masterplan e schemi dello stato di progetto

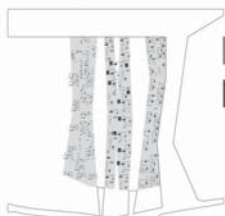


GREEN | ECOLOGICAL SYSTEM



222 ha 213 ha 160 ha

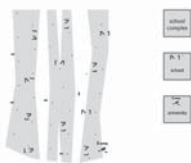
CITY | DENSITY



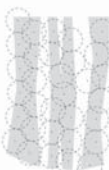
GREEN | PUBLIC-PRIVATE



CITY | FABRICCENTRALITIES



EDUCATION | SCHOOL BUILDINGS



EDUCATION | KINDERGARTEN





NUOVI CICLI DI VITA: L'UNTAPPED CAPITAL DELLE CITTÀ

Enrico Fontanari

La discussione avviata dall'unità di ricerca *Recycle* sull'evoluzione del concetto di riciclo applicato al contesto architettonico e urbano ha tra i suoi obiettivi anche il provare a riformulare il quadro di riferimento teorico della propria attività di ricerca.

Un primo aspetto riguarda la precisazione dei caratteri contestuali all'interno dei quali ci stiamo muovendo, in primis l'attuale crisi economica e sociale. Fondamentale appare la consapevolezza della natura della crisi, che viene vista come un fenomeno non congiunturale. L'attuale crisi appare come la manifestazione di una trasformazione profonda del capitalismo, generata da una lunga stagione liberista, soprattutto in campo finanziario, incompatibile con l'ordine sociale al quale ci eravamo abituati.

Da questa prima riflessione discende un secondo tema di lavoro più direttamente riferito al nostro campo disciplinare, che concentra l'attenzione sul fatto che attualmente quando parliamo di riciclo facciamo riferimento alla possibilità di creare nuovi cicli di vita in luoghi o oggetti abbandonati, non utilizzati. «Nuovi cicli di vita o di senso vengono predisposti e progettati in ogni campo della produzione, compreso l'immateriale. La postproduzione e il problema della scelta di cosa rimettere in circolo accomunano azioni sulla materia (architettura e città) e "nuove" direzioni culturali (riproposizione di opere già esposte)»¹.

Conseguenza di queste affermazioni è il passaggio nelle aree urbane e metropolitane, nelle aree costruite, dal concetto di rigenerazione urbana al problema di come progettare nuovi cicli di vita delle metropoli.

Definizioni

Di cosa parliamo quando parliamo di *re-cycle city*? Se per *re-cycle* intendiamo non un intervento di recupero/riuso ma un'operazione che vuole stabilire nuovi cicli di vita, cosa vuol dire tutto ciò nei confronti delle città? Dal dibattito sul riciclo è uscita una nuova generale attenzione alla strategia della "rigenerazione urbana", proposta come nuova strategia da adottare in tempi di crisi per l'intervento sulle città. Forse può essere utile provare a riflettere sulle definizioni che questo concetto mette in campo.

Generare può essere interpretato come «mettere al mondo (produrre) nell'ambito della stessa specie», mentre per *rigenerare* si può intendere «ristabilire un'integrità strutturale, restituire le proprietà originarie a una specie»².

Se partiamo da queste definizioni, possiamo cominciare a pensare che il concetto di

La High Line di notte, New York, 2013

1. Dai temi di discussione definiti per il seminario *Esercizi di postproduzione. Teorie, recycle, metropoli* tenuto allo Iuav il 19-11-2013.

2. Vedi G. Devoto e G.C. Oli, *Il dizionario della lingua italiana*, Le Monnier, Firenze 2003.

“rigenerare la città” debba essere inteso come un proporsi di generare città dalla città, di produrre nuova città da una città. Ed è questo forse un passaggio utile per spostare la nostra attenzione dal tema della rigenerazione al concetto di creazione di nuovi cicli di vita. Ma costruire nuovi cicli di vita per la città, generare città da città, che tipo di azioni presuppone e su che universo? Cosa rimettiamo in circolo e quali pezzi di città riproponiamo o riposizioniamo? È possibile immaginare un nuovo ciclo di vita non diciamo di tutta la città ma perlomeno di parti di città? E possiamo farlo considerando le diverse forme che assume oggi la città contemporanea? Forse dobbiamo solo porci il problema di come avviare la costruzione di nuovi cicli di vita di parti morte o moribonde di megalopoli, di regioni urbanizzate, di centri urbani.

Una strada che ci permette di perseguire questo obiettivo è quella di provare a cambiare lo sguardo sulle aree scartate delle città, sulle aree abbandonate, degradate, decadute. Dobbiamo cominciare a guardarle come risorsa, come capitale a disposizione e non sfruttato della città, vero e proprio *untapped capital*. Non più quindi come buchi neri, come singole parti da “risanare, recuperare, rigenerare”, ma come motori per la costruzione di una nuova città, come parti di città che permettono di produrre dei primi pezzi di una città futura, diversa da quella attuale. E il vero problema è che oggi faticiamo a immaginarla questa città futura, la nostra capacità di pre-figurazione si è addormentata, avvolta nelle spire della riparazione dell'esistente, della restaurazione di uno stato originario che forse non ha più senso cercare di ristabilire.

C'è da chiedersi come può la storia di una città divenire *untapped capital* e quanto profondamente l'identità di una città è legata alla sua capacità di resilienza a fronte della crisi attuale. Non sempre *resilience* urbana e riciclo vanno d'accordo, la valorizzazione del capitale inutilizzato delle città richiede spesso interventi coraggiosi, di rottura.

Il passaggio concettuale a uno sguardo a queste aree come oggetti, luoghi, realtà che possono essere radicalmente trasformate (pur sfruttandone le componenti strutturali, che nel caso urbano sono varie: volumi, spazi aperti, infrastrutture, reti tecnologiche, ecc.) appare quindi decisivo. Non più luoghi da “aggiustare”, da ri-utilizzare conservandone le caratteristiche formali, ma nuove risorse da mettere in gioco attraverso interventi inventivi e liberi, azioni di vero e proprio investimento sull'*untapped capital* delle città che può liberare nuove ricchezze urbane.

Per alcune città l'*untapped capital* può essere rappresentato da interi quartieri semi-abban-

donati, per altre dalle attività artistiche o in generale dai nuovi settori produttivi dell'economia creativa. Anche l'agire sull'efficienza governativa e sulla *governance* in generale o lo sviluppo delle energie alternative possono offrire interessanti riserve di *untapped capital*, mentre l'avvio di politiche e interventi di rivitalizzazione delle *downtown* o di ampliamento dei trasporti urbani hanno spesso fornito risorse meno stabili, meno durature.

Azioni

Cosa vuol dire tutto ciò in termini di interventi, quali azioni proponiamo? Da un punto di vista metodologico dobbiamo pensare ad interventi che modificano non solo lo stato ma anche lo statuto dei luoghi. Bisogna avere il coraggio di proporre dei riposizionamenti degli usi correnti dei luoghi. Immaginare nuove disposizioni urbane significa spostare funzioni in aree ed edifici inattesi, sorprendenti, disvelando l'effetto quasi barocco, di sorpresa urbana, generato dalle azioni del riciclo. L'azione più profonda della creazione di nuovi cicli di vita nella città deve puntare a ridare vita alla *serendipity*, spesso smarrita nell'omogeneo grigiore dell'abbandono urbano.

Esemplare da questo punto di vista appare l'intervento realizzato da Eataly a Roma, nella zona della stazione Ostiense. Un'area urbana degradata fisicamente e socialmente, un edificio pensato per un uso collettivo in stato di triste abbandono (ennesima opera pubblica sbagliata diventata un monumento dell'abbandono), sono stati trasformati in un luogo luminoso, una nuova centralità urbana che attrae un gran numero di residenti. Dove ha svolto un ruolo importante non solo l'operazione funzionale ma anche il cambio dell'immagine architettonica del manufatto, trasformato da luogo cieco e opaco in una grande parete vetrata continua, che illumina lo spazio urbano e disvela un interno pieno di vita.

Per raggiungere una buona efficacia a livello urbano, l'azione di riciclo deve occuparsi non solo delle parti dismesse ma anche degli ambiti consolidati della città, alla ricerca di un equilibrio tra permanenze e trasformazione. Dare nuova vita al tessuto urbano consolidato è un processo continuo che non si ottiene per semplice sostituzione degli edifici obsoleti, ma attraverso un disegno urbano che "sostenga" la nuova compattezza della città. Obiettivo di queste azioni di *re-cycle city* è anche dotare le aree urbane di una propria identità riconoscibile e distintiva quale risposta all'aumentata competitività tra le città.

L'investimento sull'*untapped capital* urbano può avere infatti interessanti effetti anche a livello di *city marketing* e *city branding*, contribuendo così non poco alla instaurazione di

nuovi cicli di vita urbani. Le azioni possono essere diverse: creazione di spazio pubblico (aperto agli abitanti e integrato con le attività urbane); partire dal vuoto, prima di pensare al pieno; molti piccoli interventi per ricucire il tessuto urbano a partire dalla periferia fino al cuore della città³, ecc.

Un'altra tipologia di azioni fa riferimento alle politiche urbane da attivare per implementare la nascita di nuovi cicli di vita nelle aree metropolitane. Tra le varie opzioni possibili, la maggior efficacia è stata finora raggiunta con la scelta di quelle politiche che permettono di avviare un processo di ridefinizione dell'identità della città e ne favoriscono quindi un riposizionamento nei confronti di altre realtà urbane.

Il processo identitario realizzato, ad esempio, a Bogotá (Colombia) rappresenta una forma di rigenerazione urbana profonda, che assume la presenza di differenti "culture" nella città e ne ridisegna la stratificazione e commistione sociale e culturale, creando una sorta di nuovo *métissage*. Il nuovo ciclo urbano della capitale colombiana è stato generato sulla base di due azioni principali:

- il grande intervento sulla mobilità urbana, utilizzando in parallelo le leve del trasporto rapido di massa (BRT⁴) e della creazione di un'ampia rete di piste ciclabili dalla periferia al centro, che hanno favorito l'accesso alle aree di centro città degli strati più poveri della popolazione; si trattava in genere di popolazione rurale di recente urbanizzazione, proveniente da zone molto diverse e relativamente lontane del paese, che attraverso questo processo (accompagnato da interventi molto vari di sensibilizzazione, utilizzando dagli assistenti sociali agli attori del teatro di strada) ha conosciuto per la prima volta il centro città e ha iniziato a riconoscersi come cittadino di Bogotá;
- la creazione di molte nuove microcentralità urbane nei quartieri informali della periferia, attraverso la costruzione di nuove biblioteche che sono al tempo stesso centri culturali, servizi educativi e sportivi, luoghi di aggregazione sociale, architetture di qualità facilmente identificabili, con l'effetto di dare nuova identità, capacità aggregativa e senso di appartenenza, di cittadinanza, anche agli abitanti di zone urbane fino ad allora sostanzialmente anonime, marginali e segregate.

Si è trattato di un grande processo di inclusione urbana che ha interessato tutta la città di Bogotá e ha generato un vero e proprio nuovo ciclo di vita dell'area metropolitana, coinvolgendo tutti gli strati sociali. Un progetto che ha avuto un notevole successo, al punto che è stato replicato in altre realtà urbane del paese in modi a volte simili a volte diversi

3. Un interessante esempio a questo proposito è la recente politica di creazione di Small Public Spaces avviata dal governo metropolitano della città di Londra.

4. Bus Rapid Transport, un sistema di metropolitana di superficie realizzata con autobus che usano percorsi dedicati.

nelle forme o negli strumenti di mobilità scelti, ma analoghi negli obiettivi e nei processi inclusivi innescati⁵. Ad azioni di questo tipo, riscontrabili ormai anche in altre grandi megalopoli di diversi continenti, si affiancano varie politiche di rinascita urbana che vengono implementate in quartieri marginali, creando agenzie non profit per le azioni maggiori accanto a politiche di *start up* per *small business* diffusi e variati. Nonostante l'intervenire nell'informale sia uno sforzo enorme, per estensione delle aree ma anche per complicazioni relazionali e di organizzazione sociale, i quartieri marginali stanno diventando l'asse portante dello sforzo di creazione di nuovi cicli di vita urbani, in molti casi ci si affida all'economia non profit per il grande business dell'innovazione infrastrutturale e tecnologica, affiancata da *small business* per micro imprese.

Maggiori problemi presentano invece gli interventi sulle grandi aree consolidate e abbandonate, come ad esempio le aree industriali dismesse. Le politiche attivate per la rinascita di queste zone richiedono tanto tempo e danno risultati poco visibili a breve termine per chi le promuove. Sono lente e si devono occupare di grandi dimensioni, grandi dimensioni spaziali (superfici) e di risorse (investimenti/budget). Viene quindi legittimo domandarsi a chi devono essere dirette le azioni della cosiddetta rigenerazione urbana.

Nuovi cicli di vita: per chi?

I movimenti migratori internazionali e la crescente domanda di città, come reazione alla povertà rurale, stanno cambiando il quadro di riferimento delle condizioni di vita urbana attuali. I processi di globalizzazione, le molte forme di nomadismo contemporaneo hanno dato origine a nuove forme di organizzazione dell'economia e del lavoro, a nuove percezioni del rapporto spazio/temporale, a nuove interazioni finanziarie, trasformando completamente le relazioni tra le diverse culture, sconvolgendo le dinamiche dei processi identitari, mutando profondamente i ritmi della vita quotidiana di masse sempre più imponenti di individui. Con la formazione dello spazio sociale generato dalla globalizzazione, i contorni fisici, economici e concettuali della città perdono nettezza. Nella *global city* e nella *city-region*, se da un lato l'economia dei flussi materiali e immateriali disegna nuove spazialità, dall'altro i movimenti migratori contribuiscono a costruire nuove realtà antropologiche, che richiedono nuovi modi di vivere e usare gli spazi urbani (e quindi nuovi modi di progettarli). Oggi i territori urbani vengono sempre più ridisegnati dall'avvicendamento di gruppi, di immagini, di movimenti; la crescente eterogeneità della composizione non solo delle città ma delle

5. Si pensi ad esempio all'ormai famoso caso di Medellin, cui si sono aggiunti i programmi per Cartagena de Indias e Barranquilla sulla costa caraibica, di Cali e di altri centri urbani.



loro aree, dei loro quartieri, delle loro strade, mette a repentaglio il senso di comunità e di appartenenza a una cittadinanza. Se a questa eterogeneità si accompagnano fenomeni di abbandono di parti di città e l'avvio contestuale di azioni non coordinate, frammentarie, come reazione allo stato di degrado, la situazione rischia di peggiorare e di cronicizzarsi. A causa della frammentazione localistica di politiche da un lato e di pratiche quotidiane dall'altro, le città rischiano di diventare le "discariche" della globalizzazione.

Bisogna disegnare una nuova antropologia delle differenze: a partire dal territorio, da politiche applicate al territorio, ci si può dirigere ai gruppi che costituiscono il mosaico urbano della contemporaneità, caratterizzata da nuovi diritti di cittadinanza, da nuovi modelli di uso delle aree urbane e di partecipazione alla gestione del tempo e dello spazio cittadino.

La costruzione di nuovi cicli di vita in luoghi urbani inattesi è spesso generata dalla costituzione di inedite realtà antropologiche, frutto di nuovi mix socio-culturali tra gruppi etnici e culture originariamente separati. Si vengono così a creare nuove forme di *métissage*, che per certi aspetti rimandano ad epoche passate: su di esso infatti si fondano la capacità innovativa e l'evoluzione di molte civiltà⁶, che si basano su un intenso e mai interrotto scambio e integrazione tra culture diverse.

Gli incontri tra differenze sono sempre produttivi di innesti culturali, spesso così profondi da trasformare completamente i protagonisti degli scambi, generando nuove realtà vitali nella città. Per raggiungere questo obiettivo, però, è necessario elaborare nuove interpretazioni della differenza culturale, è necessaria una "reinvenzione della differenza".

La contemporaneità, con i suoi nomadismi, i suoi rimescolamenti di idee, immagini, valori, ci spinge a non poter attribuire alla città una forma pre-organizzata, pre-stabilita, a cui i suoi variegati abitanti debbano adattarsi; sarebbe piuttosto necessario fare in modo che gli abitanti potessero avere strumenti per esprimere la loro visione del paesaggio urbano in cui vogliono vivere. Non è vero che nella città si assiste a una perdita continua del capitale sociale, è vero piuttosto che il capitale sociale esiste nella quotidianità urbana ma spesso non ha sufficiente visibilità. Quindi dobbiamo cercare di creare ovunque luoghi d'incontro, dobbiamo sforzarci di immaginare nuove forme dei luoghi d'incontro. Tutto questo porta a doversi concentrare sul progetto degli spazi pubblici, su come creare nuova spazialità per l'accoglienza delle differenze.

Gli spazi pubblici costituiscono il luogo privilegiato delle pratiche multiculturali: lo spazio urbano è lo spazio della differenza, della mobilità, della variabilità e nella differenza dobbia-

Nuovi spazi pubblici, New York, 2013

6. E questo non solo nell'area mediterranea celebrata da F. Braudel.



mo riconoscere un importante elemento costitutivo della vita della città.

Degli esperimenti finalizzati al perseguimento di questi obiettivi sono stati avviati, ad esempio, in alcune realtà urbane del continente africano, in particolare nelle aree sub-sahariane, dove negli ultimi anni si sta assistendo a un nuovo caso di esplosione urbana. La realtà costruita di queste città è caratterizzata da una forte predominanza di insediamenti informali, che in media rappresentano il 70-80% del tessuto edificato e che costituiscono la forma prevalente di crescita urbana.

In questi contesti, la creazione di nuovi spazi collettivi si sta orientando non tanto alla creazione di spazi aperti ex novo, quanto al rafforzamento in questa direzione e con questa funzione dei principali percorsi (pedonali o carrabili) che sono riconoscibili all'interno di una fitta maglia urbana formata "spontaneamente", ossia *unplanned*⁷. Si tratta di progetti o interventi che propongono la creazione di assi viari gerarchicamente più importanti, che diventano delle vere e proprie spine urbane attrezzate, lungo le quali lasciare crescere fronti commerciali anche non formali, servizi o luoghi di vita collettiva, trasporto collettivo, ecc.⁸ Dobbiamo quindi chiederci che spazi possiamo creare anche nell'esistente (osservando edifici, luoghi urbani vari, strade, ecc.) per la nuova mobilità di comunità da un'area del pianeta a un'altra, che spazi per le nuove forme di nomadismo che caratterizzano la nostra società liquida? Il fenomeno della migrazione crea un conflitto con il fondamento territoriale della costituzione dello Stato moderno: ma le realtà urbane, che sono quelle verso cui massimamente si dirigono le migrazioni, costituiscono nuove forme di aggregazione politica e sociale, sono isole dentro allo stato e possono accogliere i flussi della nuova mobilità liquida⁹. E qui si possono creare occasioni per ridare un ruolo alla qualità del progetto. La qualità progettuale è una componente importante delle azioni di riciclo urbano, per ottenerla è necessario ricondurre la fase descrittiva all'interno dell'operazione progettuale e non considerarla come indispensabile premessa indipendente. Non dobbiamo più parlare di analisi o descrizione: è il progetto che è narrazione. Il progetto come processo: per rappresentarlo, dobbiamo evidenziare il processo del progetto e non il progetto come risposta finita e questo appare particolarmente importante nelle operazioni di riciclo. Come mappare questo processo di progetto, come rappresentarlo? Dobbiamo scoprire come

Il collegamento periferia/centro con la teleferica e i nuovi percorsi pedonali, Medellin, 2013

7. Questi esperimenti rimandano in realtà ad azioni analoghe avviate negli ultimi 10-15 anni in alcune realtà latinoamericane, come ad esempio il programma brasiliano Favela Barrio, caratterizzato però da una attenzione più a interventi puntuali piuttosto che a interventi a rete.

8. Interventi di questo tipo, ad esempio, sono stati realizzati o progettati in diverse città "primaziali" dell'East Africa, quali Kampala, Nairobi, Dar es Salaam, ecc.

9. Concetto questo espresso in forma chiara e ben strutturata anni fa da Saskia Sassen nel suo noto saggio su *Le città nell'economia globale* (2004).



dare visibilità al nuovo capitale sociale cui questo progetto si dirige, elaborare nuove mappe urbane, individuare nuovi punti di riferimento per ipotizzare una cartografia cognitiva che faccia riferimento a ricerche empiriche che intendono mappare i vissuti degli spazi urbani, approfondire i legami con i luoghi dei diversi gruppi di cittadini.

Un esempio ben riuscito di questa operazione di mappatura delle pratiche urbane, del vissuto urbano dei nuovi soggetti sociali, è stata l'esperienza condotta dal laboratorio Migropolis dello Luav nel 2006-2009 che, a conclusione di una operazione di esplorazione della dinamica della globalizzazione nel caso Venezia, ha saputo rappresentare in maniera innovativa la convivenza di pratiche dei venditori informali (creazione di nuovi improvvisati e provvisori mercatini urbani) e parallela evoluzione del ricco mercato formale, entrambi interessati e in competizione per gli stessi luoghi della città¹⁰.

Esplorazioni

La riflessione sull'evoluzione dei concetti di riciclo/rigenerazione/nuovi cicli di vita applicati alla progettazione architettonica e urbana può essere sostenuta e arricchita avviando alcune esplorazioni sulle nuove forme che stanno assumendo le esperienze di intervento urbano sull'esistente e in particolare sulle pratiche di riciclo di aree di scarto, di abbandono.

Una strada che appare interessante è provare ad articolare tale osservazione a partire dalla tipologia del processo di intervento avviato, raggruppando azioni e soggetti in due famiglie: i processi *top-down* e quelli *bottom-up*.

Da questo punto di vista si possono già identificare due casi interessanti da osservare e su cui riflettere con maggior attenzione e documentazione nel corso della ricerca: l'esperienza realizzata negli ultimi 12 anni a New York, come caso *top-down*, i fenomeni di riuso temporaneo in corso a Bologna e Milano come esempio *bottom-up*.

Il caso di New York fa riferimento a quanto realizzato nell'area metropolitana nel corso dei 12 anni di amministrazione Bloomberg, dal 2002 al 2013. Grazie alle politiche avviate con decisione da Bloomberg e dai suoi collaboratori insediati ai vertici degli uffici tecnici, dopo 12 anni la città non solo presenta molte aree e realtà urbane trasformate, ma trasmette un vero e proprio *sense of change*, che rimanda a lontane epoche (su tutte quella di Robert Moses) che sembravano irripetibili. È un esempio di come si può riproporre un'altra città rimettendo in circolo diverse forme di *untapped capital* e agendo in particolare su due risorse finora poco utilizzate: i grandi spazi fisici abbandonati e la *governance* urbana.

Il Transmillennium, la nuova linea di superficie per il trasporto rapido di massa, Bogotà, 2013

10. A. Vettese, W. Scheppe, K. Dolejsova, G. Racco (a cura di), *Migropolis: Venice / Atlas of a Global Situation*, Hatje Cantz Publisher, 2010.



Con riferimento alla prima risorsa menzionata, sono stati realizzati numerosi interventi per la realizzazione di servizi collettivi e nuovi spazi pubblici. Le azioni condotte sono state numerose, le più significative sono un uso innovativo dello *zoning* (in particolare con la concessione di maggior densità costruttive in cambio di spazi pubblici e nuovi *waterfront*, oltre il 40% della città è stato *rezoned*) e l'intervento sui fronti urbani prospicienti i corsi d'acqua. New York è stata trasformata in una *waterfront city*: 130 interventi lungo oltre 500 miglia di *city coastline* rappresentano un esempio interessante di uso dell'*untapped capital*, il *waterfront* è stato visto come un insieme, un sistema che non è sommatoria di spazi pubblici, ma diventa, per dimensione e continuità, nuova identità urbana. La costruzione di questo carattere identitario ha avuto notevole successo, in qualche modo lo differenzia dai molti altri interventi sui *waterfront* di altre città nei decenni precedenti, che sono state operazioni tutto sommato singole, isolate e separate dal contesto urbano, che non sono riuscite a creare una nuova immagine delle rispettive città (dai fronti portuali di Lisbona ai casi di Baltimora o Buenos Aires).

Tutto sommato forse solo la Barcellona degli anni '80-'90, con la Villa Olimpica e la riapertura sul *waterfront* mediterraneo, è comparabile con il caso di New York, non tanto per le dimensioni ma per il rapporto dimensioni/contesto urbano, che ha generato un cambio nel processo di identità urbana dei cittadini.

Rispetto al tema del ruolo della *governance* in questo processo di rigenerazione urbana appaiono decisivi (e da approfondire con la ricerca) l'azione svolta di riorganizzazione del funzionamento di alcuni uffici tecnici dell'amministrazione cittadina¹¹ e la decisione di mettere il design al centro delle azioni di rigenerazione urbana.

L'amministrazione Bloomberg ha attivato molteplici politiche di intervento, coordinando l'azione di svariate agenzie/dipartimenti. Il riuscito coordinamento operativo tra gli uffici di pianificazione, di trasporti e dei parchi urbani ha permesso di sperimentare forme di *integrated design* molto attento e completo. Così, oltre ai nuovi *waterfront*, è stato possibile realizzare nuovi parchi urbani uniti a piste ciclabili, servizi sportivi e altri servizi in diverse parti dell'area metropolitana (non solo Manhattan, quindi, ma anche Brooklyn, Queens, Bronx, ecc.). Complessivamente sono stati aggiunti 730 acri di aree verdi (*parkland*) e investiti più di 180 milioni di dollari solo per le infrastrutture verdi della città. Particolarmente impattante nella città è stata anche l'azione del Dipartimento dei Trasporti che ha messo l'accento sulle pedonalizzazioni e sulla creazione di piste ciclabili, che ormai sono

Attività commerciali lungo gli assi viari dell'informale, Dar Es Salaam, 2013

11. L'intervento ha coinvolto in particolare le agenzie urbane di pianificazione, di trasporti e mobilità e quella che si occupa di parchi e verde urbano.

un realtà consolidata a New York, con un nuovo servizio di *bike share* che ha ottenuto un grande successo. Interessante anche la politica avviata per ricavare nuovi spazi pubblici (tradizionalmente molto scarsi nella città) dalle «underused roadways in targeted locations as Times Square, Herald Square, Flatiron district, ecc.»¹²

È sicuramente di grande interesse anche l'aver messo al centro delle proprie *policies* l'attenzione all'*aesthetic design*, alla qualità del progetto come elemento qualificante per riuscire a dimostrare che «is possible to redesign New York City». Dentro tutte le principali Agenzie della città è stato creato un dipartimento di *Urban Design*, con il coinvolgimento di nuovi soggetti in questo processo. Uno di questi, ad esempio, è stata l'università, cui sono stati affidati ruoli importanti, permanenti, non episodici, e che per la prima volta ha inviato diversi neo-laureati a lavorare negli uffici tecnici ed è stata molto più coinvolta nell'azione di ridisegno urbano. L'estensione del ruolo dell'amministrazione nel produrre nuovo pensiero urbano potrà in futuro essere ancor più influenzata da programmi come quello, ad esempio, di Urban Design della Columbia University, i cui laureati occupano posizioni di rilievo nelle agenzie cittadine, destinate probabilmente a sopravvivere il cambiamento politico prospettato dalle recenti elezioni. Il ruolo riconosciuto all'azione progettuale, posta al centro dei processi di rigenerazione urbana avviati in varie parti della città, la creazione di un *urban design department* in ciascuna agenzia ha comportato quindi un potenziamento di queste agenzie, aumentandone compiti e staff.

Ma mettere il fuoco sull'*aesthetic design* ha voluto dire anche mettere in secondo piano le norme, le nuove *guidelines* emanate riguardano solo le operazioni fondiarie e i diritti di edificabilità, mentre la valutazione sulla forma, sul valore estetico di un progetto, è lasciata ai consulenti e alle commissioni esistenti, come ad esempio la Landmark Commission, con una coraggiosa assunzione di responsabilità. Al contrario di quanto siamo abituati invece a vedere nel nostro paese dove le procedure sono ampiamente utilizzate proprio per non assumersi mai una responsabilità valutativa.

Con riferimento alla seconda famiglia di azioni, le sperimentazioni di riciclo/rigenerazione urbana incentrate su processi *bottom up*, i casi emersi di recente nel corso di alcuni seminari di ricerca allo Iuav riguardano alcune esperienze in corso a Bologna e Milano e sembrano incentrati soprattutto intorno alla questione dell'uso temporaneo degli spazi e degli edifici abbandonati.

12. La direttrice del Dipartimento di Trasporti, Janette Sadik-Khan, è di fatto riuscita a trasformare un'agenzia tradizionalmente dedicata solo a "painting bridges and fixing pot-holes" in una vera e propria "platform for social activism".

Una delle attività dell'Unità di ricerca nei prossimi mesi sarà proprio lo studio di alcune pratiche correnti di riuso temporaneo di spazi in abbandono in questi due centri urbani¹³. Dalle prime informazioni raccolte sono emersi diversi aspetti interessanti:

- esempi di come attivare uno spazio in abbandono coinvolgendo diversi soggetti e in particolare provando a sperimentare nuove forme di *partnership* pubblico/privata;
- promotori dell'uso provvisorio sono spesso i curatori fallimentari degli oggetti abbandonati, che così ne prolungano il "congelamento" puntando ad ottenerne una rivalorizzazione¹⁴;
- gli attori di questi usi provvisori sono in genere libere associazioni culturali, nel valutarle bisogna sottolineare il contributo che queste azioni di carattere spontaneo/informale danno alla messa in sicurezza dei luoghi: sono veri e propri presidi che tutelano gli oggetti/luoghi, che mantengono accettabili livelli di sicurezza sociale, che promuovono nuove micro-economie, ecc.

Questo tipo di interventi mettono in campo alcune importanti questioni di carattere economico e giuridico, con riferimento ad esempio al rapporto diritto di proprietà/uso provvisorio agli attori chiamati a realizzare tali azioni (*partnership* pubblico/privata; azioni spontanee di soggetti non istituzionali, ecc.).

Più in generale ci pare che rappresentino un interessante campo di ricerca che può far avanzare la riflessione teorica intorno ai temi del *re-cycle*, affrontando questioni chiave che possono contribuire a ridefinire principi e metodi della progettazione architettonica e urbana contemporanea. Obiettivo di questo studio critico è creare le basi per arrivare a una vera e propria rifondazione dei concetti di intervento sull'esistente, che rappresenta uno dei principali risultati attesi dalla ricerca.

13. Si fa qui riferimento, almeno inizialmente, alle esperienze di cui siamo venuti a conoscenza portate avanti da alcune associazioni culturali indipendenti quali Temporiuso a Milano, Planimetrie Culturali e le esperienze in corso nell'ex-Ospedale dei Bastardini a Bologna.

14. L'Associazione Planimetrie Culturali si presenta nel proprio sito web come finalizzata alla "Custodia Gratuita di Spazi Temporaneamente in Disuso".

Profili

Aldo Aymonino

Architetto, laureato con lode presso l'Università La Sapienza di Roma, è professore ordinario di composizione architettonica e urbana presso l'Università Iuav di Venezia dove svolge attività didattica e di ricerca. È *visiting professor* in varie università Europee e Americane. Suoi studi e progetti sono stati pubblicati sulle principali riviste di settore.

Roberta Bartolone

Architetto, laureato col massimo dei voti nel 2005 presso l'Università Iuav di Venezia, collabora alla didattica e svolge attività di ricerca in qualità di dottoranda (Scuola di Dottorato Iuav – curriculum 'composizione architettonica').

Giuseppe Caldarola

Architetto, laureato con lode nel 2006 presso l'Università Iuav di Venezia e dottore di ricerca (PhD QuOD-XXII ciclo), collabora alla didattica e svolge attività di ricerca sui temi della progettazione architettonica e urbanistica in qualità di assegnista presso la medesima università.

Giorgia De Michiel

Giorgia De Michiel dottore di ricerca in Composizione architettonica, è assegnista presso l'Università Iuav di Venezia, dove svolge attività di ricerca e collaborazione alla didattica. L'attività di ricerca condotta nell'ambito dei progetti Prin *Requisiti di qualità nella costruzione dell'ambiente e degli edifici* (2005), *Tecniche di progettazione degli insediamenti residenziali* (2007), *I luoghi della residenza* (2009) è documentata e pubblicata in: AA.VV., *La Casa. Forme e Ragioni Dell'abitare*, a cura di L. Semerani, Skira, Milano 2008, in AA.VV., *La casa. Le forme dello stare*, a cura di A. Monestiroli, Skira, Milano 2011 e in *La Casa. Forme e luoghi dell'abitare urbano*, Skira, Milano 2013.

Enrico Fontanari

Urbanista, docente di Progettazione urbanistica e del paesaggio nel Dipartimento di Culture del Progetto dell'Università Iuav di Venezia, svolge attività di ricerca, didattica e assistenza tecnica nei campi della pianificazione territoriale e paesaggistica, della progettazione urbana e della conservazione del patrimonio architettonico e paesistico. Per conto dell'Università Iuav, coordina gli scambi didattici e scientifici con università di tutto il mondo. Docente in programmi didattici post-laurea internazionali (master e dottorati), opera in campo internazionale anche come progettista, per l'elaborazione di piani urbanistici e paesaggistici, e come consulente di vari organismi internazionali. Autore di varie pubblicazioni, ha esposto in mostre nazionali e internazionali i risultati del proprio lavoro didattico e professionale.

Antonella Gallo

Antonella Gallo, architetto, è professore associato presso l'Università Iuav di Venezia dove insegna Composizione architettonica e urbana. È membro del collegio dei docenti del Dottorato in Composizione architettonica dello Iuav. Responsabile scientifico della ricerca PRIN 2007 *Tecniche di progettazione degli insediamenti residenziali*, dal 2009 al 2012 ha coordinato l'unità di ricerca Iuav *Tecniche innovative di progettazione e costruzione dell'housing*. Nel 2004, per la Biennale di Venezia, ha curato con L. Semerani e G. Marras ordinamento e allestimento della mostra *Lina Bo Bardi Architetto* e nel 2006 l'esposizione *Lina Bo Bardi Arquitecto*, MASP – Museu de arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Pubblicazioni recenti: *The clinic of dissection of arts*, Marsilio, Venezia 2012; *Il diritto al brutto e il SESC-fabbrica da Pompéia di Lina Bo Bardi*, Clean, Napoli 2012.

Sara Marini

Architetto, dottore di ricerca, è ricercatore in Composizione Architettonica e Urbana presso l'Università Iuav di Venezia. Nel 2008 ha vinto la borsa di ricerca internazionale "Research in Paris", indetta dalla Ville de Paris. È stata membro del team curatoriale della mostra *Re-Cycle. Strategies for Architecture, City and Planet* che si è tenuta presso il museo MAXXI di Roma (2011-2012). Principali pubblicazioni: S. Marini, A. Bertagna, *In Teoria. Assenze, collezioni, angeli*, Quodlibet 2012; S. Marini, A. Bertagna, *The Landscape of Waste*, Skira 2011; S. Marini, *Nuove terre. Architetture e paesaggi dello scarto*, Quodlibet 2010; S. Marini, *Architettura parassita. Strategie di riciclaggio della città*, Quodlibet 2008.

Valerio Paolo Mosco

(Roma, 1964) è architetto e critico di architettura. Ha scritto: *Nuda Architettura* (Skira, 2012); *Ensamble Studio* (Edilstampa, 2012); *Cinquant'anni di ingegneria in Italia e all'estero* (Edilstampa, 2010); *Steven Holl* (Motta-Sole 24 ore, 2009); *Architettura contemporanea: Stati Uniti East Coast* (Motta-Sole 24 ore, 2009); *Architettura contemporanea: Stati Uniti West Coast* (Motta-Sole 24 ore, 2008); *Architettura a volume zero* (con Aldo Aymonino, Skira, 2006); *Valerio Paolo Mosco: scritti di architettura* (Edilstampa, 2006). Insegna allo Iuav di Venezia e allo IED (Istituto Europeo di Design) di Roma; ha insegnato al Politecnico di Milano, all'Università di architettura di Brescia e Ferrara e all'IIT (Illinois Institute of Technology) di Chicago.

Vincenza Santangelo

Architetto, dottore di ricerca all'interno del Dottorato Internazionale Quality of Design coordinato dallo Iuav di Venezia con una tesi sulle opere pubbliche interrotte nel territorio italiano, attualmente è assegnista presso lo Iuav di Venezia sul tema degli spazi del lavoro. Ha svolto attività didattica e tutoraggio presso diverse università italiane e straniere e all'interno di workshop nazionali e internazionali. Ha partecipato a progetti di ricerca, a concorsi e mostre di progettazione.

Finito di stampare nel mese di febbraio del 2014
dalla «ERMES. Servizi Editoriali Integrati S.r.l.»
00040 Ariccia (RM) – via Quarto Negrone, 15
per conto della «Aracne editrice S.r.l.» di Roma

Nuovi cicli di vita o di senso vengono predisposti e progettati in ogni campo della produzione, compreso l'immateriale. La postproduzione e il problema della scelta di cosa rimettere in circolo accomunano azioni sulla materia (architettura e città) e "nuove" direzioni culturali (riproposizione di opere già esposte). Il volume, a partire da questi assunti, è strutturato in tre capitoli: il primo dedicato alla teoria, il secondo incentrato sulle strategie del *recycle*, il terzo volto ad indagare i cicli di vita delle metropoli.

Sono qui raccolti testi di Aldo Aymonino, Roberta Bartolone, Giuseppe Caldarola, Giorgia De Michiel, Enrico Fontanari, Antonella Gallo, Sara Marini, Valerio Paolo Mosco, Vincenza Santangelo.

euro 20,00

ISBN 978-88-548-6855-7



9 788854 868557