



Comitato Scientifico / Scientific Advisory Board

Atxu Aman - Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid
Roberta Amirante - Università degli Studi di Napoli Federico II
Pepe Ballestreros - Escuela Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid
Guya Bertelli - Politecnico di Milano
Pilar Chias Navarro - Universidad de Alcalá
Christian Cristofari - Institut Universitaire de Technologie, Università di Corsica
Antonella di Luggo - Università degli Studi di Napoli Federico II
Agostino De Rosa, Università IUAV di Venezia
Alberto Diaspro - Istituto Italiano di Tecnologia - Università degli Studi di Genova
Newton D'souza - Florida International University
Francesca Fatta - Università Mediterranea di Reggio Calabria
Massimo Ferrari - Politecnico di Milano
Roberto Gargiani - École polytechnique fédérale de Lausanne
Paolo Giardiello - Università degli Studi di Napoli Federico II
Andrea Giordano - Università degli Studi di Padova
Andrea Grimaldi - Università degli studi di Roma La Sapienza
Hervé Grolier - École de Design Industriel, Animation et Jeu Vidéo RUBIKA
Michael Jakob - Haute École du Paysage, d'ingénierie et d'architecture de Genève
Carles Llop - Escuela Técnica Superior de Arquitectura del Vallés-Universitat Politècnica de Catalunya
Areti Markopoulou - Institute for Advanced Architecture of Catalonia
Luca Molinari - Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli
Philippe Morel - École nationale supérieure d'architecture Paris-Malaquais
Carles Muro - Politecnico di Milano
Élodie Nourrigat - École Nationale Supérieure d'Architecture de Montpellier
Gabriele Pierluisi - École Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles
Jörg Schroeder - Leibniz Universität Hannover
Federico Soriano - Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid
José Antonio Sosa - Escuela Superior de Arquitectura, Universidad de Las Palmas
Marco Trisciunglio - Politecnico di Torino
Guillermo Vázquez Consuegra - architect, Sevilla

Direttore scientifico / Scientific Editor in chief

Niccolò Casiddu - Università degli Studi di Genova

Direttore responsabile / Editor in chief

Stefano Termanini

Vicedirettore / Associate Editor

Valter Scelsi - Università degli Studi di Genova

Comitato di indirizzo / Steering Board

Maria Linda Falcidieno
Manuel Gausa
Andrea Giachetta
Enrico Molteni
Maria Benedetta Spadolini
Alessandro Valenti

Comitato editoriale / Editorial Board

Maria Elisabetta Ruggiero (coordinamento/coordinator)
Davide Servente
Beatrice Moretti
Luigi Mandraccio

Impaginazione / Layout

Davide Servente
Beatrice Moretti
con Alice Mariani

Editore / Publisher

Stefano Termanini Editore,
Via Domenico Fiasella, 3, 16121 Genova
Autorizzazione del tribunale di Firenze n. 5513 in data 31.08.2006

Nel proporre «Conclusus» quale tema della seconda call di questo primo anno di ripresa delle pubblicazioni di GUD Design, la redazione ha rivolto la riflessione dei Collaboratori verso una straordinaria varietà di esiti. Anche questa volta, così come già per l'uscita del precedente numero di GUD, siamo dunque lieti di poter offrire al lettore un numero ricco e originale, testimone della vitalità di un "laboratorio" di temi e di punti di vista, quale GUD desidera proporsi ed essere.

Dopo l'anomalia del tempo di «lockdown», in cui la scorsa primavera ci siamo scoperti da un giorno all'altro precipitati, la percezione del limite ha assunto connotati inediti; o meglio, all'idea classica del limite sono stati affiancati significati non prima visti né densamente avvertiti. E all'idea classica dell'evasione, che sempre vi si contrapponeva – il volo di Icaro – si sono aggiunti d'un colpo gli strumenti della tecnologia, le soluzioni e le vie brevi del Mondo Nuovo.

Per noi, in particolare, dentro l'hortus di GUD, la riflessione sul tema «Conclusus» è stata di stimolo per scoprire e aprire nuove possibilità – nuovi varchi. Potrebbe essere un gioco di parole o un paradosso barocco. Non lo è. L'ammissione di chiusure e conclusioni, la presenza di confini e di porte, la posizione di limiti producono forme, stati d'animo, modi di essere. Questi ultimi si traducono in azioni. Nel licenziare il secondo numero di GUD Design «Conclusus» quel che si avverte e che si apprezza è che, nella varietà delle riflessioni e degli esiti, i Collaboratori di GUD si sono esercitati sul tema proposto dalla call "producendo movimento". La conclusione e il limite sono diventati parte di azioni volte alla scoperta di luoghi e architetture noti così come verso nuovi percorsi e nuovi modi di intenderli. Al tempo stesso, abbiamo ragionato sull'invenzione di spazi possibili e sul popolamento (e l'umanizzazione) di quegli spazi virtuali che sterminatamente, dai giorni del "lockdown", come una nuova terra promessa, sono emersi sul nostro circoscritto orizzonte.

Stefano Termanini

Direttore responsabile / Editor in chief



Lo spazio interiore è una costante culturale, un universale condiviso da tutti gli uomini della terra.¹ Non esiste individuo che non cerchi di definire un limite tra se stesso e quanto lo circonda, un recinto tra la dimensione intima e il paesaggio che la accoglie, una circoscrizione nell'ambiente esterno della sfera personale. Più che segnare il limite tra cultura e natura, tuttavia, la dimensione interiore finisce col produrre una relazione tra questi due termini. All'interno di tale dimensione, e della sfera domestica che ne è materializzazione sociale, si innesca, o può innescarsi, la relazione empatica tra l'individuo e lo spazio antropico che lo include e lo circonda, la simbiosi tra l'uomo e il luogo che abita. È qui che si concreta quella che possiamo chiamare la vocazione atmosferica dell'architettura. In questo termine, l'atmosfera non si presenta come una qualità autonoma degli oggetti architettonici, ma viene generata nell'individuo grazie alle proprietà di tali oggetti e al loro gioco intrecciato. «Ciò significa che le atmosfere sono qualcosa tra soggetto e oggetto. Non sono qualcosa di relazionale, bensì la relazione stessa».²

Così, se alcuni luoghi e architetture ci trasmettono la percezione di qualcosa di buono, di intimo, di prezioso, dobbiamo ricordare che una percezione è tanto più stabile, quanto più lo è lo stimolo che la causa.³ In questa chiave, l'aspirazione dell'architettura a consegnarsi al futuro ci è sufficiente a credere che le tensioni emotive che instauriamo con essa, e che ci fanno stare bene, potranno esistere per noi all'infinito. Amerò per sempre Parigi, Roma o la casa dove sono nato, ci scopriamo a pensare. In questo modo, i recinti fisici che contengono le nostre vite, le case che abitiamo, non sono solo costruzioni materiali, ma luoghi che si gravano nel tempo di simboli e di messaggi, di aspettative e di delusioni, di giacimenti mnemonici e retorici.

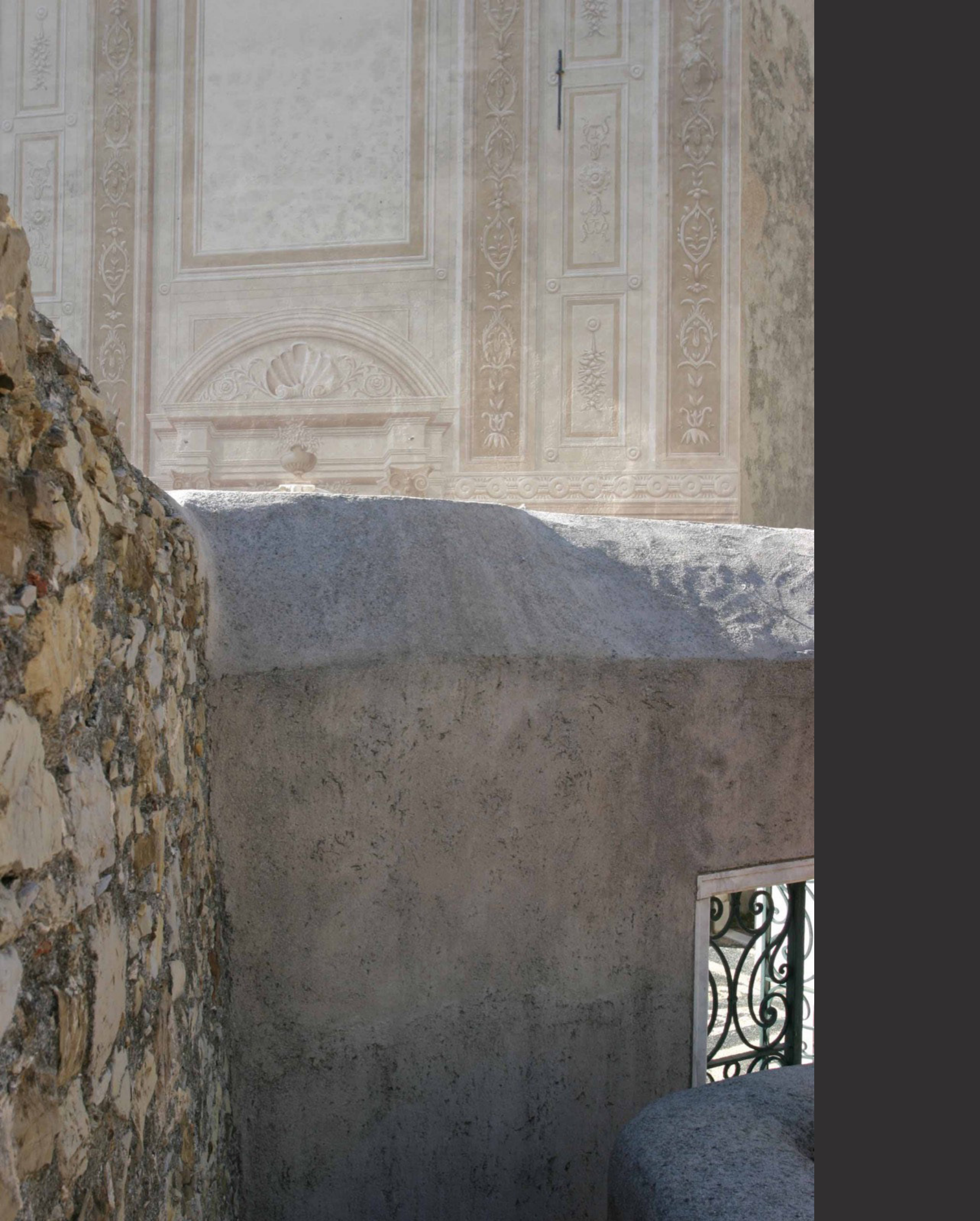
Nella casa, come in altre costanti dell'esistenza umana, il prezzo e il pregio vogliono identificarsi, senza tuttavia riuscirci con certezza e sempre. L'elemento resistente, in questa semplice equazione economica, è appunto la componente di relazione tra soggetto e oggetto architettonico, qualcosa di indefinibile ma tenace, poichè la casa, come ci ricorda Gaston Bachelard,⁴ è un corpus di immagini che restituiscono all'uomo ragioni o illusioni di stabilità. L'interruzione che la sfera domestica introduce nello spazio pubblico della città, impedisce, per chi a quella sfera appartiene, che ciò che è significato scorra via inavvertito, ma anche impone a tutti gli altri una soluzione di continuità che interrompe il fluire dei luoghi e la libera associazione di sensazioni che l'esperienza dello spazio e del paesaggio produce. Quante volte ci è capitato di trovarci davanti all'impedimento di un portone chiuso che ha interrotto il nostro progetto di esperienza di quell'architettura, che ci ha esclusi da quel posto che abbiamo immaginato, sognato, magari per anni? La preclusione ci trasmette, ogni volta e secondo i nostri codici, un messaggio sul significato sociale e personale della nostra condizione. Il recinto dell'architettura, nel suo contemporaneo includere ed escludere, mette gli uomini davanti ad una continua assunzione di responsabilità, da qualunque parte del muro si trovino. Con queste premesse, il secondo numero della rivista GUD nell'anno 2020 intende raccogliere contributi di ricerca, di riflessione teorica, di analisi critica e di sperimentazione utili a comporre, nell'ampio ambito scientifico delle discipline del progetto, un quadro dei temi riconducibili al concetto di *conclusus* – luogo compiuto, identitario, definito e interiore – colto tanto nella prospettiva storica estesa, quanto nella presente condizione culturale e sociale.

1. Vedi quanto in Marco Aime, *Il primo libro di antropologia*, Einaudi, Torino 2008, p. 212.

2. Gernot Bohme, *Atmosfere, estasi, messe in scena: L'estetica come teoria generale della percezione*, a cura di T. Griffero, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2010, p. 92.

3. Edmund Husserl, *Fantasia e Immagine*, a cura di C. Rozzoni, Rubbettino, Soveria Mannelli 2017, p. 16.

4. Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, trad. E. Catalano, Dedalo, Bari 2006, p. 45.







The innerspace is a cultural constant, a universal conception shared by all the peoples of the Earth.¹ There is no individual who does not try to define a boundary among himself and his surroundings, a fence between the intimate dimension and the containing landscape that welcomes it, a constituency in the external environment of the personal sphere. Rather than marking the boundary between Culture and Nature, however, the inner dimension ends by producing a relationship between these two terms. Within that dimension, and the domestic sphere that is its social materialization, there inserts or may be inserted the empathetic relationship between the individual and the anthropic space including and surrounding him, that is the symbiosis between man and the place he inhabits. It is here that what we can call the atmospheric vocation of architecture takes place. In this term, the atmosphere does not present itself as an autonomous quality of architectural objects, but can be considered as generated in the individual thanks to the properties of such objects and their intertwined play. «This means that the atmospheres are something between subject and object. They are not something relational, but they are the relationship itself».²

Thus, if some places and architectures convey the perception of something good, intimate, precious to us, we must remember that a perception is all the more stable, the more the causing stimulus is like this.³ In this key, the aspiration of Architecture to surrender to the Future is enough, for us, to believe that the emotional tensions that we establish with it, and that make us feel good, can exist for us indefinitely.

We can find ourselves thinking: “I will love forever Paris, Rome or the house where I was born”. In this way, the physical fences that contain our lives, that is the houses we live in, are not only material constructions, but places that are burdened with symbols and messages, expectations and disappointments, mne-

monic and rhetorical deposits... as time goes by. In a house, as in other constants of human existence, price and value want to identify themselves, but they do not succeed with certainty and always. In this simple economic equation the resistant element is precisely the relationship component between subject and architectural object, something indefinable, but tenacious, because the ‘house’, as Gaston Bachelard⁴ reminds us, is a corpus of images that gives back reasons or illusions of stability to Man.

The interruption, introduced by the domestic sphere into the public space of a town, prevents, as for those belonging to that sphere, that its meaning may flow away inadvertently, but also imposes on everyone else a solution of continuity that interrupts the flow of places and the free association of sensations produced by the experience of space and landscape. How many times have we been faced with the impediment of a closed door that, interrupting our project of experience of that architecture, has excluded us from that place that we have imagined, dreamed, maybe for years? Foreclosure sends us, every time and according to our codes, a message about the social and personal meaning of our condition. The Architecture enclosure, in its contemporary including and excluding aspects, puts Men before a continuous assumption of responsibility, from whatever part of the wall they are.

With these premises, in this year 2020, the second issue of the journal GUD aims at collecting contributions of research, theoretical reflection, critical analysis and experimentation in order to compose, in the broad scientific field of the disciplines of the project, a picture of the themes related to the concept of ‘conclusus’ – an accomplished, identity, defined and inner place – examined both in the extended historical perspective and in the present cultural and social condition.

1. See Marco Aime, *Il primo libro di antropologia*, Einaudi, Torino 2008, p. 212.

2. Gernot Bohme, *Atmosfere, estasi, messe in scena: L'estetica come teoria generale della percezione*, T. Griffero (Ed.), Christian Marinotti Edizioni, Milano 2010, p. 92.

3. Edmund Husserl, *Fantasia e Immagine*, C. Rozzoni (Ed.), Rubbettino, Soveria Mannelli 2017, p. 16.

4. Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, trad. E. Catalano, Dedalo, Bari 2006, p. 45.



TEATRO INDIA, ROMA: *HORTUS CONCLUSUS* IN *TERRAIN VAGUE*

Marco Spesso

Abstract

The India Theatre in Rome is «a secret, mysterious, place in the interior of the city» (Mario Martone): an original interpretation of a humanistic *hortus conclusus*, fulfilled in a *terrain vague* of the most ancient industrial area of Rome, that was arranged along the Tiber's banks, close to the railway and near to the ancient town center. In 1899 a company for recycling waste materials (Società prodotti chimici colle e concimi), that were produced by near abattoir, built on the right bank the brick edifices of its factory. The

roman engineer Giulio Filippucci designed the architectures according to a beautiful new-Romanesque style, that was inspired by an excellent knowledge of the Art&Craft's tradition. In 1918 a Turinese chemical company (Reale Manifattura di saponi e candele steariche Fratelli Lanza) purchased the plant and increased it. The activity stopped in 1952; at the end of XXth century many buildings were demolished for the purpose of a profitable estate speculation.



In 1999 the municipality of Rome acquired two buildings in the south-east compartment of the area. They were allocated to the establishment of a branch of Argentina Theater, whose eighteenth-century architecture is unfit for avant-garde plays and performing arts. Giuseppe De Boni and Ugo Colombari developed a polished urban renewal design, that balances conservation of ancient buildings and free recourse to industrial design. In 2004 the trans-avant-gard artist Mimmo Paladino produced indoor and outdoor set

sketches for Sofocle's *Edipo a Colono*, directed by Mario Martone. Its external works were preserved for finishing the building project.

The connections among outdoor and indoor spaces, environment and people, private and public functions, acting and visual arts characterize the India Theatre as a suggestive transitional architecture. A no-place was transformed into an urban facility by a spatial continuity that allows several interactions of individual and collective uses, feelings and

aesthetic perceptions. Its particular location is out of common stereotypes about Rome. The lonely natural environment of river banks and the industrial vestiges create many crossed cultural evocations in a well-defined architectonic-artistic design.

Giulio Filippucci, uno dei cinque edifici costruiti nel 1899 in stile neo-romano.

Una particolare condizione dell'uso del suolo urbano di Roma collega – a circa mezzo secolo di distanza – il progetto per un effimero teatro rinascimentale con due programmi architettonici elaborati tra la fine del secolo XX e gli inizi del XXI: il primo (1979) fu concepito per una breve durata; il secondo, progettato e realizzato tra il 1999 e il 2005, ha invece raggiunto una sua propria stabile configurazione.

I tre progetti hanno in comune l'idea di una centralità centripeta rispetto al contesto esterno, in qualche modo ispirata ai modelli dell'*hortus conclusus* medievale e rinascimentale, per collocarla in un sito urbano che aveva perduto la sua funzione/forma originaria e si era trasformato in quello che la cultura contemporanea ha definito *terrain vague*. Il progetto ha valorizzato l'antitesi formale che è intrinseca nella relazione tra i due modelli spaziali.

Il vocabolo *conclusus* indica un luogo accentrato in sé, al fine di costituire una separazione tra due realtà: quotidiana e ideale. La seconda è definita dal modello dell'*hortus*, quale erede dei *paràdeisos* antichi: il suo scopo era quello del culto delle arti quali totalità dell'esperienza umana, nella ricerca di una fluttuante pluralità di condizioni spaziali ed estetiche. Di là dalle sue vocazioni meta-culturali il giardino cintato fu consono a quelle classi elitarie che praticavano un proprio percorso di vita e di arte, come quello del tutto peculiare del palazzo Piccolomini a Pienza: pensile e sopraelevato rispetto all'insediamento e panoramico verso una dimensione quasi geografica.

Per certi versi, qualora sia considerato in termini prettamente psicanalitici, l'*hortus conclusus* può essere identificato come una sorta di spazio transizionale, elaborato secondo la ricerca di plurime sollecitazioni sensoriali, e quindi mentali, perseguendo una poliedrica – ma coerente – configurazione espressiva. È una struttura che potenzia la relazione tra individuo ed ambiente; a coloro che possano fruirlo e comprenderlo, nella sua complessa interezza, consente lo sviluppo di processi psichici creativi, in autonomia di riflessività personale.

In una condizione opposta all'*hortus* si colloca il *terrain vague* – locuzione tratta dal titolo di un film di Marcel Carné (1960) – che ha superato la sua originaria definizione sociologica per conseguire

un'estesa fortuna critica, originatasi, già alla metà degli anni '50', dall'indagine psichica dello spazio urbano determinato dalla società dei consumi, che affiora nei testi di Guy Debord e di Pier Paolo Pasolini pubblicati nel 1956. Ignasi de Solà Morales (1996: 38-39) lo definì come consustanziale a «luoghi esterni [...] esclusi dagli effettivi circuiti produttivi della città [...] aree industriali [...] siti contaminati». Tuttavia proprio la relazione che si viene a istituire tra l'assenza d'uso e la conseguente libertà espressiva favorisce una paradossale «potenza evocatrice», esprimendo le antinomie proprie della città contemporanea. Il vuoto esprime distacco e solitudine, ma, al tempo stesso, anche «la speranza, lo spazio del possibile».

Anche Rem Koolhaas (1997) ne colse gli aspetti positivi secondo una visione di inter-medietà e di transizionalità (*in-between*). La padronanza del vuoto residuale si esprime in opere di ri-definizione di spazi inutilizzati all'interno della città, privi di legami di organicità sociale, funzionale e formale con il loro intorno, costringendo l'architetto a elaborare nuove strategie per una progettazione anti-retorica. Energia di memoria, ampia possibilità di ri-significazione, libertà dai limiti, nomadismo trans-avanguardista: sono le caratteristiche di una dimensione urbana che ha in sé una sua vocazione progettuale. Un'intrinseca ambiguità semantica ed uno *status* di «entità priva di preciso significato» definiscono il *terrain vague* come un luogo a reazione poetica, capace di accogliere diversi spunti espressivi; pertanto presenta, per paradossale ribaltamento diametrico delle qualità, alcune caratteristiche *in-between* che connotano l'*hortus conclusus*.

Il Teatro del Campidoglio fu la prima struttura teatrale moderna eretta a Roma. Progettato come un effimero recinto a cielo aperto per festeggiare la cittadinanza romana conferita a Giuliano de' Medici, fratello del papa Leone X, fu realizzato in carpenteria lignea, con gradinate interne distribuite su tre lati. Nonostante l'uso per soli due giorni (13-14 settembre 1513) la realizzazione fu assai accurata; secondo le fonti Baldassarre Peruzzi ne curò le scenografie e l'arredo pittorico delle pareti interne. L'architetto fu Pietro



di Giacomo Rosselli, toscano di formazione sangallescica, attivo nella cura dei ponteggi nel cantiere bramantesco di San Pietro. L'opera fu poggiata, come una sorta di prezioso scrigno, sul *terrain vague* della sella centrale del colle, destinata alle esecuzioni capitali, irregolare e scoscesa in più punti, priva di pavimentazione ed ingombra di macerie. Le sue condizioni sono ben note perché il luogo, circa un ventennio più tardi, fu raffigurato con forza espressiva nei disegni di Maarten van Heemskerck, in relazione all'avvio dei lavori michelangioleschi.

Con il programma dell'*Estate Romana* del 1979 Renato Nicolini volle celebrare la molteplicità delle neo-avanguardie teatrali, sviluppatasi nella capitale lungo il solco di quelle artistiche. Dall'inizio degli anni 60' alla metà dei 70' (da Carmelo Bene a Memè Perlini) Roma e i suoi teatri *off* (cantine, depositi ed ex-laboratori, soprattutto) determinarono una magmatica sperimentazione. Altro polo di riferimento era stato offerto – a livello nazionale – dalle produzioni di Luca Ronconi: l'*Orlando Furioso*, allestito con Uberto Bertacca (1969),

e quelle realizzate con Gae Aulenti, tra 1976 e 1978, per Prato Workshop. Nella prima metà degli anni Settanta erano praticate in Italia anche le tematiche situazioniste e quelle esperienze di intreccio tra teatro, architettura ed arti che erano state definite, in ambito statunitense, da personalità particolarmente carismatiche come Meredith Monk ed Alice Aycock, e che lasciarono rilevante traccia nell'ambiente teatrale *off* romano, nonché tra molti architetti. Nel marzo del 1968 il gruppo degli Uccelli (Paolo Ramundo, Martino Branca, Gianfranco Molledo), affiancato da Renato Guttuso, aveva decorato – con un vasto murale a graffito – due fronti della Facoltà di Architettura, trasformata dall'occupazione studentesca in una sorta di *hortus conclusus* situazionista.

Franco Purini, Laura Thermes, Duccio Staderini, Giuseppe De Boni e Ugo Colombari progettano le diverse strutture effimere delle quattro sedi della manifestazione. Quella sita in un isolato inedito ed abbandonato di via Sabotino – nell'altrimenti alto-borghese rione Prati – ospitò una «*shangri-la* del teatro e della musica» (*Paese Sera*, 19 settembre

1979), dominata dal Teatrino Scientifico: un cubo di tre piani, in struttura di tubi Innocenti rivestiti di assi di abete, con la ribalta al centro ed il pubblico affacciato alle finestre dei quattro lati. Furono inoltre ricavati due *horti conclusi* per concerti e *performing arts*: nel primo si alzava un'ellissi rilevata agli orli e scavata al centro, a forma d'occhio con la pupilla puntata verso il cielo (progetto di Alfredo De Santis); il secondo era diviso in due da uno spalto su cui camminare ed assistere, *by random way*, agli eventi organizzati negli spazi laterali.

In seguito, il progetto elaborato per le costruzioni permanenti non fu posto in essere, tuttavia il labirintico sito teatrale di via Sabotino costituì un ideale *trait-d'union* tra la struttura capitolina e la seconda sede del Teatro Argentina (battezzata «India» da Mario Martone), alla quale fu assegnata, nel 1999, la funzione di offrire spazi non tradizionali, utili per quelle particolari

Veduta dall'alto del *terrain vague* dell'area, ex-Mirafiori Lanza e degli edifici superstiti costruiti nel 1899. A destra – in secondo piano, verso il Gazometro – si scorge il comparto edilizio del Teatro India.



formulazioni registiche che la tipologia dell'edificio settecentesco non consente. In quell'anno il Comune di Roma acquistò due dei cinque originari edifici del vasto ex-Saponificio Mira Lanza, progettati nel 1899 dall'ing. Giulio Filippucci in uno stile neo-romanico di una certa qualità formale, soprattutto per ciò che riguarda la cortina muraria a faccia vista. Chiuso il ciclo produttivo negli anni '50, gli edifici costruiti nelle fasi successive al 1918 furono soggetti a estese demolizioni con l'intento di valorizzare l'ormai elevato valore fondiario delle aree. Si venne così a costituire un vasto *terrain vague*, invaso da una rigogliosa vegetazione spontanea. I lavori di restauro e di trasformazione furono affidati ai già citati De Boni e Colombari (con Camillo Sommese, per la progettazione strutturale, e Renato Tito, per quella impiantistica). L'artista Ettore Sordini progettò la decorazione della facciata e la recinzione, il cui disegno, assai elaborato, perseguiva proprio l'idea di un prezioso limite tra il complesso e l'intorno; le due opere non furono realizzate. I primi spettacoli furono allestiti già alla fine dello stesso anno; i lavori furono terminati nel 2005. Il progetto prevede una conservazione assoluta dei due manufatti. Del secondo (ex-fornace delle piriti) fu salvaguardata la parziale dimensione di rudere, sistemandolo come area esterna per *performances* in esterni. I materiali

edilizi, caratterizzati dai segni del tempo, dialogano con gli allestimenti reversibili delle due sale (anche unificabili, con palcoscenico al centro) e con le attrezzature impiantistiche, che furono concepite secondo un *hi-tech design* misurato, elegante ed espressivo di una *concordia discors* con il luogo. Unico elemento architettonico nuovo è il padiglione metallico che segnala l'ingresso principale. All'esterno crea un deciso contrappunto con la barriera verde che scherma il piano dell'area ex-industriale rispetto al soprastante lungotevere che corre sull'argine, sopraelevato dopo l'inondazione del 1937. All'interno diventa un'agile struttura verticale che contrappunta l'orizzontalità degli edifici. L'arredo delle due sale consente creazioni sceniche di diverso tipo per azioni teatrali distribuite secondo diverse forme planimetriche, stabili o itineranti, anche distribuite su livelli verticali. Pertanto la nuova struttura raccoglie ed interpreta la necessità – propria di tutto il teatro di avanguardia – della flessibilità spaziale e della massima fluidità di relazione produttori/fruitori. Possono scomparire gli stessi attori, mediati o sostituiti da strumentazioni digitali (*Aminta*, Antonio Latella, 2019), oppure l'evento si estroflette nel «meraviglioso urbano» circostante (*Quando non so cosa fare cosa faccio*, Daria Defflorian e Antonio Tagliarini, 2015-2019),



connettendo il silenzio arcano dell'insieme *hortus conclusus/terrain vague* con una dimensione urbana del tutto "altra", quale quella rumorosamente metropolitana del trafficato viale G. Marconi, incassato entro muraglie di intensivi; ancora, può diventare complessa opportunità organizzativa e performativa per il collegamento diretto con le diverse espressioni sociali del quartiere (*Family Affair-Roma XI*, Collettivo Zimmer-Frei, 2020).

I due edifici compongono una corte esterna – accortamente non pavimentata – che è chiusa verso il fiume dalla scarpata dell'argine, ma al tempo stesso è ariosamente aperta oltre il fiume, verso la mole del Gazometro, che domina in assoluta e sublime solitudine. Nel maggio 2004 Mimmo Paladino (autore nel 1992 dell'installazione *Hortus Conclusus*, attuata in uno degli spazi aperti del convento di

San Domenico a Benevento) creò le scenografie interne ed esterne per l'*Edipo a Colono* diretto da Mario Martone. La conservazione di quelle realizzate nella facciata del teatro e nella corte ha concluso l'opera di riconfigurazione del sito, che ha assunto una sua compiuta espressività. Il muro di accesso al *foyer* della sala A conserva le decine di forme lignee per scarpe, infisse sulla parete a memoria etimologica di Edipo (l'uomo dai piedi forati), risarcendo la figuratività che era stata prevista da Sordini. La porta di Colono, invece, determina il polo da cui si diparte l'asse visivo diretto verso il Gazometro. Il grande cerchio ligneo – di circa 3 metri di diametro, decorato come un enorme clipeo, quasi di memoria omerica ed esiodea – è stato appoggiato al lato esterno est della fornace delle piriti.

Gli accostamenti delle cortine murarie di

gusto *Arts&Crafts* dei vecchi fabbricati alle diverse modernità – offerte dall'*industrial design* e dalla Transavanguardia, entro un peculiare contesto transizionale centro/periferia e città/campagna – determinano nomadismi estetici entro la storia culturale della città, dal mondo antico all'attualità. Pertanto, l'operazione si presenta come un variegato ed informale *locus amoenus* ricavato entro uno spazio tanto misterioso, pittoresco ed affascinante quanto percepibile anche

da sinistra

I ruderi della fornace delle piriti, visti dal *terrain vague*.

Veduta interna dall'ingresso, con il lato nord dell'ex-fornace delle piriti, sullo sfondo della schiera degli edifici di viale Marconi.

Il padiglione di ingresso e il muro di recinzione, superiore al livello interno.

come un inquietante *locus horridus*. Le due opposte dimensioni si compenetrano formando una sola e compiuta unità espressiva, assicurata dalla coerenza degli assunti progettuali. Tuttavia l'immagine non è stata concepita come conclusiva, stabile ed irreversibile, bensì *in progress* verso il futuro; il che costituisce, tuttavia, un problema di continuità di valori formali, come attestato dalla non convincente pittura murale realizzata nel 2015 (Frederico Draw, ritratto di P. P. Pasolini).

Marco Spesso

Università degli Studi di Genova

marco.spesso@unige.it

Riferimenti bibliografici

Cruciani, F. (1968). *Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513*. Milano: Il Polifilo.

Deborde, G. E. (1956). «Théorie de la dérive». In *Les Lèvres nues* 9.

De Solà Morales, I. (1996). «Terrain vague». *Quaderns* 212.

Koolhaas, R., Mau, B. (1997). *S, M, L, XL*. New York: Monacelli Press.

Ciucci, G., Chio, F., Rossi, P. O. (eds), (2013). *Roma. La nuova architettura*. Milano: Electa, 114-115.

Mubi Brighenti, A. (2013). *Urban Interstices. The Aesthetics and the Politics of the In-Between*. Abingdon-New York: Taylor & Francis Ltd.

Mugellesi, A. (1975). *Paesaggi latini*, Firenze: Sansoni, 4-25.

Nicolini, R. (1979). *Il meraviglioso urbano*. In Purini, F., Barucci, C., Rosso, G., Sotgia, A. (eds) *Ritorno a Roma. Città, didattica, vita quotidiana*. Pomezia: Staderini Editore, 27-30.

Nicolini, R., Purini, F. (1981). *L'effimero teatrale*. Firenze: La casa Usher.

Pasolini, P. P. (1956). *Il pianto della scavatrice*. In Pasolini, P. P. (1957). *Le ceneri di Gramsci*. Milano: Garzanti, 97-101.

Quadri, F. (1977). «La deverbalizzazione del teatro. Il gioco dei capovolgimenti». *Lotus international* 17, 110-129.

Rizzi, E., Zanzottera, S. (2016). *Teatri a Roma. Lo spazio scenico nella città eterna dal Rinascimento a oggi*. Roma: Carocci.

Seccaroni, C., Spesso, M. (2002). *Architecture, Perspective and Scenography in the Graphic Work of M. C. Escher: from Vredeman de Vries to Luca Ronconi*. In Schattschneider, D., Emmer, M. M. C. *Escher's Legacy. A Centennial Celebration*. New York: Verlag, 265-274.

Spirito, G. (2015). *In-between places. Forme dello spazio relazionale dagli anni Sessanta a oggi*. Macerata: Quodlibet.

Mimmo Paladino, *la porta di Colono (2004)*.

Nelle pagine seguenti
La sistemazione dei ruderi della fornace
delle piriti.



XIX

XX

XXVII

XXIX

XXXIII

XXXV

XXXVIII

XL

XLIII

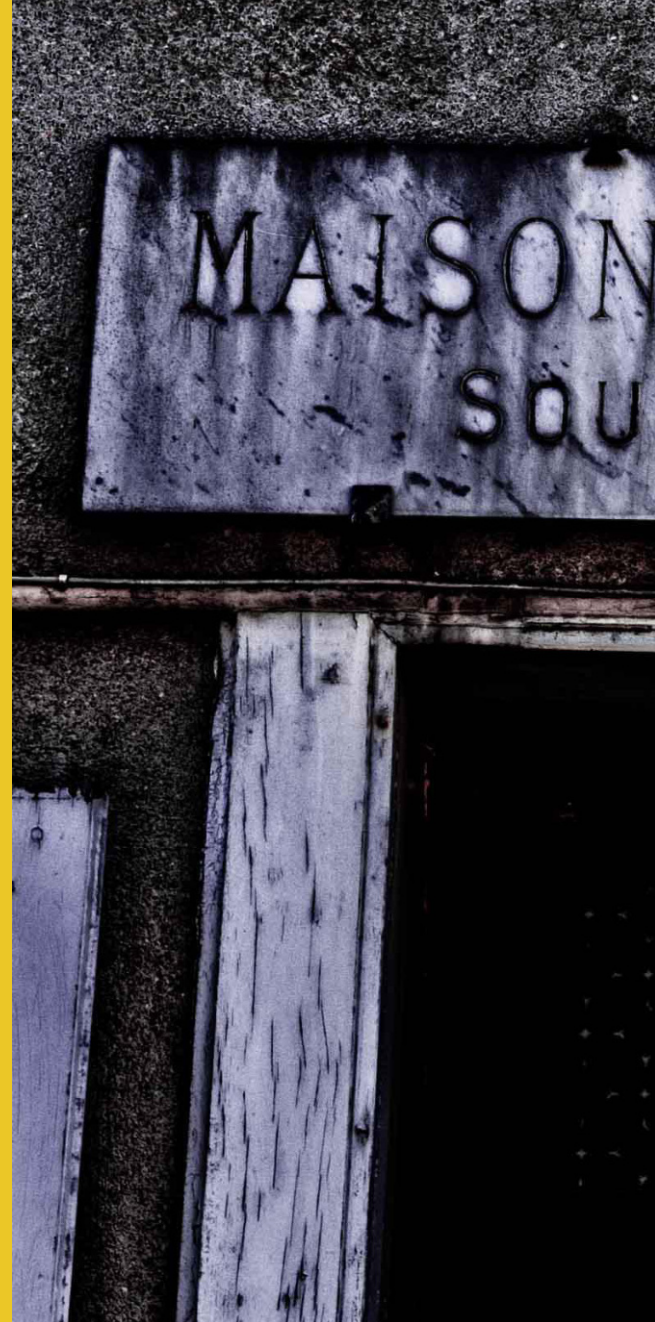
LI

LII

LVI







LA FORMA ARCHITETTONICA DELL'IDENTITÀ

Daniele Giovanni Papi

Abstract

All the identities in which a subject can identify himself invariably refer to the two-faced concept of *inclusion* and *exclusion*. An identity is affirmed in the same way through belonging to a nucleus or through its opposite and, for both, there are different intensities, from acknowledgment to the deepest passion.

In Erik Erikson's psychoanalytic interpretation, identity is something internal, located in the deep psychic structures of the individual and which, therefore, persists through change.

Architecture has the property of marking places, of anthropizing them, of materializing the transforming presence. It is an *efficient cause* in the elevation of any place to a place of the soul, according to the vector of experience. Experience is precisely the mechanism of



change with which the construction of the conscious self takes place and the contradiction with the idea of an intimate persistent identity is resolved by observing the question from a sociological point of view.

The concept of change is radical in the genesis of architecture which, through the construction of the project, realizes the intentions of transformation. Therefore, if psychoanalytically we irrevocably belong to places, they sociologically belong to us. This is not a static determinant: what are the mutagenic experiences that architecture imposes? Through what channels do they lead to that identity belonging or to that same exclusion, to the point of being able to speak of direct responsibility for architecture?

The relationship with the *ancestral factor* is, in contemporary times, transferred to the private space. What historically has been the tradition

has become the set of uses of the personal context that, according to the logic of living, animates the architectural places of intimate inclusion, such as the family home, those of logical inclusion, the native city, and those of emotional inclusion, the affective landscape. The notable product of this transfer is not de-standardization but, unpredictably, a *non-historical* characterization.

The *evolutional factor* is an expression of the relational evolution of the person which gives rise to the progressive process of cultural appropriation. It presides over the conscious identification of certain places of real or, above all, fictitious memory, which become one's own. In the contemporary world, this can be expanded to include as intellectual residues and not necessarily material, the architectures of the recent past, which no longer belong to us on the level of intention but are elements

proper to places and, as such, are chosen or rejected.

The *representative factor*, through which architecture is a mimetic process in itself, where it is a model. The political form of the state (e.g. the Palace of Justice, the Prefecture, the barracks, etc.), the characterization of the group identity (e.g. the stadium, the theater, the school, etc.) are elements of the inclusion and exclusion and, as such, manifestations of the sense of identity.

Within these forms of the conscious self, architecture is a fundamental and indispensable part of the concept of *inclusion* and both on the physical level, as on the theoretical.

Illiers-Combray, *la casa di zia Léonie*,
foto FashionForTravel

L'identità

«L'identità rinvia pur sempre a una sostanza, ovvero all'idea di un nucleo stabile e permanente.» (Remotti, 2010)

Le *identità* nelle quali un soggetto può riconoscersi sono molte. Tutte afferiscono invariabilmente al concetto bifronte di inclusione ed esclusione.

Un'identità si afferma allo stesso modo attraverso l'appartenenza a un nucleo o attraverso il suo opposto e, per entrambe, esistono intensità diverse, dalla presa d'atto fino alla passione più profonda.

Nell'interpretazione psicanalitica di Erik Erikson, l'identità è «qualcosa di interno, situato nelle strutture psichiche profonde dell'individuo e che, quindi, persiste attraverso il mutamento.» (Erikson, 2008)

L'architettura ha la proprietà di siglare i luoghi, di antropizzarli, di materializzare la *presenza trasformante*. Essa è causa efficiente nell'elevazione di un luogo qualunque a *luogo dell'anima*, secondo il vettore dell'esperienza. L'esperienza è proprio il meccanismo di mutamento con il quale avviene la costruzione del *sé consapevole* e la contraddizione con l'idea di *intima identità persistente* si risolve osservando la questione da un punto di vista sociologico.

L'identità diventa *il prodotto di un'azione dall'esterno, che muta secondo le circostanze* (Gleason, 1980); il concetto di mutamento è radicale nella genesi dell'architettura che, attraverso la costruzione del progetto, realizza le intenzioni di trasformazione. Quindi, se psicanaliticamente apparteniamo irrevocabilmente ai luoghi, essi sociologicamente ci appartengono. Questo non è un determinante statico: quali sono le esperienze mutagene che l'architettura impone? Attraverso quali canali esse portano a quell'appartenenza identitaria o a quella stessa esclusione, fino a poter parlare di *responsabilità diretta dell'architettura*?

Il fattore ancestrale

Il rapporto con il *fattore ancestrale* è, nella contemporaneità, trasferito nel privato. Quella che storicamente è stata la *tradizione* è divenuta l'insieme degli usi del contesto personale che, secondo la logica dell'abitare, anima i luoghi architettonici di *inclusione intima*, come la casa familiare, quelli di *inclusione logica*, la città natia, e quelli di *inclusione emotiva*, il paesaggio

affettivo. Il prodotto notevole di questo trasferimento non è la de-standardizzazione ma, imprevedibilmente, la caratterizzazione a-storica che si avvicina sempre più all'inquietante mantra enunciato da Stanley Kubrik: «Questo è un fucile, ce ne sono molti come lui ma questo è il mio. Io sono niente senza il mio fucile e il mio fucile è niente senza di me.»¹ Il che è una riscrittura cinica e deprivata degli elementi emotivi, particolaristi e culturali, di quanto, con tutt'altra intenzione, scrive Cesare Pavese: «Pensai a quanti luoghi ci sono nel mondo che appartengono così a qualcuno, che qualcuno ha nel sangue e nessun altro li sa» (Pavese, 2014). In tempi di ricostruzioni violente dell'identità ancestrale, è banale ammonire dall'auto-attribuzione di identità collettive immaginarie, piuttosto sono proprio quegli elementi particolaristi che nulla hanno di collettivo che intervengono nella formazione di un *luogo affettivo*. La memoria tramandata, quella può essere collettiva ed ancora agisce, seppure in alvei privilegiati, quali la Fede. Il Secondo Tempio di Gerusalemme era, nella sua interezza, già quel luogo dell'affezione collettiva che permise a Giuda Maccabeo di impegnare risorse immense per il suo restauro nel II secolo a.C. e, centocinquanta anni dopo, a Erode il Grande di porvi mano per un'aggiunta ciclopica e ancora più costosa. Come in un paradosso temporale, l'azione di *costruire* al presente storico è stata in realtà già allora un ricordare, un porre l'accento sull'inclusione ancestrale.

Il *Kotel*, il *muro occidentale*, ultimo residuo del recinto di contenimento del Tempio distrutto dalle legioni di Tito, è oggi un luogo di fronte al quale l'appartenenza, l'inclusione per fattore ancestrale sono esplicite. La preghiera intima è figurativamente parte di quel *pianto* collettivo che rende quel muro il luogo più sacro di una comunità, fino a diventarne *simbolo*.

Il percorso di costruzione dell'identità dalla comunità raggiunge dunque l'individuo e lo include attraverso i luoghi, ma avviene anche il contrario. La cittadina francese di Illiers che Marcel Proust rinomina *Combray*, nel 1971 è divenuta *Illiers-Combray*, con un'appropriazione collettiva dei passi della *Recherche*, letteralmente percorsi uno ad uno (Figura 1). L'opera di Marcel Proust è un fattore ancestrale individuale che ha agito sulla stessa



identità collettiva. E si tratta di un'azione così forte e vasta che persino a *Cabourg*, sulla costa normanna, il *Grand Hôtel Cabourg* dove il Romanziere alloggiava è oggi diventato il *Grand Hôtel Cabourg-Balbec* in onore del nome letterario. Cos'è più radicato del nome? Eppure, lo spirito di identità di una comunità ha agito come meccanismo di inclusione seguendo un processo avviato da un'affettività privata espressa con il pudore della contraffazione e ne ha fatto il proprio statuto. Si tratta di un passo evolutivo, di una trasformazione che racchiude tanto la consapevolezza ancestrale quanto il senso di identità e li restituisce mutati attraverso la parte visibile, materiale, della memoria.

Il fattore evolutivo

Il *fattore evolutivo* è intrinsecamente dinamico ed è l'espressione dell'evoluzione relazionale della persona che dà luogo al progressivo processo di appropriazione culturale. Esso presiede all'individuazione consapevole di certi luoghi della memoria reale o, soprattutto, fittizia, che diventano *propri*.

Questo avviene allo stesso modo per la pluralità degli individui che condividono lo stesso ventaglio affettivo. François-René de Chateaubriand determina nelle *vestigia* (Figura 2), nelle rovine architettoniche, i luoghi della *dolorosa nostalgia* (De Chateaubriand, 2014). È un *atto di pirateria* (Orlando, 1965), che trasforma i luoghi ancestrali di chi ci ha preceduto nei luoghi della nostra proiezione immaginaria. Non si tratta della ben nota *sindrome dell'età dell'oro*, piuttosto di un processo di elaborazione che porta l'architettura residuale a divenire non solo simbolo testimoniale ma anche e soprattutto, *natura naturata* (Spinoza, 1677; Bruno, 1584) e, come essa, elemento agente verso la formazione dell'individuo e delle comunità alle quali egli sceglie di appartenere. Rispetto all'azione del fattore ancestrale, compare quindi un elemento intellettuale legato all'espressione della volontà. Nella contemporaneità, questo può essere infatti allargato a includere come *residui*

intellettuali e non necessariamente materiali, le architetture del passato prossimo, che non ci appartengono più sul piano dell'intenzione ma sono elementi propri dei luoghi e, come tali, sono scelti o rifiutati.

La rovina materiale dell'antico ha un rapporto diretto e preferenziale con l'Architettura e con la natura. È il *residuo essenziale*, la parte più duratura, della prima ed è teleologicamente destinata a rientrare nella seconda.

Molto spesso, lo *spazio concluso* della rovina moderna non ha la stessa caratterizzazione che De Chateaubriand chiama la formazione del *paesaggio affettivo*, ma può avere una trazione identitaria molto più forte. Quando il crollo non è il risultato dell'azione del tempo che porta all'intima romantica riflessione sul *che sarà di noi*, ma nasce da un evento volontario (ancor più che catastrofico) come una bomba, la formazione di un senso di identità attorno alla distruzione è pressoché immediata. Il 12 settembre 2001 si erano di fatto già formate le comunità ristrette *delle famiglie di chi è morto nell'attentato, di chi lavorava nel World Trade Center ma è scampato alla morte, degli americani che desiderano giustizia* e come queste molte altre.

Questa formazione di identità ovviamente, non si deve in senso esclusivo alla rovina fisica e allo stridore della nuova realtà visibile con la memoria recentissima, tuttavia la forza emotiva del luogo ha esercitato un ruolo decisivo.

Talmente decisivo che ad esso è stato associato un simbolo, un segno evocativo che è diventata rappresentazione grafica dell'evento e delle identità collettive da esso create (Fig.). Allo stesso modo, con le dovute evidenti differenze, ha agito il crollo del ponte Morandi di Genova nel 2018.

Il fattore rappresentativo

Attraverso il *fattore rappresentativo*, l'architettura è un processo di per sé stesso mimetico (cfr. Ugo, 2004), dove essa è rappresentazione, ovvero *modello*.

La relazione è biunivoca: l'architettura del modello identitario è stabile perché è un archetipo e ogni archetipo, di per sé immutabile, contiene una costellazione di modelli identitari. Le diverse forme di appartenenza seguono i diversi modelli identitari tanto nel creare una

[pagina precedente](#)

Architettura con figure, 1770,
Jean-Charles Delafosse, Coll. Smithsonian Institute

consapevolezza positiva/attiva quanto il suo rovescio negativo/passivo.

La forma politica dello Stato (per es. il Palazzo di Giustizia, la Prefettura, la caserma ecc), la caratterizzazione dell'identità di gruppo (p.es. lo stadio, il teatro, la scuola ecc) sono elementi propri dell'inclusione e dell'esclusione e, come tali, manifestazioni del senso di identità. Ha certamente senso parlare di persistenza nell'Architettura di forme che appaiono necessarie perché legate alla funzione ma ogni palazzo del Governo *somiglia* all'altro, ogni tribunale, ogni scuola, ogni stadio. Eppure, forme politiche diverse, opposte enunciano le regole spaziali del senso di identità allo stesso modo. Questo si deve alla nozione archetipica che il modello architettonico porta con sé e, in ultima analisi, trasferisce nel senso di identità che è collettivo ma declinato (vissuto) singolarmente.

Questo stesso senso di identità è valido tanto quanto una nozione base della contemporaneità: la *somiglianza nel cerchio del plausibile*. In altre parole, la *categoria coerente* domina le attribuzioni. «[...] Il camionista è a casa propria sull'autostrada, e tuttavia questa non è il luogo dove alloggia [...]» (Heidegger, 1976).

Nelle parole di Martin Heidegger vi è tutto il senso della pluralità, l'*autostrada* è in realtà un'*autostrada* ma l'elezione di una circostanza spaziale che l'Architettura cataloga come non-luogo a casa possibile è il meccanismo che conduce al ripensamento di cosa la costruzione, atto proprio dell'Architettura, comporti per la rappresentazione dell'inclusione.

In questo sta la differenza tra il fattore ancestrale e il fattore rappresentativo. Laddove il primo richiede una presa di coscienza connaturata all'evoluzione sociale dell'individuo, il secondo agisce in una forma speculare, evocando un'evoluzione individuale della struttura sociale, l'ancestralità è (quasi) immutabile mentre la rappresentazione varia con il variare delle epoche e dei contesti. Il luogo del sé si lega agli archetipi che la comunità riconosce ma quella che muta è proprio la possibilità o meno di riconoscersi in un archetipo, in una struttura di rappresentazione riconoscibile che, diversamente da quanto avviene per i simboli può trasformarsi – e così avviene – insieme alla stessa comunità. È caso comune identificare se

stessi con la propria casa e viceversa ma la casa in senso identitario non è solo legata alla mera funzione del luogo ove condurre la vita biologica (dormire, preparare i pasti, ecc) ma anche alla possibilità/volontà/necessità di costituirsi come teatro del proprio agire. Il senso dello Stato, lo schieramento politico e persino sportivo, il lavoro, la funzione svolta hanno bisogno di essere costruiti anche fisicamente in oggetti materiali, dappresso ai quali o all'interno dei quali si svolge l'insieme delle azioni individuali, che coniugate al plurale, diventano i costumi di un gruppo. Questi luoghi hanno in sé l'evidente risposta funzionale alla necessità che l'Architettura svolge e portano a rivalutare lo stesso atto del costruire.

«Un ponte e un aeroporto, uno stadio e una centrale elettrica sono costruzioni, ma non abitazioni; così una stazione, un'autostrada, una diga, un mercato coperto sono costruzioni, ma non abitazioni.» (Heidegger, 1976)

La conclusione heideggeriana che *costruire* sia di per sé *abitare*, dunque *appartenere* e, specularmente, *vedere proprio*, è immediata e nelle radici del linguaggio se ne trova già il segno. Il termine del Tedesco antico *Buan*, in lingua moderna diventa *Bauen* (costruire) ma il ventaglio originale dei significati è vicino a *restare, stare, risiedere. Sein*, essere, al presente indicativo recupera l'antica radice e *io sono* diventa *Ich bin*.

Essere come *costruire*, dunque e questo ha una conseguenza etica. L'attenzione, la cura, il rispetto tutelare di chi non solo *costruisce* ma al tempo stesso anche *abita*, dunque *è*, diventa necessità, imperativo morale per l'agire dell'architetto.

Questo materializza una curiosa inversione di rapporto. Il logico e prevedibile *costruire per abitare* diventa *abitare quindi costruire*, il che è quanto di più vicino al senso di inclusione che l'Architettura possa rappresentare e riguarda la generalità, il *tutto sensibile*. «L'abitare ci appare in tutta la sua ampiezza quando pensiamo che nell'abitare risiede l'essere dell'uomo, inteso come il soggiornare dei mortali sulla terra.» (Heidegger, 1976)

Conclusion

All'interno delle forme identitarie del sé cosciente, l'Architettura è parte fondante del concetto di inclusione ed esclusione,

tanto sul piano fisico, quanto su quello teorico o, più propriamente, teoretico. I fattori, *ancestrale, evolutivo e rappresentativo* co-agiscono in questa incorporazione del luogo antropizzato, *costruito perché abitato*.

Esiste, inoltre, sul piano etico, una tensione verso la cognizione della responsabilità dell'agire progettuale, conservativo, trasformativo nei confronti di ogni appartenenza che, sommandosi alle altre che ad essa coesistono, formano la caratteristica identitaria di un luogo, di una popolazione, di una persona.

1. S. Kubrick, *Full Metal Jacket*, Warner, 1986.

Riferimenti bibliografici

Bruno, G. (2008). *De la causa principio et uno*. Milano: Mursia. [Bruno, (1584). *De la causa principio et uno*].

Chateaubriand (de), F.R. (2014). *Genio del cristianesimo*. Torino: Einaudi. [De Chateaubriand, F.R. (1802)].

Erikson, E. (2008). *Infanzia e società*. Roma: Armando Editore Tradotto dall'inglese. [Erikson, E. (1950). *Childhood and Society*. New York: W.W. Norton & Company].

Gleason, P. (1980). *American identity and Americanization*. In Thernstrom, S., (ed), *Harvard encyclopedia of American ethnic groups*. Cambridge: Belknap press of Harvard University.

Heidegger, M. (1976). *Costruire abitare pensare*. In Heidegger M. *Saggi e Discorsi*. Milano: Mursia.

Orlando, F. (1965). *Su Chateaubriand e Stendhal memorialisti: ricordi d'infanzia e rivoluzione*. *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*. Lettere, Storia e Filosofia, Serie II, Vol. 34, No.1/2.

Pavese, C. (2014). *Il diavolo sulle colline*. Torino: Einaudi [I ed. 1948].

Remotti, F. (2010). *L'ossessione identitaria*. Bari: Laterza.

Spinoza, B. (2007). *Etica*. Milano: Bompiani [Spinoza, B. (1677). *Ethica ordine geometrico demonstrata*. Amsterdam].

Ugo, V. (2004). *Mimesis*. Milano: CLUP.



Daniele Giovanni Papi

Politecnico di Milano
daniele.papi@polimi.it



ABITARE OLTRE LA PANDEMIA: VERSO UN NUOVO HABITAT DOMESTICO

False Mirror Office*

Abstract

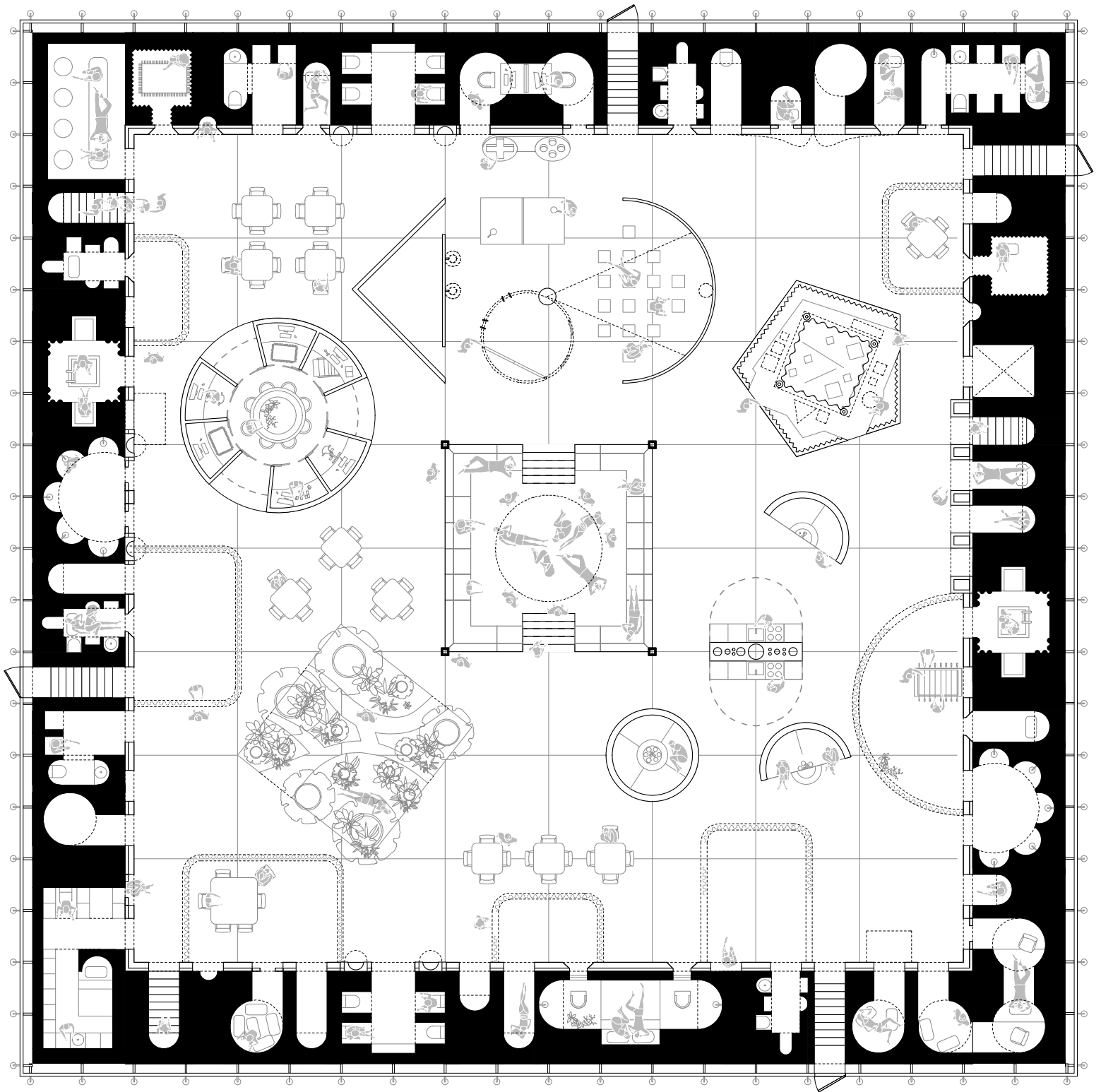
The search for ways of living adapted to the changes of society is gaining in importance in the context of the current Coronavirus pandemic. The domestic confinement, in fact, is revealing as never before the inadequacy of our homes to contemporary life. The juxtaposition and, in some cases, the hybridization of domestic activities with those traditionally carried out elsewhere, puts in crisis the concepts of type, room, furnishing and dimensional standard, no longer capable to respond to the new degrees of flexibility and privacy required in our homes. The advent of the individual and mobile digital device puts in crisis the hearth of the house and, therefore, leads to the dissolution of a space of exchange and conviviality in the domestic environment.

In order to react to a dramatic condition that is affecting especially the inhabitants of the metropolitan micro-apartments, we must conceive an environment in which intimate spaces for private life, flexible spaces for collective life, technological devices and symbolic objects find a new synthesis. We must recover some of the founding elements from traditional models of dwelling, such as the wall, the room, the hearth and the piece of furniture. We must transform them to

generate a domestic model where they could interact actively with the body and the psyche of the inhabitants. Only through the conception of this sort of ecosystem, made up of significant spaces, vital stimuli and an alternative community, we will manage to define a domestic model that is no longer a traditional dwelling but a habitat: from *existenzminimum* to *existenzmaximum*.

The new habitat will be made up of a series of components contributing to define a device that goes beyond the «Fundamental Acts» of life, to respond to people's «deep needs».

The Inhabited Wall: a barrier between the metropolis and the habitat that hosts intimate and private spaces, whose activities go beyond survival to generate «new rituals». «The Big Box»: a neutral and flexible environment at the service of the community. The Utensils: devices that, through a synthesis of high technology, action and symbol, allow multisensory collective experiences. The Domestic Theatre: the fulcrum of collective activities consisting of a *conversation pit* which, combined with a scenic tower, becomes a stage for the *mise en scène* of domestic life.



1. I limiti dell'abitazione contemporanea

La ricerca di modi di abitare sempre adeguati alle varie società per le quali sono concepiti e ai loro cambiamenti ha stimolato una riflessione continua sulle diverse forme d'abitazione. In questo senso, se si guarda al dibattito europeo dell'ultimo decennio, si possono citare: l'elaborazione di modelli di social housing e co-housing di matrice nordeuropea, i tentativi di includere la dimensione lavorativa nell'ambiente domestico, le riflessioni su nuove gerarchie tra ambienti intimi e spazi collettivi e, infine, le indagini sulla riscoperta e sulla eredità contemporanea di dispositivi architettonici quali il *plan libre* lecorbusiano, gli ambienti ipertecnologici *archigramesque*, o le superfici neutre e gli *environment* delle neoavanguardie¹.

Nel quadro dell'attuale pandemia di coronavirus, queste ricerche acquistano un'importanza inedita per il fatto che proprio il confinamento domestico imposto dalle autorità nazionali rende evidente ed inequivocabile la premessa di quelle stesse ricerche: l'inadeguatezza delle nostre case alla società contemporanea. La commistione delle attività domestiche con attività tradizionalmente svolte altrove, dal lavoro, allo sport, sino allo svago collettivo, interroga l'articolazione tradizionale della casa e ne mette in crisi i concetti di tipo, distribuzione e stanza, arredo, muro o qualsiasi altro genere di partizione permanente, perché incapace di rispondere agli inediti gradi di flessibilità e di privacy richiesti dalla domesticità contemporanea. Questa commistione rivela anche l'inadeguatezza delle metrature delle nostre case, sottodimensionate per i loro nuovi usi, e ne mette in crisi l'idea stessa di standard dimensionale, retaggio di una filosofia tesa a omologare l'ambiente domestico e i suoi arredi, quella del funzionalismo e dell'*existenzminimum*, che nella Frankfurt Kitchen di Margarete Schütte-Lihotzky e nel manuale di proporzioni ottimali di Ernst Neufert ha i suoi capostipiti. Il confinamento rivela anche la necessità di adeguare gli spazi della casa per occasioni di scambio e dibattito, ridotte negli ultimi decenni sulla scorta di una società sempre più individualista. In questo senso l'introduzione di un certo tipo di tecnologia nelle nostre case, dalla televisione ai dispositivi di intrattenimento e informazione

mobili quali il walkman o il palmare, ha trasformato e indebolito la natura del focolare domestico e cioè di quell'ambiente intorno al quale gli abitanti si riunivano per conversare e condividere.

Se è innegabile che il confinamento abbia messo alla prova il paradigma della domesticità a livello globale, è altrettanto vero che soltanto gli abitanti di particolari forme di quell'abitare possono essere considerati le vittime dell'inadeguatezza della domesticità contemporanea. Gli abitanti dell'attico del condominio milanese, quelli della *maison pavillonnaire* francese, e persino quelli della Levittown americana sono stati risparmiati perché tutti questi ambienti sono isole dotate di spazi di ristoro, siano esso una foresta, un giardino, un tetto-terrazzo, un balcone o una collezione di vuote stanze lussuose. I veri emarginati della pandemia sono i colletti blu della *banlieue*, i colletti bianchi degli hotel-capsula giapponesi, le giovani coppie dei monolocali di periferia, gli studenti stipati nei microflats di Londra e nelle *chambre de bonne* parigine².

È per questa moltitudine di individui, per questi prigionieri involontari della domesticità, che è necessario pensare un ambiente in cui spazi intimi per la vita privata, spazi flessibili per quella collettiva, dispositivi tecnologici e simbolici trovino una sintesi per generare un nuovo paradigma dall'abitare contemporaneo.

2. Un nuovo habitat: verso l'*existenzmaximum*

Una nuova forma di domesticità che si pone come obiettivo quello di far convivere una moltitudine di individui, generando inedite forme di socialità, deve poter rispondere non solo alle necessità fondamentali della vita ma anche ai «bisogni profondi» delle persone (Lefebvre, 1973: 197, 206). Per questo oggi è necessario ricreare luoghi che vadano oltre all'assolvimento delle diagrammatiche funzioni delineate dal modernismo e dall'*existenzminimum*. Servono luoghi che siano concepiti come un'estensione del corpo e della psiche; luoghi dunque dove si possa assolvere agli «Atti Fondamentali» (Gargiani, Lampariello, 2010: 99-105) e vivere esperienze inattese, ricevere stimoli multisensoriali, dare sfogo agli impulsi più intimi, ritrovare una dimensione diversa di collettività e immaginare una

nuova forma di democrazia. In una parola *existenzmaximum*.

Per dare forma a questi luoghi è necessario guardare con occhi diversi alla storia dell'abitazione. In questa storia non ci si può rivolgere all'alloggio perché nell'idea di alloggio si nasconde la preoccupazione dell'ottimizzazione spaziale che è propria dell'*existenzminimum*. Non si può nemmeno recuperare la villa perché essa rimanda a un modello sociale nobiliare e borghese incompatibile con la moltitudine contemporanea. Da questi modelli di abitazione occorre invece recuperare alcuni elementi fondativi quali il muro, la stanza, il focolare domestico e il mobile, trasfigurarli per dare loro valori e significati diversi e infine aggregarli in forme nuove per dare vita a un dispositivo in cui essi interagiscano in forma attiva e non più passiva con il corpo e la psiche degli individui che lo abitano. È proprio nella concezione di questo ecosistema fatto di spazi significanti, di stimoli vitali e di una comunità alternativa, che nasce un modello domestico che non è più abitazione ma si trasforma in habitat.

L'habitat rifiuta ogni ulteriore forma di consumo di suolo rurale e per questo guarda alla metropoli e ne accetta l'idea di condensatore di attività eterogenee e di forme di vita collettiva. L'habitat tenta di riattivare le parti più problematiche, quelle in cui questa natura di condensatore sociale è messa in crisi e il suo tessuto urbano perde la sua continuità. Queste parti corrispondono con i vuoti urbani generati dalla pianificazione delle periferie e con le aree industriali, portuali o ferroviarie dismesse. Qui l'habitat entra in contatto con i blocchi residenziali suburbani, eredi delle *siedlung* tedesche e del *grand ensemble*. Con essi stabilisce un confronto che non guarda alla scala, ma al genere di spazi con cui sono stati concepiti. *Existenzminimum* versus *existenzmaximum*.

Nel paesaggio della periferia metropolitana l'habitat non intende trasformarsi in un microcosmo isolato in cui confinare i suoi abitanti. A essere relegata al suo interno è piuttosto una dimensione naturalistica assente nella periferia metropolitana. Questa dimensione naturalistica non è quella dei giardini agresti del *Decameron* boccacciano, né quella della corte dei conventi. Non è quella bucolica delle ville

palladiane e nemmeno quella che si può ammirare dai tetti-giardino lecorbusiani. La natura dell'habitat è quella delle serre ottocentesche, dei palmizi di certe visioni rossiane o quella intensa ma addomesticata immaginata da alcuni esponenti delle neoavanguardie fiorentine – una natura artificiale offerta alla moltitudine per la contemplazione, il conforto e l'evasione.

3. Il Muro Abitato: barriera, antro e interfaccia eloquente

La concezione di un habitat nasce dall'atto del tracciamento del suo perimetro, dalla definizione di un involucro e dalla configurazione di quello che viene protetto e raccolto al suo interno. Tutti coloro che hanno tentato di dare forma a questo genere di habitat, da Richard Buckminster Fuller alle neoavanguardie europee degli anni Sessanta, hanno inteso questo involucro come uno «shell» protettivo e nell'idea di ridurne la massa e ottimizzarne la funzione lo hanno rarefatto, trasformandolo in scocca industriale, in gonfiabile traslucido, in pelle artificiale da indossare, in tecnologiche pareti d'aria, sino a farlo coincidere con la pelle umana. Così facendo, hanno privato questo involucro di alcuni dei suoi aspetti fondativi, dal suo complesso apparato simbolico, a tutta quella serie di funzioni che erano altro rispetto a quello della protezione del suo ambiente interno.

Nell'habitat contemporaneo questo involucro deve tornare a essere un muro, per divenire per la metropoli un dispositivo antagonista, custode sì di una vita metropolitana, ma radicale e alternativa. Eppure, questo involucro non può ridursi a semplice barriera, ma deve divenire un dispositivo vitale, polivalente ed eloquente. Il suo spessore non può essere quello di un'orditura di mattoni o di un getto di calcestruzzo ma deve essere tale da permettere la vita al suo interno, per divenire Muro Abitato come lo fu quello delle cento camerelle di Villa Adriana per una comunità non più di schiavi ma di individui liberi.

All'interno del Muro Abitato devono essere concepiti ambienti che non hanno più nulla a che vedere con il concetto di stanza funzionalista, poiché non più concepiti per lo svolgimento di un'attività precisa e standardizzata. Essi sono spazi intimi e privati, le cui attività vanno al di

là degli Atti Fondamentali per includere altre forme di vita e occupazione al punto da divenire Nuovi Riti. Questi ambienti possono prendere varie forme: recessi per il riposo, la purificazione del corpo e dell'anima; antri cavernosi e surreali dove riscoprire la dimensione inconscia dell'individuo; nicchie accoglienti e accomodanti simili alle alcove della *Golden Age* fiamminga; organi uterini per una spazialità fluida e continua come quella immaginata da David Greene nella *Spray House* o da Frederick Kiesler nella *Endless House*; vani segreti concepiti per rimandare ad altri luoghi sulla lezione delle eterotopie foucaultiane; o, ancora, *caveau* per l'uso e la contemplazione di suppellettili.

Se le attività individuali svolte nel Muro Abitato generano il desiderio di condivisione e di scambio, allora questo dispositivo deve essere dotato di diaframmi e recinzioni flessibili e riconfigurabili, per permettere ai riti svolti nel muro di poter essere condivisi con altri abitanti dell'habitat.

Se il muro produce spazi intimi e segreti per i singoli individui, le sue interfacce devono affidarsi alla potenza dell'immagine per trasformarlo in struttura parlante per la collettività. All'esterno il muro si rivolge alla metropoli e per questo si trasforma in un monumentale manifesto, eloquente e politico, che come un'insegna di un corteo militante, muta con l'evolvere del quartiere e sul quale si stratificano i messaggi delle transitorie ideologie metropolitane per creare un dispositivo che prende il nome di Decorated Wall. All'interno del Muro Abitato guarda all'archetipo del muro e da esso recupera il principio di messa in scena dei *paraphernalia* e dei trofei domestici e, come in un racconto borghese, diviene un'impalcatura per la collezione e la trasmissione di conoscenza collettiva. Nicchie per l'accumulazione babelica di suppellettili alla maniera di *Wunderkammer*; schermi audiovisivi per la trasmissione di informazioni di interesse comunitario per una connessione costante col mondo; scaffalature per la custodia e la trasmissione del sapere universale; specchi e dispositivi *optical* per riflettere e disorientare; riproduzioni di opere d'arte e oggetti iperrealisti per la contemplazione collettiva sono soltanto alcune delle configurazioni possibili del Muro Abitato.



4. La grande scatola: x metri cubi d'aria climatizzata per la vita collettiva
 Se il Muro Abitato è concepito come un dispositivo per la vita individuale, l'interno del suo perimetro accoglie un ambiente originale per la collettività. È proprio per permettere un genere di vita comunitaria liberato dalla logica delle stanze e dalla tirannia delle partizioni permanenti che questo spazio deve seguire la lezione del *plan libre* lecorbusiano, quella del *total and flexible space* delle avanguardie anglosassoni e fiorentine o quella del *typical plan* koolhasiano, per ridursi a un ambiente libero e flessibile a servizio della moltitudine. Tutti gli elementi che compongono questo ambiente rinunciano all'estetica e ogni tipo di formalismo. Il suo volume: una «grande scatola» (Morozzi, 1972), nulla più che x metri cubi d'aria climatizzata. La sua struttura: un telaio anonimo di pilastri e travi. La sua superficie: una piastra liscia liberata da partizioni fisse e popolata da diaframmi leggeri e flessibili

riorganizzabili in configurazioni sempre nuove e da forme di natura addomesticata per generare un paesaggio mutevole. La grande scatola è generica e anonima nella forma; la grande scatola è muta perché eloquente, è lo spazio vitale concepito al suo interno, uno spazio flessibile sì, ma non quello miesiano dalla monumentalità essenziale e nemmeno quello di Ezra Ehrenkranz o di Cedric Price dalla ricercata estetica industriale, ma semmai quello concepito da Leonardo Savioli e da Adolfo Natalini (1968): uno «spazio di coinvolgimento», «un oggetto spaziale generatore di esperienze» dove non ha più senso parlare di funzioni ma di attività multisensoriali, di happening continui, di realtà fluida, per la generazione di forme di vita oltre gli Atti Fondamentali.

5. Gli Utensili: dispositivi esperienziali per la collettività
 Le esperienze svolte all'interno dell'habitat non sono più scandite dalla routine che



caratterizza la quotidianità metropolitana. Esse si alternano liberamente, riorganizzandosi secondo i desideri e le necessità degli abitanti. Se alcune di queste esperienze si potrebbero svolgere occupando la superficie della grande scatola alla maniera dei gitani, allestendo ripari effimeri e tecnologici per offrire privacy acustica e visuale ai loro utilizzatori, le esperienze collettive più complesse dell'habitat necessitano di dispositivi che, come le lance per gli uomini primitivi, estendono le capacità dell'individuo, sostenendone e stimolandone le attività: gli Utensili. Concepiti come «oggetti catalizzatori» di esperienze e «stimoli per l'azione» (Savioli, Natalini 1968), gli Utensili dialogano con la storia degli interni domestici. Essi sono diversi da quei pezzi di arredo tradizionale che la filosofia funzionalista ha ridotto a prodotti monofunzionali dall'estetica essenziale e dalle dimensioni standard. Gli utensili sono dispositivi originali capaci di sintetizzare istanze

diverse: alta tecnologia, azione e simbolo. Allora nella storia degli interni domestici essi cercano corrispondenze con oggetti particolari, e cioè con mobili spostabili, al punto da diventare *mobili mobili*, il cui apparato simbolico e i cui usi complessi sono tali da elevarli al rango di vere e proprie micro-architetture. È il triclinio romano per la degustazione e il convivio. È il larario pagano, le *mansio* giottesca o il confessionale, con la loro traslazione ad arredo dell'apparato iconografico templare. Sono gli studioli dei padri della chiesa, isole per studiare Dio e il suo creato. Sono le cabine rossiane, scrigno nostalgico di ricordi e memorie. È il *kabinet* fiammingo, il letto a baldacchino e il Dream Bed di Archizoom, dove il dormire non è che una delle mille esperienze garantite. È ancora il *Living Equipment* di Fuller, l'*Enclosure* di Cedric Price, la *Total Furnishing Unit* di Joe Colombo, dispositivi per una vita oltre la sopravvivenza nel paesaggio domestico. Con il diradarsi delle possibilità di

ricreazione all'esterno dell'habitat, gli utensili sono chiamati a creare un environment artificiale dove poter appagare i *bisogni profondi* della collettività facendo, dell'habitat, un incubatore di nuove abitudini: sdraiarsi in una fitta foresta tropicale assaporando una pioggia di vino rosso; boxare commossi sul finale di *Via col vento*; tenere una riunione di lavoro distratti dalla visione dei corpi nudi dei colleghi intenti a telelavorare su cyclette; banchettare rilassati su giacigli di gruppo o ancora nuotare in una festa di suoni, stimolati da un'atmosfera di gas esilarante...

6. Il Teatro Domestico: la messa in scena della vita comunitaria

La superficie della grande scatola è muta come la lastra traslucida della Supersuperficie o il suolo da *shopping mall* della No Stop City. Diversamente da questi modelli, però, questa superficie non è infinita, ma delimitata e racchiusa dal Muro Abitato. Il suo essere circoscritta

offre alla superficie la condizione spaziale di un centro ed è in questo centro che si deve immaginare un nuovo fulcro per la vita collettiva dove poter recuperare il focolare domestico, portandone all'eccesso la sua natura di catalizzatore. Se per questa natura il focolare domestico potrebbe ridursi a un grande vaso ritagliato nel centro della superficie alla maniera di certi convivi tribali, la storia dell'arredo permette di replicarne la versione più mondana: il *conversation pit*. Come gli altri utensili che popolano la superficie dell'habitat, anche il *conversation pit* è una micro-architettura complessa ed eloquente. L'vaso che lo raccoglie ne fa un collettore per il flusso domestico. I divani che lo delimitano lo rendono arena per il dibattito e il confronto. La sua centralità lo rende luogo di esibizione e di rappresentanza per la domesticità. La sua trasparenza nell'habitat ne fa un dispositivo originale per la visione: osservatorio per la vita che si svolge al di fuori di esso e *panopticon* invertito sotto gli occhi di tutti gli abitanti. La morbidezza delle superfici che lo compongono, quella dei suoi divani, dei suoi cuscini e della sua moquette, infine, lo rende un recesso intimo e sensuale capace di trasferire al soggiorno le attività notturne del letto, qui trasformate in spettacolo da *voyeurs*.

Diversamente dagli altri Utensili, tuttavia, il *conversation pit* è un palcoscenico fisso e permanente e temporanee sono semmai le scenografie calate da una torre scenica disposta sopra di esso per dotarlo di allestimenti sempre nuovi, fatti di involucri da sogno, di immagini fantastiche, di macchine per la produzione di suoni, illusioni e profumi. Il *conversation pit* si trasforma in macchina espositiva e celebrativa, un vero e proprio Teatro Domestico il cui compito fondamentale altro non è che la messa in scena dell'essenza stessa di questo habitat: la vita.

*

Il contributo è il risultato di una ricerca di False Mirror Office (Andrea Anselmo, Gloria Castellini, Filippo Fanciotti, Giovanni Glorialanza e Boris Hamzeian). I paragrafi 1, 3, 4 sono di Andrea Anselmo e i paragrafi 5, 6 di Boris Hamzeian. Si ringrazia Beatrice Lampariello per aver seguito con pazienza ed entusiasmo la redazione del testo e Roberto Gargiani la cui ricerca sul razionalismo è stata fonte di ispirazione e confronto.

1.

A titolo esemplare si segnalano la ricerca che DOGMA (Pier Vittorio Aureli e Martino Tattara) dedica da anni al tema dell'abitare attraverso saggi teorici e progetti (tra le altre DOGMA, 2014-15); quella di cooperative d'abitazione dedicate allo studio di nuovi modelli di coabitazione in diverse città europee, quali Zurigo (Boudet, 2017); quella, infine che Roberto Gargiani sta conducendo nel quadro della riattivazione della cultura razionalista per il progetto di architettura contemporaneo.

2.

L'interesse per un tipo di coabitazione di gruppi di singoli e di coppie in abitazioni concepite apposta per garantire un alto standard di vita e di privacy e offrendo grandi spazi e servizi per comuni è dimostrato dall'interesse crescente per le abitazioni di tipo "cluster" e il lavoro delle cooperative sia in Svizzera (Boudet, 2017) che in Germania.

Riferimenti bibliografici

Ackerman, J. S. (1990). *The Villa: Form and Ideology of Country Houses*. London: Thames and Hudson.

Ambasz, E., (ed), (1972). *Italy: the new domestic landscape. Achievements and problems of Italian design*. New York: Museum of Modern Art.

Bombi, G., Quirico, T., (eds), (1986). *Il progetto domestico. La casa dell'uomo, archetipi e prototipi*. Milano: XVII Triennale di Milano - Electa.

Boudet, D., (ed), (2017). *New housing in Zurich: Typologies for a changing society*. Zurich: Park Books.

DOGMA + Realism Working Group (2015). *Communal Villa. Production and Reproduction in Artists' Housing*. Leipzig/Berlin: Spector Books and HKW Haus der Kulturen der Welt.

DOGMA (2014). *Living/Working: How to Live Together in Merihaka*. Helsinki: L'Esprit de l'Escalier.

Foucault, M. (1984). «Des espaces autres». *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, 46-49.

Gargiani, R. (2007). *Archizoom Associati, 1966-1974: De La Vague Pop à La Surface Neutre*. Milano: Electa.

Gargiani, R., Lampariello, B. (2010). *Superstudio*. Roma: Laterza.

Lacaton, A., Vassal J.-P. (2015). *Freedom of Use*. Cambridge, MA: Sternberg Press.

Lefebvre, H. (1973). *Du rural à l'urbain: Textes rassemblés par Mario Caviria*. Paris: Anthropos.

Morozzi, M. (1972). «1967 Centro Culturale dentro il Castello dell'Imperatore a Prato». *Casabella*, 366.

Rowe, C. (1947). «The mathematics of the ideal villa: Palladio and Le Corbusier compared» *The Architectural review*, 101, 101-104.

Savioli, L., Natalini, A. (1968). «Spazio di Coinvolgimento». *Casabella*, 326, 32-45.

Superstudio. (1969). «Design d'invenzione, design d'evasione». *Domus*, 465, 28-33.

Teige, K. (2002). *The Minimum Dwelling*. Tradotto dal ceco da Eric Dluhosch. Cambridge, MA: MIT Press [Teige, K. (1932). *Nejmenší byt*. Praga: Československý Kompas].

False Mirror Office

falsemirroroffice@gmail.com



L'ARCHITETTURA BELLA. DUE LEZIONI DI ANTONIO JIMÉNEZ TORRECILLAS

Elisabetta Canepa



Abstract

The dichotomy between inside and outside is the foundation for the architectural condition: it converts it from being a simple tridimensional object to a complete spatial experience. Some architectures seem to exist more than others for their shell nature: an enclosed shell that protects and influences the feeling of being immersed in the inner self. These architectures, in being diaphragms designed to regulate the external factors, such as light and temperature, function above all as a source of emotional contagion, whether they are domestic shelters or public environments. The aesthetic validation arises from their vocation as atmospheric ecosystems, capable of keeping in perfect balance the tension between interior space and outdoor space, between built space and inner space.

Two projects by the Andalusian architect Antonio Jiménez Torrecillas describe his peculiar sensibility in listening to the character of the place and his extraordinary ability to shape its atmospheric potential. The journey inside the *Nazarí Wall* in Albaicín Alto, the Moorish quarter of the city of Granada, (2002–2008) and the *seaside house in Rota* designed for a famous couple of writers, Luis García Montero and Almudena Grandes, (2012–2015) is an homage to Antonio Jiménez Torrecillas, the master of the ineffable space.

Fig. 1 Muralla nazari, fotografata dal mirador de San Miguel Alto, Granada, Spagna
© Fanny-Laure Bovet, 2013.



«Però diciamo una cosa, il Partenone che cos'è d'altro se non un colonnato che regge un tetto?» (Venezia, 2011: 51). Un tetto e un recinto disegnano un interno, e quindi un esterno. Essere dentro, essere fuori. Entrare, uscire – anche solo potenzialmente, proprio come accadeva nel Partenone, il tempio antico, dimora degli dei, inaccessibile ai mortali. La dicotomia tra interno ed esterno diviene atto fondativo per la condizione architettonica, è ciò che la traghetta dall'essere mero oggetto tridimensionale a esperienza spaziale completa. È, infatti, occasione di innesco di movimenti effettivi e virtuali, comunicati per mezzo di segni, soglie, sguardi, scarti tra pubblico e privato, tra visto e nascosto, tra vanità e riserbo. «Dentro e fuori [...] E il gioco giocato appare» – sintetizzerebbe Le Corbusier (2003: 285).

Bruno Zevi, nel teorizzare un codice di educazione spaziale che consenta di impossessarsi dello spazio, di saperlo realmente vedere, capire e vivere, insegna che «la definizione più precisa che si può dar oggi all'architettura è quella che tiene conto dello spazio interno. L'architettura bella sarà l'architettura che ha uno spazio interno che ci attrae, ci eleva, ci soggioga spiritualmente; l'architettura brutta sarà quella che ha uno spazio interno che ci infastidisce e ci repelle. Ma la cosa importante»,

puntualizza, «è stabilire che tutto ciò che non ha spazio interno non è architettura» (2009: 27-28). Architetture prive di una cavità praticabile, come un obelisco o una fontana, non possono secondo Zevi far parte della storia dell'architettura: esse popoleranno la storia dell'urbanistica, se sono frammenti capaci di incidere i lineamenti del paesaggio urbano, oppure saranno voci della storia della scultura monumentale, se a prevalere è il valore artistico del loro apparato decorativo.

Ci sono architetture che più di altre sembrano esistere proprio per la loro natura di guscio: un guscio che racchiude, che protegge, che suggerisce il sentirsi immersi nella propria interiorità, sospesi in un dentro isolato dal fuori circostante. Nell'essere diaframmi progettati per regolare le condizioni esterne, come luce e temperatura, queste architetture funzionano principalmente come capsule di innesco e contagio emotivo, sia che si tratti di spazi domestici che di ambienti senza porte, visitabili da sconosciuti a cui non si chiede il nome. In quanto gusci, offrono un forte senso di riparo, di rifugio intimo, di ristoro affettivo. Sono queste sensazioni a qualificare il contenuto della scatola. Contribuiscono a comporre *l'atmosfera del luogo*, «uno degli aspetti più delicati da affrontare in architettura», consistendo in «quel pezzo di aria



che rimane quando si tagliano via le pareti, il pavimento e il soffitto» (Jiménez Torrecillas, 2011: 16'10"). Quel pezzo d'aria sostanzia il carattere esperienziale dello spazio, lo rende spazio vissuto. «Il concetto di carattere è più generico e più concreto di quello di spazio» (1979: 5), spiega Christian Norberg-Schulz nel suo libro *Genius Loci*. «Mentre lo spazio indica l'organizzazione tridimensionale degli elementi che compongono il luogo, il "carattere" denota "l'atmosfera" generale, che rappresenta la proprietà più comprensiva di qualsiasi luogo» (ivi: 11).

L'intervento dell'architetto Antonio Jiménez Torrecillas sulla *muralla nazarí de San Miguel Alto* (2002-2008) è un perfetto esempio di architettura come guscio atmosferico. Incastonato sulla collina bianca del quartiere Albaicín di Granada [Fig. 1], da cui contempla il complesso palaziale dell'Alhambra, il progetto ripristina una porzione di muraglia nasride del XIV secolo, distrutta per circa quaranta metri della sua lunghezza da un terremoto verificatosi durante l'Ottocento. Il nuovo manufatto, chiamato a risarcire la ferita nel corpo del monumento, si accosta alla preesistenza senza toccarla, disponendosi secondo un allineamento parallelo ma leggermente sfalsato rispetto al suo asse. L'intervento restituisce la continuità visiva originaria, quasi dissolvendosi

se osservato da distante, ma dichiara la sua identità autonoma non appena se ne riescono a distinguere i materiali, i toni cromatici e la purezza geometrica degli elementi. L'innesto si concreta in un parallelepipedo, alto poco più di quattro metri, le cui pareti laterali sono state realizzate con sottili lastre di granito rosa, di quattro tagli differenti, posate secondo giaciture irregolari; queste sono fissate tra loro con un impercettibile strato di malta ad alta resistenza, studiato per minimizzare i giunti ed enfatizzare l'illusione di solida precarietà data dall'accatastamento delle scaglie lapidee, in apparenza semplicemente impilate (Gómez Acosta, 2007). Sono presenti tre varchi: due, in posizione diametralmente opposta, ritagliano uno solo dei lembi dell'involucro, mentre il terzo è passante da un lato all'altro – a inquadrare un'istantanea di panorama [Fig. 2].

All'interno, è stata ricavata una stretta intercapedine, larga a sufficienza per consentire il passaggio di una persona [Fig. 3]: si può camminare o, se si preferisce, si può restare fermi. Attraverso le feritoie che ricamano la maglia minerale del rivestimento murale, la luce naturale filtra e permea lo spazio; viene evocata quella porosità luminosa che ovatta la nitidezza degli interni granadini, soprattutto di quelli più intimi [Fig. 4]. La luce scalda

forme e materiali, crescendo di intensità dall'alba al tramonto, quando la pietra arrossisce [Fig. 5], proprio come accade nell'Alhambra, il cui nome – letteralmente "la rossa" – deriva dalla colorazione delle sue superfici. Nell'ammirare in silenzio, dall'alto, la città che inonda il tratto finale della valle del fiume Darro, ci si perde in un'atmosfera rarefatta, come avvolti da una bolla, in uno stato di rapimento contemplativo. Non ci sono serramenti, non ci sono arredi, non ci sono impianti. Nulla indica di svolgere una particolare attività o di adempiere a una specifica funzione. Si entra, e si assapora il respiro dell'impalpabile atmosferico. Il necessario a farne – come suggerisce Bruno Zevi – una *bella architettura*, poiché allestisce «uno spazio interno che ci attrae, ci eleva, ci soggioga spiritualmente».

In quest'opera di Antonio, il paesaggio circostante viene assorbito, incorniciato da prospettive sempre diverse. Dentro, la scatola è vuota, il pavimento è semplice terra battuta: è la presenza del fuori a riempire la cavità atmosferica – intessendo un dialogo continuo con la natura e con la

Fig. 2 Muralla nazarí: esterno
© Antonio Luis Martínez Cano, 2008.



memoria. Per quanto sia un volume elementare, chiuso, duro, non è facile capire dove termini questo edificio. L'Alhambra, in lontananza, arroccata sull'orizzonte, sembra appartenergli. L'esterno sfuma nell'interno, sino a sostanziarlo. Risulta impossibile rintracciare i confini fisici di una traiettoria atmosferica, perché ne è priva. È nei vuoti che punteggiano un luogo, siano essi racchiusi dentro l'involucro murario o distribuiti tra emergenze architettoniche atigue, che l'atmosfera acquisisce la sua forma – mai visibile, mai tangibile, mai delimitabile con precisione. La connessione atmosferica scaturisce da un delicato equilibrio tra la sensibilità del soggetto che si muove nello spazio architettonicamente organizzato e la caratteristica configurazione di quest'ultimo. Come evidenzia Tonino Griffero (2017: 126-127), riprendendo una riflessione del filosofo Michael Hauskeller, è supponibile che anche l'atmosfera abbia dei confini, oltre i quali cessa la sua influenza: come l'odore, infatti, «l'atmosfera di una cosa si estende fin dove la sua presenza determina una differenza» (1995: 33). Nel caso dell'intarsio lungo la muraglia nasride, il disorientamento atmosferico conduce lontano: inebriato dalla cangiante caducità della luce e dalla suggestiva ricchezza del panorama circostante, lo slancio emotivo si aggrappa al vissuto personale dell'individuo, di cui rievoca ricordi ed esperienze

intime, proiettando il visitatore sempre più distante, svincolato dal dispositivo atmosferico che lo accoglie.

In un altro lavoro di Antonio, al contrario, è l'interno a disperdersi nell'esterno: lo pervade, sino a saturarlo, venendo poi avviluppato da una teca, costruita appositamente per custodire la rinnovata essenza atmosferica del luogo. *La Casa para Luis García Montero y Almudena Grandes* (2012-2015), a Rota, cittadina della provincia di Cadice affacciata sul mare, nasce da un innesto su frammenti – naturali e non – della precedente proprietà. Viene acquistata una villetta appartenente al circuito di unità unifamiliari realizzate in prossimità della spiaggia, alle spalle della pineta che fronteggia la riserva de *los corrales*, originariamente destinate al personale della vicina base aeronavale statunitense, fondata all'inizio degli anni Cinquanta. Il fabbricato esistente, posizionato al centro del lotto, viene spogliato del suo tetto: il vecchio "dentro" diventa il nuovo "fuori", le stanze si trasformano in patii a cielo aperto, il giardino si lascia occupare dalle geometrie dell'abitare, dove la nuova struttura si salda alla costellazione di pini marittimi che da più di settant'anni difendono il sito da sole e vento.

Il rapporto tra esterno/interno viene sovvertito: la modesta recinzione presente,





alta circa un metro, quanto basta a tracciare il confine tra pubblico e privato, si presta a piedistallo per un denso diaframma organico, formato da pannelli di *brezo*, ossia fitte arelle in erica essiccata tessute su leggeri telai metallici [Fig. 6]. Con il passare del tempo questa schermatura muta in quinta scenica, spettinata dal movimento dei rampicanti selvatici. I nuovi inquilini, una coppia di celebri intellettuali, lei scrittrice di romanzi, lui poeta, desiderano per sé e i tre figli un rifugio intimo, introverso, protetto. Dalla strada, non è possibile riconoscere l'articolazione interna né l'affaccio vetrato degli ambienti al piano terra. Il giardino, in precedenza, si distribuiva – secondo il modello residenziale americano – tutto attorno alla casa, esposto agli sguardi altrui. Antonio sceglie di ridurre il bordo vegetale, facendo avanzare i prospetti verso il confine della proprietà, e lo fraziona in settori, ognuno dedicato a una stanza diversa. Come da tradizione andalusa, si tratta di angoli raccolti, privati. Questa condizione viene enfatizzata nel giardino principale [Fig. 7]. La sua posizione baricentrale è tanto affascinante quanto la sua plurale frammentazione di rovina: «questo nuovo “patio”, nel conservare le suddivisioni interne della costruzione preesistente, appare “architettonico” quanto un interno» (Calatrava, 2018: 55). L'entità cardine che gestisce l'organizzazione spaziale,

catalizzandone la tensione centripeta, è il vecchio camino convertito in barbecue [Fig. 8].

Figure altrettanto architettoniche e intrinseche all'identità del sito sono i pini autoctoni che vengono preservati e inglobati nella matrice strutturale [Fig. 9]. I loro fusti e rami attraversano muri e solai, penetrando anche all'interno, dove vengono trattati come sculture viventi, protette in scatole di vetro. Richiesta dei committenti era che la loro *casa en la playa* fosse «un giardino con una casa», ben sapendo che «la normalità era avere una casa con un giardino» (Guerrera, Rispoli, 2018: 62). L'integrazione con la risorsa naturale è rafforzata dal coinvolgimento dell'acqua, che viene declinata in forme diverse, com'è tipico della sensibilità granadina. Lo specchio della piscina, inserita al primo piano, al di sopra del soggiorno, vibra placido accarezzato dal vento, cospargendo l'aria di fresca umidità e collaborando con le grandi pareti intonacate di bianco nell'irradiare luminosità. La fonte nel patio dove è collocato il tavolo da pranzo è una presenza visivamente più discreta, una sottile incisione nel muro, ma echeggia vivaci gorgoglii che animano l'intera casa.

«Questa è una casa al cui interno il sole nasce e tramonta, non occorre uscire fuori per vedere l'alba», confida il proprietario,



il poeta Luis García Montero, amico di lunga data di Antonio. «La fusione tra esterno e interno è totale. [...] È un modo audace di manifestare bellezza e arte» (Guerrera, Rispoli, 2018: 64). Questa architettura è, di fatto, prima di ogni altra cosa gestione della transizione – continua, instabile – tra il fuori e il dentro. Tutto pare essere «un tentativo per riflettere sulle ragioni delle separazioni nette» (ibidem). Disposizioni planimetriche, soluzioni costruttive e materiali scelti (Calatrava, 2017) modulano, con sapiente originalità progettuale, incessanti contaminazioni sia con elementi naturali – come la luce, l’acqua, le brezze marine e il patrimonio vegetale – sia con la memoria del luogo. Alcuni dettagli possono chiarire meglio questo meccanismo di simbiosi. Nel conservare le pareti della precedente abitazione, per esempio, Antonio ne rispetta tanto le giaciture quanto l’aspetto: le superfici cadenzate dalle curve dei ciottoli raccontano la loro storia, accostandosi alle nuove, lisce, essenziali, prive di zoccolature e modanature, a cui si accordano per tonalità cromatica. Al primo piano, la pavimentazione in legno è stata mutuata dalle passerelle di pino che si ramificano nelle assolate pinete di Rota, a ridosso della spiaggia. Ancora, i fori che accolgono il passaggio dei tronchi sono stati premurosamente sovradimensionati per consentirne lo spontaneo dondolio, accentuato dal vento [Fig. 10].

«*En esta casa està Antonio*» (García Montero, 2019: 12). Non possono esistere parole migliori per rivelare lo spirito di questa architettura. Qui, come con l’intervento sulla muraglia, Antonio ha saputo dare corpo allo *spazio ineffabile* (Calatrava, 2018). Ci ha insegnato come sia possibile manipolare la sfuggente essenza atmosferica dell’esperienza architettonica, intesa come processo di identificazione dello spazio costruito con lo spazio interiore. Dei mesi di tirocinio nel suo studio, ricordo l’entusiasmo contagioso con cui Antonio descriveva ad Almudena e Luis i particolari del progetto, come cercava di simulare il suono dell’acqua o il titillare delle correnti d’aria tra le foglie, come ci proiettava dentro le sue atmosfere – *los maravillosos dones de la arquitectura*, le chiamava. Sono felice di leggere, a distanza di anni, che Antonio riuscì a vedere la sua ultima opera completata. Quando domandò all’amico se quella era la casa in cui davvero gli sarebbe piaciuto vivere, Luis gli rispose così «*algo más [...]. No sólo es la casa donde quiero vivir y escribir, es también la casa en la que me gustaría morir*» (2019: 13)¹. Nella poesia di questa risposta, troviamo conferma della bellezza che l’architettura dà quando si fa rifugio atmosferico.

pagine precedenti

da sinistra:
Fig. 3 Muralla nazari: interno
© Antonio Luis Martínez Cano, 2008.

Fig. 4 Sala centrale dell’hammam
del Baño del Palacio de Comares,
Alhambra, Granada, Spagna
© Antonio Luis Martínez Cano, 2015.

da sinistra:
Fig. 5 Muralla nazari, dettaglio © Fanny-Laure
Bovet, 2013.

Fig. 6 Casa a Rota, Cadice, Spagna: prospetto
sud-est © Antonio Luis Martínez Cano, 2015.







Riferimenti bibliografici

Calatrava, J. (2018). «Costruire lo spazio ineffabile». *Casabella*, 886, 54-55.

Calatrava, J. (2017). *Una casa con-centrada*. In Gómez Acosta, J. M., Lopez Martínez, D., (eds.), *Antonio Jiménez Torrecillas*, volume monografico di *Márgenes Arquitectura*, 10.

García Montero, L. (2019). *Antonio*. Granada: Márgenes Arquitectura Editores.

Gómez Acosta, J. M. (2007). *Atraverso la muraglia, attraverso il tempo*. In Pavan, V., (ed.), *Il senso della materia*. Faenza: Gruppo Editoriale Faenza Editrice, 100-113.

Griffero, T. (2017). *Atmosferologia: Estetica degli spazi emozionali*. Milano-Udine: Mimesis Edizioni [1 ed. 2010. Roma-Bari: Editori Laterza].

Guerrera, G., Rispoli, V., in conversazione con Grandes, A., García Montero, L., García Martínez, A., Ramos Puertollano, M. A. (2018). «Per un'architettura poetica». *Casabella*, 886, 61-65.

Hauskeller, M. (1995). *Atmosphären erleben: Philosophische Untersuchungen zur Sinneswahrnehmung*. Berlin: Akademie Verlag.

Jiménez Torrecillas, A. (2011). Intervista nel video-documentario *Spain Aflight*, diretto da Cosmen, J. [online video]. Disponibile in: www.vimeo.com/29795661 [1 ottobre 2020].

Le Corbusier (2003). *Le tendenze dell'architettura razionalista in rapporto alla collaborazione della pittura e della scultura*. In Tamborrino, R., (ed.), (2003). *Le Corbusier: Scritti*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 281-294 [Le Corbusier (1937). *Les tendances de l'architecture rationaliste en rapport avec la collaboration de la peinture et de la sculpture*. In Atti del VI convegno 'Rapporti dell'architettura con le arti figurative'. Roma: 25-31 ottobre 1936].

Norberg-Schulz, C. (1979). *Genius Loci: Paesaggio, ambiente, architettura*. Milano: Mondadori Electa.

Venezia, F. (2011). «Conversazione tra Antonio Monestiroli e Francesco Venezia». *Casabella*, 800, 34-51.

Zevi, B. (2009). *Saper vedere l'architettura: Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*. Torino: Giulio Einaudi Editore [1 ed. 1948].



1. «Qualcos'altro [...]. Non solo è la casa dove desidero vivere e scrivere, ma è anche la casa dove vorrei morire».

Elisabetta Canepa
Ingegnere, Ph.D.
elisbettacanepa@virgilio.it

[pagine precedenti](#)

7. *Casa a Rota, vista dall'alto: il labirintico sistema di patii*
© Antonio Luis Martínez Cano, 2015.

da sinistra:
8. *Casa a Rota: patio con camino*
© Antonio Luis Martínez Cano, 2015.

9. *Casa a Rota: incontro tra un pino e la struttura, in corrispondenza del corridoio a lato dello studio di Almudena*
© Antonio Luis Martínez Cano, 2015.

10. *Casa a Rota: terrazza-solarium con la piscina, posta al primo piano*
© Antonio Luis Martínez Cano, 2015.



IL DESIGN DISONESTO DI SPAZI E MODELLI VIRTUALI

Andrea Vian



Abstract

In a quarantined world, social media and digital tools have mediated the relationship between public and private space. The brand new risks in the real world have forced an unexpected race to virtual worlds. The entertainment industry and the giants of the net economy have attracted, seduced and seized the attention and time of billions of human beings. The availability of time and attention has grown enormously, together with the need for news and escape. This has resulted in a major replacement: streaming instead of movies and concerts, social networks instead of social proximity, online communication and collaboration platforms instead of relationships in the real world, at school and in the workplace. But real world spaces emerge from centuries of intentional design, individual or collective. On the contrary virtual worlds spaces emerge from dishonest design choices, recent and explicitly designed and carried out. News websites, aggregators and streaming platforms owe a large part of their success to the adoption of the same dishonest design stratagems that social networks and big e-commerce have borrowed from the gambling industry. The purpose is only one: to maximize the permanence of users within the site. The dishonest design stratagems differ in how they work, but all of them are based on a deep understanding of the more or less conscious psychological mechanisms that underlie human behavior. In this context, design is a powerful and silent actor that influences the form, experience and behavior of billions of inhabitants of virtual worlds. Dishonest design subjugates them to the logic of profit, based on data collections on a planetary scale for profiling and consumer persuasion, on the systematic seizure of attention, on the surreptitious feeding of the desire to satisfy ephemeral needs. The design is thus bent as an instrument of the worse aspects of social transformation triggered by the exponential acceleration of technology. In this way, it concurs in replacing real identities and social relations with virtual images transformed by the deceptive filter of social network technology. This has profoundly transformed every aspect of human life and has influenced even more deeply the Z generation. The challenge is therefore to restore a design of digital worlds and digital experiences capable of providing meaning and sense to both real and virtual worlds.

Gli esiti del design disonesto sul tempo e l'attenzione degli esseri umani connessi a internet.

Il design disonesto di spazi e modelli virtuali

In un mondo in quarantena, social media e strumenti digitali hanno mediato la relazione tra spazio pubblico e spazio privato, tra spazio intimo e spazio condiviso. Gli spazi dell'abitare dell'essere umano, lo spazio reale e gli spazi virtuali, si sono modificati, sovrapposti e scambiati. I vincoli e i nuovissimi rischi del mondo reale hanno costretto a una corsa al virtuale inattesa e improvvisata, proteggendo così dal contagio ma esponendo alla dipendenza e alla sostituzione. L'industria dell'intrattenimento e i giganti della net economy hanno infatti capitalizzato le opportunità di ubiquità offerte dal progresso tecnologico, e hanno imposto un design della fruizione degli spazi virtuali che sfrutta i meccanismi psicologici della *gratificazione variabile intermittente*, della *ciotola senza fondo* e della *previsione impossibile* che alimentano la dipendenza digitale. Così hanno attirato, sedotto e sequestrato l'attenzione e il tempo di miliardi di esseri umani. Con la prolungata e a tratti insostenibile contrazione degli spazi fisici imposta dal contenimento della pandemia da COVID-19, la disponibilità di tempo e attenzione è cresciuta enormemente, insieme al bisogno di notizie e di evasione. Ciò ha accelerato la trasformazione del rapporto tra spazi reali e spazi virtuali (Westcott et al., 2020). La mutua influenza e l'affiancamento sono sfociati in una vera e propria sostituzione: streaming al posto di cinema e concerti, social network al posto di vicinanza sociale, piattaforme di comunicazione e collaborazione online al posto di relazioni nel mondo reale, a scuola e sul posto di lavoro. Ma se gli spazi del mondo reale sono il risultato di secoli di design intenzionale o latente, individuale o collettivo, al contrario gli spazi dei mondi virtuali emergono da scelte di design disonesto, recentissime ed esplicitamente progettate e perpetrate. I siti web di informazione, gli aggregatori di notizie e le piattaforme di streaming debbono infatti ampia parte del loro successo all'adozione degli stessi stratagemmi di design disonesto che i social network e i grandi e-commerce hanno mutuato e fatto propri dal settore del gioco d'azzardo e non solo. Lo scopo è uno soltanto: massimizzare la permanenza degli utenti all'interno del sito.

Gli stratagemmi del design disonesto

Gli stratagemmi di design disonesto si diversificano per modalità di funzionamento, ma tutti si fondano su una profonda comprensione dei meccanismi psicologici più o meno coscienti che stanno alla base del comportamento umano. Lo stratagemma che crea più dipendenza è certamente noto e sfruttato da designer dell'interazione e designer di user experience (UX): si tratta della *gratificazione variabile intermittente*, la cui comprensione risale agli studi di Ferster e Skinner (1957) sul condizionamento e sul principio del rinforzo. In quegli studi, Skinner osserva e condiziona il comportamento di ratti o piccioni confinati in una gabbia, divenuta poi nota come gabbia di Skinner, o Skinner box. Questa gabbia dispone di rudimentali elementi di interfaccia, come leve o pulsanti, con cui la cavia può interagire. Una certa azione della cavia è premiata con l'erogazione di cibo, e ciò risulta in un rinforzo dell'azione sulla leva o sul pulsante. Ma il condizionamento risulta tanto più forte quanto più varia è la ricompensa: a volte la quantità di cibo è maggiore, altre minore, altre volte ancora non viene erogato alcun cibo. L'azione innesca un'aspettativa che rilascia dopamina, e l'eventuale ricompensa rinforza la propensione a svolgere l'azione sulla leva o sul pulsante, fino a creare una vera e propria dipendenza dall'azione, nonostante l'incertezza della ricompensa. Paradossalmente, è l'inesco dell'aspettativa causato proprio dall'imprevedibilità della ricompensa a rinforzare l'apprendimento del nesso azione-ricompensa. Questo meccanismo è perfettamente ricostruito a misura d'uomo dalla sequenza di notizie presentate dall'interfaccia principale dei social network. L'utente fa scorrere il feed di notizie alla ricerca di qualcosa di interessante (la ricompensa) ed è gratificato in modo variabile e intermittente da quanto gli compare davanti agli occhi, via via che scorre la pagina. Ogni aspettativa frustrata (nessuna notizia interessante) e ogni variabile ricompensa (una notizia giudicata più o meno interessante) rinforzano la propensione a scorrere ulteriormente verso il basso la pagina, creando una vera e propria dipendenza digitale, che rende difficile interrompere l'azione di scorrimento. Questa dipendenza è ulteriormente rinforzata da

un altro stratagemma di design disonesto ormai pervasivo sui social network: l'effetto *ciotola senza fondo*. Per quanto l'utente scorra, non potrà mai raggiungere il fondo della pagina e provare quindi la sensazione di aver concluso l'esplorazione. Il sito infatti continua a caricare contenuti in background, rimuovendo così la percezione di limite all'esperienza di navigazione. Tecnicamente, il numero di contenuti mostrabili non è infinito, ma è comunque enorme. Ne consegue che il limite è irraggiungibile. L'effetto netto è un consumo di contenuti molto superiore a quanto effettivamente desiderato, esattamente come dimostrato da Wansink (Wansink et al., 2005) tramite il suo controverso esperimento della ciotola senza fondo. Mangiando da una ciotola che continua a riempirsi da sola, i malcapitati avventori dell'esperimento di Wansink hanno infatti consumato in media il 73% di calorie in più rispetto agli avventori forniti di ciotole convenzionali, sottostimandone la quantità di 140 calorie e rifiutandosi di credere di aver mangiato più degli altri. Questo stratagemma di design disonesto non è utilizzato soltanto dai social network tramite il sistema di interfaccia che carica automaticamente nuovi contenuti all'approssimarsi del fondo della pagina. È sfruttato anche dalle piattaforme di streaming tramite l'avvio automatico della riproduzione del video successivo a quello appena terminato. In altre parole, la trasmissione di contenuti non è più una reazione del sistema all'azione dell'utente, ma un automatismo che esclude alcun tipo di interazione o scelta cosciente. Un'enorme percentuale dei contenuti consumati sui social network e sulle piattaforme di streaming è avviato in questo modo, tanto da far pronunciare a Reed Hastings, co-fondatore e amministratore delegato di Netflix, la famosa frase sulla vera concorrenza di Netflix: «We're competing with sleep.» Inoltre, il reale costo di ciascuna di queste interazioni, in termini di tempo e di attenzione, è intenzionalmente celato dal design disonesto degli elementi di interfaccia. Questi, infatti, non svolgono la funzione ergonomica auspicata da Norman (1988) di *affordance* (Gibson, 1979): invito all'uso e comunicazione trasparente delle possibilità di interazione (e dei costi dell'interazione). Al contrario, gli elementi di interfaccia non esplicitano il tempo necessario a

completare l'azione desiderata, occultano accuratamente la percezione del rischio di vedere l'attenzione dirottata altrove, e spesso celano appositamente le modalità di esecuzione di un'azione dannosa per le logiche di business – per esempio la cancellazione di un abbonamento – dietro a una sequenza di interazioni appositamente complicate o inestricabili. Questi stratagemmi di design disonesto rendono impossibile la previsione dei veri tempi e costi, e costituiscono quindi soglie quasi invalicabili, che delimitano i *walled gardens* in cui l'utente, il suo tempo e la sua attenzione sono sequestrati.

Il sovraccarico informativo della trasposizione digitale

Il sistema di notifiche, più o meno interessanti, dei siti web e delle app installate sugli smartphone produce esattamente questa dipendenza. Ma ciò è il risultato non pianificato dell'affermazione delle tecnologie di accesso a internet in mobilità, ed emerge dalle involontarie interazioni delle azioni progettuali dei designer di siti web, app, sistemi operativi, interfacce di notifica, ecc. I social network fanno invece un uso completamente intenzionale di questi stratagemmi di design disonesto, tanto da costruirvi intorno la principale esperienza d'uso. Purtroppo, anche i siti web di informazione e gli aggregatori di notizie adottano un'interfaccia a feed che finisce per catturare l'attenzione dell'utente e dirottare la sua intenzione originale. Se lo scopo, prima dell'interazione con l'interfaccia, è conoscere i numeri dell'andamento della pandemia da COVID-19, il risultato invece è la fruizione più o meno volontaria di un intero flusso di notizie che via via divergono dall'intento originale, sottraggono molto più tempo del previsto e aggravano una situazione di angosciosa attesa delle novità quotidiane. La home page del sito web di un quotidiano può sembrare la naturale trasposizione in digitale della prima pagina cartacea, e quindi anche di un'esperienza d'uso più che affermata. Ma un'attenta comparazione tra le due mette in chiara evidenza alcune macroscopiche differenze. Il quotidiano cartaceo propone un unico verso di fruizione, che dalla prima pagina giunge all'ultima. Consente di sfogliare più

rapidamente alcune sezioni o saltare direttamente a una pagina interna indicata in prima pagina. Consente di leggere solo la prima pagina, oppure anche di dare solo un'occhiata ai titoli della prima pagina. Perfino i manifesti dei quotidiani, che davanti alle edicole anticipano le due o tre notizie del giorno, possono essere letti per farsi un'idea al volo, senza leggere il quotidiano che pubblicizzano, grazie a un approccio di *glanceable design* (Matthews 2006) che li rende fruibili di per sé. Quale che sia il livello di approfondimento desiderato, l'insieme di informazioni è finito e ciò rende possibile completare l'azione. Al contrario, il sito web può essere esplorato seguendo un numero pressoché illimitato di percorsi concomitanti, più o meno gerarchici, che partono dalla home page e conducono inesorabilmente a un indesiderato sovraccarico informativo e a un consumo di tempo imprevedibile. Ogni visita al sito web di un quotidiano non corrisponde infatti all'acquisto di un singolo numero, quanto piuttosto a una visita all'archivio completo di tutte le annate (o almeno quelle dell'ultimo quarto di secolo). La molteplicità dei percorsi possibili in una tale ricchezza informativa, e la moltitudine di scelte necessarie a definirli travolgono l'utente con la percezione della vastità di notizie a disposizione, prima ancora che con le notizie vere e proprie. L'evidente impossibilità di compiere e concludere la semplice azione di *leggere il giornale*, comporta l'insorgere di una forma di ansia sociale legata alla paura di perdere qualcosa di importante o di essere tagliati fuori, nota come *Fear Of Missing Out* (FOMO) (McGinnis, 2004). L'intenzionalità dirottante e sequestrante del web design dei quotidiani non è certa, tanto che eminenti testate insistono su modelli di business a pagamento, invece che sulla cattura del tempo, la profilazione, l'analisi dei dati di consumo e, in definitiva, sulla vendita dell'attenzione dei lettori agli inserzionisti pubblicitari. Molti offrono anche compendi tematici giornalieri, settimanali o mensili, che evidentemente sono progettati per ricostruire in digitale l'esperienza di consumo esaustivo delle edizioni cartacee. Invece, il design dei social network induce subdolamente gli utenti a rivelare e pubblicare informazioni che li riguardano (*A cosa stai pensando?*,

Dov'eri?, Con chi eri?, Tagga un amico, ecc.) e propone quelle informazioni ai componenti delle relative cerchie sociali, spesso tramite notifiche che da un lato catturano l'attenzione e attirano verso il sito o l'app, dall'altro insinuano un'intenzione di relazione del contatto originale che invece non sussiste. Il più delle volte, il tag sulla foto non è frutto di un'intenzione esplicita di contatto, quanto una reazione condizionata da un design disonesto che induce a scrivere il nome di un amico in un quadratino. Qui il meccanismo psicologico sfruttato è il bisogno di reciprocità e riconoscimento sociale che caratterizza l'essere umano (Asch, 1955).

Il design disonesto e il design catalizzatore di senso

Il design è un attore potentissimo e silente che influenza la forma, l'esperienza e il comportamento di miliardi di abitanti dei mondi virtuali. Il design disonesto li soggioga alle nuovissime logiche del profitto, fondate sul sequestro graduale e sistematico dell'attenzione e del tempo libero, su raccolte dati a scala planetaria per la profilazione e la persuasione al consumo, sull'alimentazione surrettizia del desiderio di soddisfazione di bisogni che sono invece il risultato delle trasformazioni e delle privazioni che quella stessa economia comporta. Il design è così piegato a strumento degli aspetti deteriori della trasformazione sociale innescata dall'accelerazione esponenziale del progresso tecnologico. In questo modo, alimenta il circolo vizioso che alla definizione della propria identità e delle proprie relazioni sociali nel mondo reale affianca e sostituisce la costruzione di un'immagine del sé fondata sulla relazione con gli altri, mediata dal filtro ingannevole della tecnologia dei social network e dell'accesso pervasivo a internet. Questo circolo vizioso ha trasformato profondamente ogni aspetto della vita degli esseri umani e ha influenzato ancor più profondamente la generazione Z, che all'epoca dei social network ha costruito la propria identità e ha dovuto giocoforza apprendere e adottare le tecniche di gestione della reputazione dei brand. Ma gli esseri umani debbono il loro successo evolutivo alla capacità di costruire modelli virtuali a rappresentazione e supporto

della realtà, come il denaro, i confini o la burocrazia. La relazione intersoggettiva che questi modelli costruiscono consente a esseri umani di gruppi sociali sconosciuti di interagire secondo un più ampio insieme di regole e convenzioni più o meno tacitamente accettate da tutti i potenziali partecipanti allo scambio. In altre parole, la capacità di progettare e alimentare modelli virtuali della realtà è la capacità chiave dell'homo sapiens, e sta alla base di ogni progresso sociale e tecnologico successivo. L'avvento del digitale ha reso possibile elaborare in modo efficientissimo quei modelli e ha a sua volta accelerato lo sviluppo di nuovi modelli, di nuove tecnologie e di nuove convenzioni sociali. Ha condotto alle simulazioni indistinguibili dal vero e ha reso possibile la diffusione su vastissima scala di notizie false, che mettono a rischio il modello stesso di democrazia. Ovviamente, mentre il mondo reale e le sue sfide future si fanno sempre più difficili da sostenere e i mondi virtuali si rendono sempre più attraenti, coinvolgenti e si avvicinano a costituire alternative sempre più credibili, parte sempre più ampia del genere umano cade preda del design disonesto e rifugge la pubblica realtà per rifugiarsi in un intimo (o condiviso) mondo virtuale. La sfida di questo tempo è quindi restituire al design del digitale il ruolo di catalizzatore della naturale propensione degli esseri umani a progettare e plasmare il mondo, in modo da costruire modelli e mondi virtuali che siano al servizio della realtà e costituiscano occasione di attribuirle senso.

Riferimenti bibliografici

Asch S., (1955). «Opinions and social pressure.» *Scientific American*. 193 (5), 31–35.

Ferster, C. B., Skinner, B. F. (1957), *Schedules of reinforcement*, New York: Appleton Century Crofts.

Gibson, J. J. (1979). *The ecological approach to visual perception*. Boston: Houghton Mifflin.

McGinnis, P. J. (2015). *Social Theory at HBS: McGinnis' Two FOs*. “The Harbus Harvard Business School” [Online]. Disponibile in <https://harbus.org/2004/social-theory-at-hbs-2749/> [23 settembre 2020]

Norman D. A.. *The Psychology of Everyday Things*. New York: Basic Books.

Wansink, B., Painter, J. E., North, J. (2005). «Bottomless Bowls: Why Visual Cues of Portion Size May Influence Intake.» *Obesity Research*, 13(1), 93-100.

Westcott, K. et al., (2020), *Digital media trends survey, 14th edition*, “Deloitte” [Online]. Disponibile in <https://www2.deloitte.com/us/en/insights/industry/technology/digital-media-trends-consumption-habits-survey/summary.html> [13 ottobre 2020].

Andrea Vian
Università degli Studi di Genova
andrea.vian@unige.it

**«LA MIA CITTÀ IDEALE, MI SIA
CONSENTITO, È UN'ENTITÀ DEFINITA,
CIRCONDATA DA MURA».
ALDO ROSSI E IL QUARTIERE
RESIDENZIALE BARIALTO TRA LIMITE,
HORTUS CONCLUSUS E PARTI DI
CITTÀ**

Antonio Labalestra

Abstract

The project for the Barialto district is part of a series of architectural proposals developed by Rossi in Puglia, between the early nineties and the time of his tragic death in 1997.

These projects are all widely documented in the archives dedicated to Rossi and in numerous anthological publications. They are the result of a profound reflection on the architecture of this region: from the imposing Romanesque cathedrals to the severe majesty of the Norman-Swabian fortifications and the white rural buildings of small towns.

The Barialto is a project inspired, therefore, by the best European architectural tradition, from the tradition of the garden city to the one of the English new towns. This building, however, is also confronted with the typicality of local settlements and, therefore, with the characteristics of the entire Mediterranean civilization: from the “classical” matrix in the relationship with the open space of the

countryside, to the dimension more linked to the rural and autochthonous tradition, from the idea of the magnificence of civil architecture to the pauperism of the many examples of rural tradition.

In this project, we can distinguish a poetic core of reference around which the construction of an overall image of the city is realized. A city recalling a larger urban organism in relation to which it assumes the connotations of a Hortus conclusus: both a metaphor of living and a microcosm of the city.

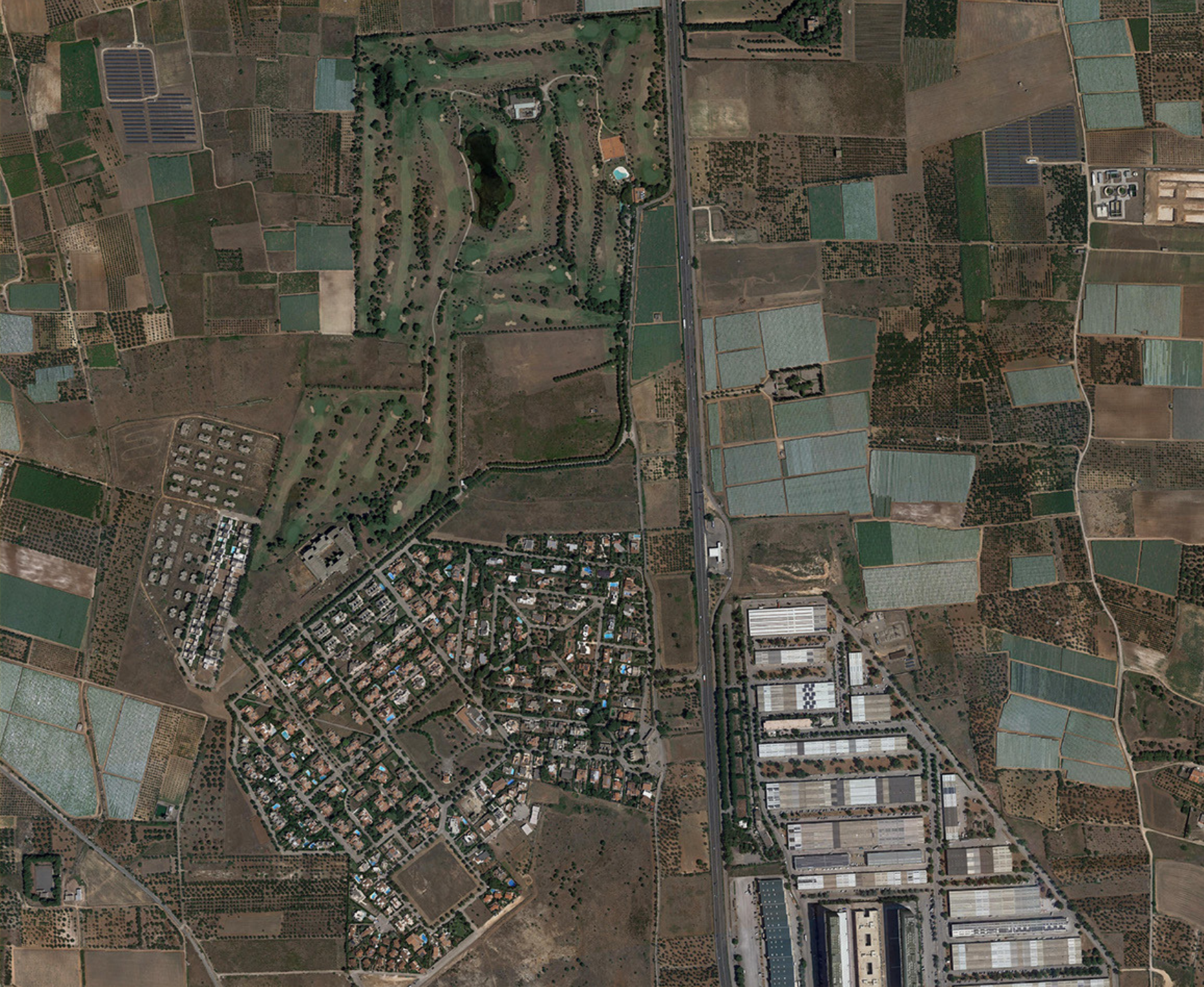


Fig. 1 Ortofotocarta dell'Insiediamento Barialto,
Casamassima, Bari

La costruzione dell'organismo urbano per parti, per «pezzi di città» come li aveva definiti Ezio Bonfanti (1970) – in un indimenticabile articolo di «Controspazio» – è un tema che pervade gran parte della ricerca architettonica degli ultimi decenni del secolo appena trascorso. Un paradigma che, seppur ormai apparentemente superato dalle ricerche urbane più contemporanee, risulta di estremo interesse, soprattutto in relazione alla rilettura di alcune esperienze perseguite durante gli ultimi decenni del scorso secolo.

In quegli anni, le esperienze “esemplari” che riguardano la configurazione di parti di città sia da un punto di vista urbano sia formale riescono, infatti, a lasciar intravedere un nuovo orizzonte per la città (Tafari, 1982: 146-159). Per un verso concludono la grande esperienza dell'abitare condotta – tra il 1949 e il 1963 – con i due settennati Ina Casa, per altri aspetti portano al centro del dibattito alcune delle ricerche sul planning che venivano elaborate a Venezia da Samonà e, in maniera distinta, da Ludovico Quaroni (Tafari, 1964).

Tra questi il quartiere Corviale a Roma del gruppo capitanato da Mario Fiorentino (1973 e ss.), il quartiere Monte Amiata al Gallaratese a Milano di Carlo Aymonino con Aldo Rossi (1967-1973), lo Zen a Palermo di Vittorio Gregotti (1970 e ss.) e il quartiere Matteotti a Terni di Giancarlo De Carlo (1969-1975) eserciteranno un'influenza fondamentale su gran parte delle sperimentazioni condotte negli anni successivi.

Alcuni degli interpreti delle sperimentazioni segnalate come virtuose da Tafari saranno, negli anni successivi, tra i protagonisti di numerose altre riflessioni sul tema dell'abitare contemporaneo. Tra queste possiamo sicuramente annoverare il progetto del quartiere residenziale Berialto realizzato nei primi anni Novanta alla periferia del capoluogo pugliese di Bari.

L'elemento di maggior interesse di questa ambiziosa operazione immobiliare coincide principalmente con il tentativo di creare relazioni esclusive tra utente, oggetto architettonico e contesto naturale e con la realizzazione di una netta circoscrizione tra la dimensione intima delle residenze e il contesto urbano di riferimento. Il quartiere,

collocato in un'area di particolare pregio naturalistico, è infatti pensato come una città-giardino completamente avulsa dalla città consolidata e posizionata lungo il più importante tracciato stradale di accesso al capoluogo dal versante meridionale.

In questo contesto l'insediamento diviene un luogo completamente compiuto, tanto in relazione al paesaggio che lo accoglie quanto rispetto alla città che intende escludere. Un luogo *conclusus*, protetto da un doppio sistema: una prima cintura di verde attrezzato e un limite ancor più fisico, la recinzione progettata da Aldo Rossi (Ferlenga, 1992 e Ferlenga, 1999: 330-333). [Fig. 1]

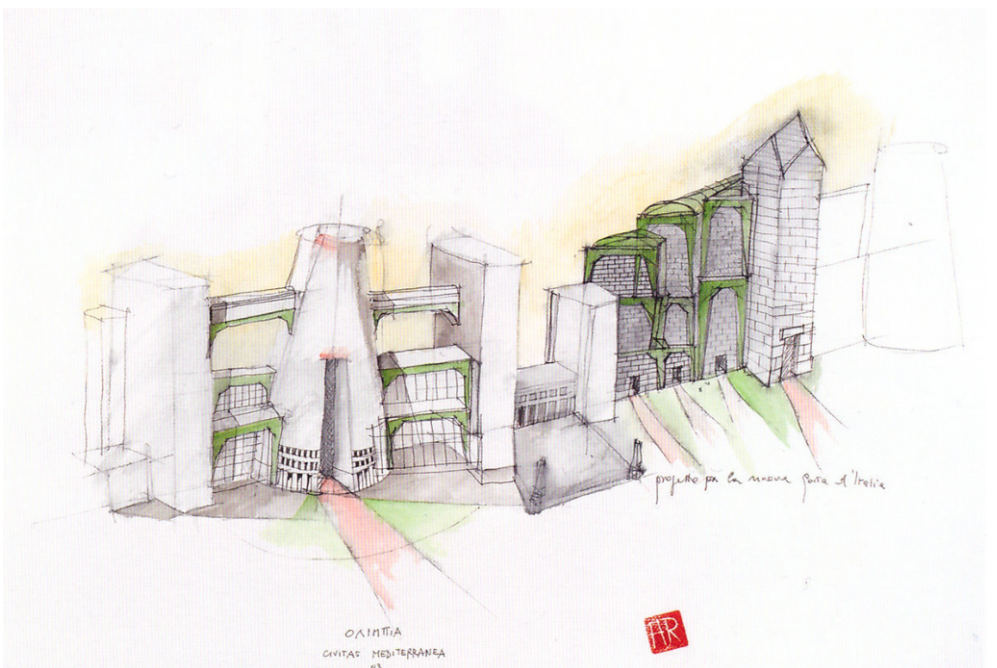
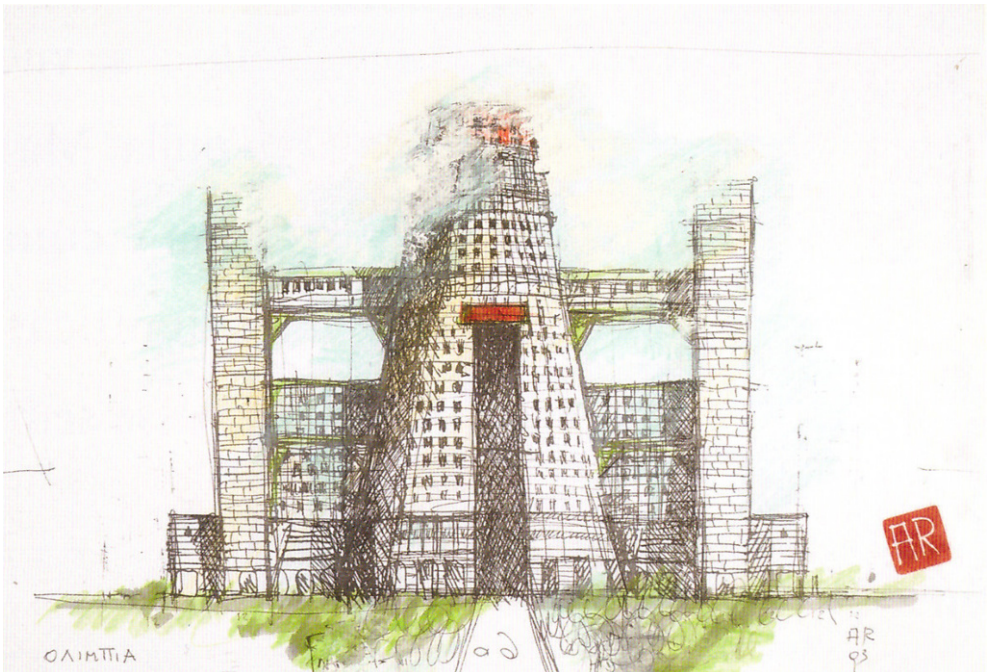
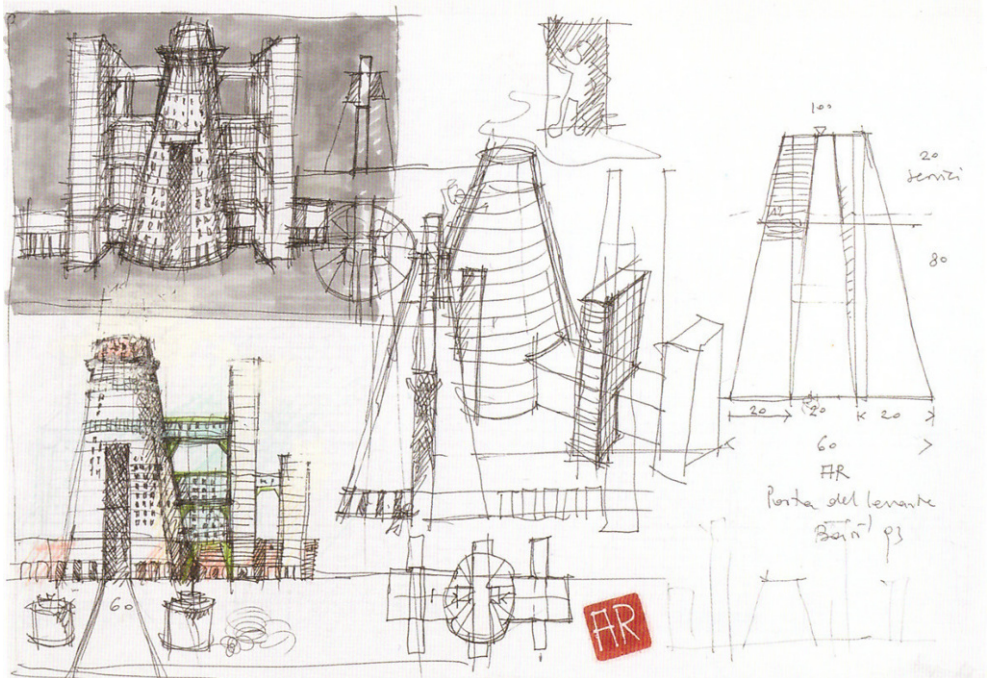
L'elemento progettato dall'architetto milanese – autore anche di alcune delle unità residenziali all'interno dell'insediamento – ha infatti un ruolo principale nel conferire una consistenza tangibile a questo confine, sia nella sua dimensione di limite fisico sia come segno erudito di una condizione culturale e sociale contemporanea.

Aldo Rossi “pellegrino di Puglia”

Il progetto per il quartiere Berialto rientra in una serie di proposte architettoniche elaborate da Rossi per il territorio pugliese, a partire dagli inizi degli anni Novanta e fino al momento della sua tragica scomparsa avvenuta nel 1997.

In quegli anni vedono la luce il progetto per la sede del nuovo Politecnico di Bari (1991), quello per gli edifici ricettivi dei Giochi del Mediterraneo (1993), la sede della banca Caripuglia (1993) e, infine, il centro turistico a Castellaneta Marina in provincia di Taranto (1993). [Fgg. 2,3,4] Questi progetti, tutti ampiamente documentati all'interno degli archivi dedicati a Rossi oltre che nelle numerose pubblicazioni antologiche, mettono in campo una profonda riflessione sull'architettura in terra di Puglia (Celant, 2008: 226-229): da quelle delle imponenti cattedrali romaniche alla severa maestosità delle fortificazioni normanno-sveve, fino alle bianche costruzioni rurali dei piccoli centri.

Tra questi progetti rientrano diverse opere realizzate per la committenza della famiglia di costruttori edili Degennaro di Bari promotori, nei primi anni Novanta, di una serie di iniziative volte a realizzare investimenti immobiliari ai margini dei confini amministrativi del capoluogo pugliese. Questi interventi vanno



dall'alto

Fig. 2 Aldo Rossi, *Porta del Levante*, 1993, Bari.
© Eredi Aldo Rossi

Fig. 3 Aldo Rossi, *Olimpia*, 1993, Bari.
© Eredi Aldo Rossi

Fig. 4 Aldo Rossi, *Olimpia, Civitas Mediterranea*.
Studio px la porta del Levante, 1993, Bari.
© Eredi Aldo Rossi

collocati entro un quadro ben più ampio di iniziative costruttive pianificate in relazione con l'espansione della città di Bari oltre i propri confini amministrativi che si basa sul coinvolgimento delle aree dei Comuni immediatamente compresi nella sua periferia.

Tale strategia nasce nell'alveo delle possibilità del piano regolatore del capoluogo elaborato da Ludovico Quaroni a partire dal 1965. Il piano, approvato nel 1973 ma poi continuamente revisionato dallo stesso Quaroni, basava infatti la futura espansione di Bari sulla previsione di coinvolgere, senza soluzione di continuità, i territori dei comuni limitrofi in un'unica grande area urbana secondo una strategia utile, tanto a preservare le aree di campagna a ridosso del contesto urbano, quanto alla realizzazione di nuovi quartieri residenziali compatibili con le aree di verde naturale (Laera, Riccardi, 1990 e Quaroni, Quistelli, 1969).

All'interno di questa più estesa iniziativa va, dunque, inquadrato il progetto del quartiere residenziale "Barialto" che si sviluppa su una superficie di circa 80 ettari e si basa sull'idea di realizzare una piccola "città per parti", costituita da otto diversi comparti, ognuno con una sua specifica identità formale e progettuale.

Il programma funzionale si gioca su un sottile rapporto di equilibrio tra lo spazio pubblico, la varietà delle tipologie residenziali e la ripetizione del tipo; si tratta quasi sempre di tipologie bifamiliari affidate, per ogni comparto, ad un progettista differente; tra questi vi è lo stesso Rossi, Carlo Aymonino, Guido Cannella e Luigi Vietti.

L'abitato è pensato per essere completamente autosufficiente. Si prevede sin dall'inizio, infatti, di dotare il centro di uno spazio polifunzionale, negozi, una biblioteca, una discoteca, un centro sportivo, piscine, scuole di ogni ordine e grado, un grande albergo e addirittura una distesa d'acqua salata per la pratica della vela e della pesca sportiva. Il tutto circondato da una serie di campi da golf e da un collegamento diretto – tramite una metropolitana di superficie – con il centro della città di Bari (Moschini et al., 1992).

L'iniziativa viene presentata alla stampa e ai futuri investitori come un nuovo modello di insediamento, armonico con la natura circostante, in cui potrà realizzarsi l'idea decorosa di abitare *poeticamente*.

Una «città ideale» insomma – così la definisce il suo artefice Giuseppe Degennaro nell'occasione – «[...] un'entità definita, circondata da "mura" e da un anello di verde costituito da campi da golf. Si entra attraverso una porta, segno ed emblema nel territorio, la si percorre attraverso un sistema di assi parco principali da cui partono le penetrazioni ai lotti» (Moschini et al., 1992: 2).

In questo contesto, l'incarico affidato a Rossi riguarda, almeno inizialmente, due degli elementi principali: quello della recinzione dell'intero insediamento ed una delle unità residenziali modello, pensata per essere eventualmente replicabile, all'interno della lottizzazione. [Fgg. 5,6] Il limite dell'insediamento è risolto con dei grandi pilastri in tufo di forma ottagonale posti a distanza prestabilita che segnano e misurano la recinzione costituita da un muro, più basso, che corre lungo tutto il perimetro della proprietà.

Un ruolo dirimente nel tentativo di inseguire la forma compiuta di città è affidato, invece, alla grande porta dell'insediamento. Un segno illuminista «pensato come una grande porta, un grande arco trionfale che si confronta con la sua forma e con il territorio» (Farlenga, 1999: 326).

L'elemento interrompe la recinzione con una sequenza di elementi che vanno dal tronco di cono in pietra di Trani entro la quale è ospitata la guardiania dell'intero complesso, ad una composizione di quattro torri piezometriche che raddoppiano l'altezza dalla recinzione. Una forma primitiva molto cara a Rossi, la prima, che si confronta e misura con le quattro riconoscibili emergenze verticali. Queste ultime, rivestite in pietra locale – seppur inizialmente pensate per essere intonacate di rosso, come quelle del Centro Torri (1985) di Parma, in riferimento alla tradizione costruttiva medioevale ma anche all'archeologia industriale – assolvono al ruolo di monumenti civici e sono funzionali, nella metafora rossiana, nel evocare lo scenario della rappresentazione urbana.

In questo inseguirsi di riferimenti, analogie e astrazione di parti di città, di tradizioni delle forme ed elementi architettonici si gioca anche il progetto dell'unità residenziale. La tipologia prescelta è quella della casa a corte bifamiliare, quella cioè di una forma archetipa che allude, ancora



una volta, ad una dimensione dell'abitare protetta dall'esterno e raccolta intorno ad un luogo centrale. Uno spazio concluso dunque, introverso, che si apre solo verso l'alto configurando una stanza a cielo aperto posta in posizione protetta all'interno della quiete della casa.

La facciata pubblica dell'edificio restituisce un carattere severo e urbano che rafforza, chiaramente, questa volontà di chiusura verso l'esterno essendo realizzata con una muratura lineare compatta, intonacata di bianco e protetta da due torri in pietra. Nel retro, invece, l'unità si apre al dialogo con la campagna e con il paesaggio in un riferimento esplicito all'architettura rurale delle masserie.

Un progetto ispirato alla migliore tradizione architettonica europea, da quella della città giardino a quella delle *new towns* inglesi, che si confronta però anche con la tipicità degli insediamenti locali e, dunque, con i caratteri dell'intera civiltà mediterranea: dalla matrice

“classica” nel rapporto con lo spazio aperto della campagna, alla dimensione più legata alla tradizione contadina e autoctona, dall'idea della magnificenza dell'architettura civile al pauperismo dei numerosi esempi tipologici della tradizione rurale.

Ceci n'est pas une ville (Tafuri, 1986)

L'intero impegno di Rossi per questo progetto appare, per quanto detto, una meditazione che riguarda tanto il rapporto tra il progettista e la cultura del costruire pugliese, quanto la scelta di un tema preciso, che è quello dell'organismo urbano che si configura come un confine preciso e limitato.

Del resto ciò appare in maniera trasparente dall'analisi del corpus grafico prodotto dall'architetto milanese per questa occasione; in particolare, da un disegno rimasto nella disponibilità dei committenti e intitolato *monumenti pugliesi* in cui diviene centrale il riferimento tanto alle

architetture neoclassiche francesi – alle barriere doganali della città di Parigi – quanto al Castel del Monte, la fortezza del XIII secolo fatta realizzare dall'imperatore del Sacro Romano Impero Federico II nell'altopiano delle Murge occidentali. [Fig. 7]

Il rapporto tra Rossi e l'architettura pugliese in questo progetto non è mai edulcorato, tantomeno esauribile nella dimensione citazionistica e analogica ma attiene, piuttosto, a quel metodo e a quella *costruzione logica dell'architettura* che conduce direttamente alla sua teoria dell'insediamento.

È dunque in questo contesto, quello dello spazio concluso e protetto dell'abitare, che Rossi conduce la sua analogia con le

Fig. 5 Porta monumentale, insediamento Barialto, Casamassima
Foto Nicola Cavallera



costruzioni federiciane declinando il tema della separazione tra paesaggio e costruito, tra natura e limite, in maniera funzionale alla definizione dello spazio dell'abitare e a quel principio heideggeriano che sottolinea, quale attitudine preferita dell'uomo, quella di creare radure. Ed è proprio in quello spazio per cui il filosofo tedesco in *Tempo ed essere* propone il termine *Lichtung*, ossia radura, apertura, territorio all'interno di un limite fisico naturale, che Rossi sembra condurci individuandolo come il luogo in cui il pensiero e l'essere possono tornare a incontrarsi e a dimorare in una nuova unità.

Il riferimento figurativo a Castel del Monte, oltre ad essere un riferimento preciso alla singolarità dell'esperienza contestuale, è soprattutto un riferimento ad un "sistema" compositivo, alla chiarezza delle sue "proporzioni" e alle "regole" di definizione di uno spazio chiuso in se stesso, come quello della tipologia della residenza protetta delle costruzioni normanne.

Nel progetto per Barialto, come nel resto della sua intera produzione, Rossi ci propone in definitiva quello dello spazio *conclusus* come grado superiore della metafora dell'abitare, eleggendo il tema della conclusione dello spazio urbano come uno dei centri dell'*architettura della città* (Rossi, 1966).

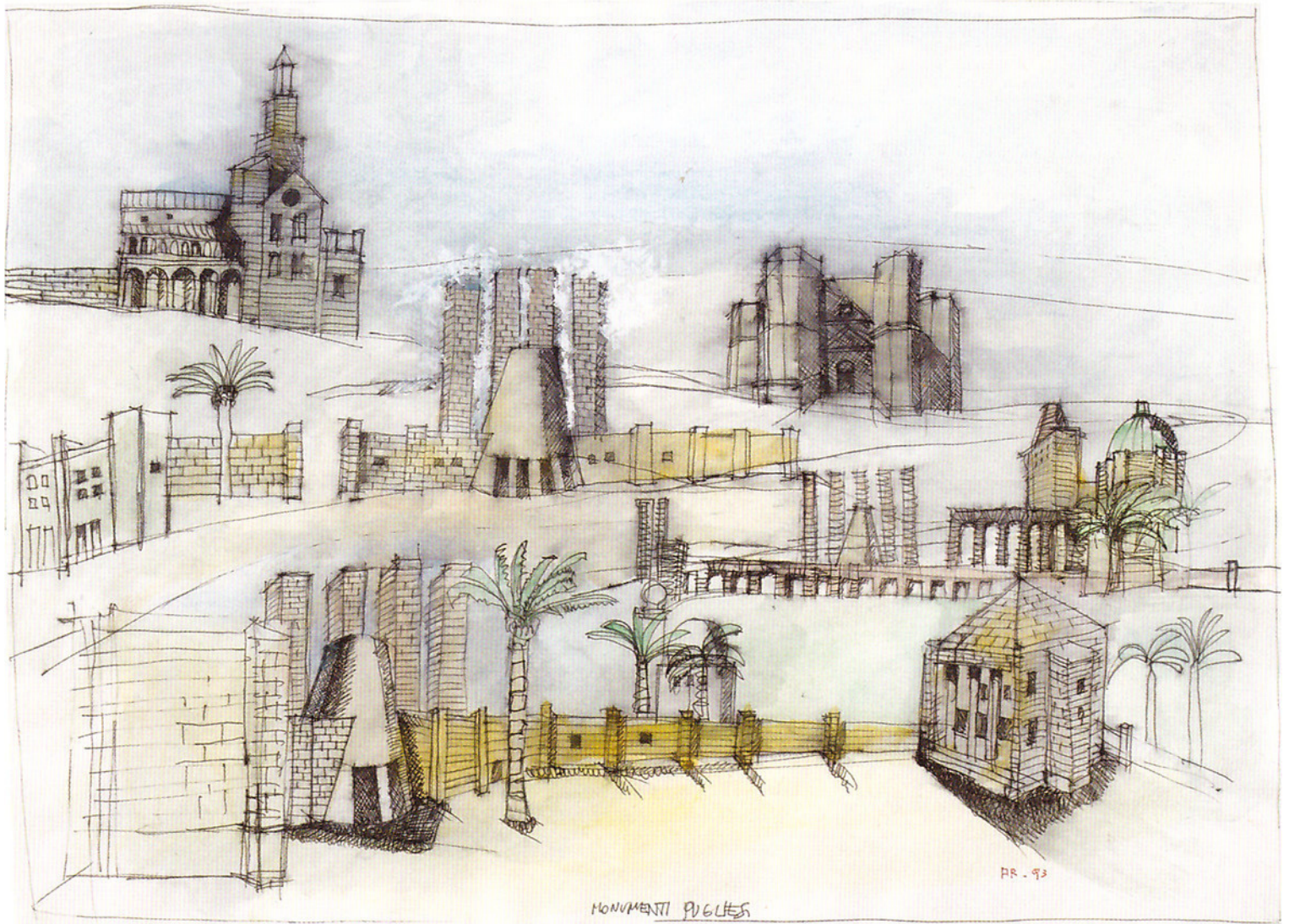
Un tema già presente in molti dei progetti dell'architetto milanese: da quello

per l'unità residenziale del Quartiere San Rocco a Monza del 1966, a quello del cimitero San Cataldo di Modena del 1968.

Nel primo caso, oltre al riferimento ai tracciati romani, sembra che «Evidentemente ... sono indicati alcuni aspetti della memoria, di una memoria circoscritta ad un territorio» (Vitale, 1986: 5) Nel secondo, l'insieme degli edifici del complesso cimiteriale si configura ancora una volta come una porzione di città conclusa. La forma del camposanto è, infatti, caratterizzata da un grande recinto entro cui sono accolti gli elementi compositivi, come fossero simulacri di una città ideale fatta di memorie urbane in cui si dipanano percorsi rettilinei, porticati, corti, piazze ed elementi monumentali: una città conclusa entro la città di Modena, la città dei morti entro quella dei vivi.

In entrambi i casi una memoria di città consolidata dunque, quasi ossessiva, che si compone di elementi finiti: una città ideale che si definisce per parti riconoscibili fino a definire una prassi, quasi irrinunciabile nell'agire rossiano all'interno di un processo analogico sempre più attente alla capacità di Baudelaire di mettere in campo delle *correspondences*.

Un procedimento logico che l'architetto milanese elegge sin dai suoi primi cimenti progettuali e che, così come egli stesso dice di Boullè nella celebre introduzione alla sua traduzione del testo *Architettura*



saggio sull'arte, è applicato ostinatamente in ogni sua opera (Rossi, 1967: 15).

Ed è per questa strada che, anche nel progetto del Barialto, possiamo distinguere un nucleo “emozionale” di riferimento intorno al quale si realizza la costruzione di un’immagine complessiva che non è altro che quella della memoria della città evocata dall’elemento circoscritto in un organismo urbano più grande.

Questo tema, che lo stesso Rossi fa rivivere a partire da un elemento della memoria della civiltà e della storia pugliese, trova un riferimento analogico che si risolve oltre il limite dell’immagine che l’ha originata per farsi concrezione architettonica e, dunque, costruzione tecnica, autonoma dai contenuti affrontati.

Solo a questo punto «compaiono in primo piano delle questioni che possiamo chiamare tecniche; i caratteri dell’architettura, caratteri distributivi, costruttivi, stilistici che sono nell’architettura e che Boullè (come Rossi ndr) ama analizzare

singolarmente scomponendoli e componendoli nello svolgere il suo sistema» (Rossi, 1967: 16).

Un sistema che nasce direttamente dall’esperienza diretta, logica e sentimentale della storia. [Fig. 8]

Ed è proprio in questo senso, dunque, che l’esperienza di Bari, apparentemente chiusa in un pensiero geometrico nato a priori, torna ad avere un valore naturale, ferma nel tempo ma sempre mutevole nel definire un’immagine della città anche quando questa è geograficamente lontana.

da sinistra:
Fig. 6 Muro di recinzione,
insediamento Barialto, Casamassima.
Foto Nicola Cavallera

Fig. 7 Aldo Rossi, *Monumenti Pugliesi*, 1992.
Collezione privata





Riferimenti bibliografici

Bonfanti, E. (1970). «Elementi e costruzione. Note sull'architettura di Aldo Rossi». In *Controspazio* N. 10, 19-42.

Celant, G. (2008). *Aldo Rossi. Disegni*. Ginevra-Milano: Skira.

Ferlenga, A. (1992). *Aldo Rossi. Opera completa II 1988-1992*. Milano: Electa Mondadori.

Ferlenga, A. (1999). *Aldo Rossi. Tutte le opere*. Milano: Electa Mondadori.

Laera, R., Riccardi, C. (1990). *Ludovico Quaroni, il piano di Bari e l'idea di "città regione"*. In AAVV. *Piano, Progetto, Città*. Roma: Gangemi, 9-10.

Moschini, F. (1992). *BariAlto. Nuove tendenze dell'architettura e dell'urbanistica contemporanee*. Roma: AAM Architettura Arte Moderna.

Quaroni, L., Quistelli, A. (1969). «Obiettivi e significati del "PRC" di Bari». *Lotus* N. 6.

Rossi, A. (1966). *L'architettura della città*. Padova: Marsilio.

Rossi, A. (1967). *Introduzione*. In Boullée, E. *Architettura: Saggio sull'arte*. Padova: Marsilio, 7-47.

Tafari, M. (1976). «Ceci n'est pas un ville». *Lotus* N. 13, 8-10.

Tafari, M. (1982). *Storia dell'architettura italiana. 1944-1985*. Torino: Einaudi.

Vitale, D. (1986). *Introduzione*. In Rossi, A. *La costruzione del territorio, uno studio sul Canton Ticino*. Milano: CLUP.

Antonio Labalestra

Politecnico di Bari

antonio.labalestra@poliba.it

Fig. 8 Aldo Rossi. Ingresso monumentale Barialto, Casamassima. Foto Nicola Cavallera

HORTUS CONCLUSUS, LOCUS AMOENUS

Davide Servente

Abstract

Shipwrecked on the Phaeacians' island, Odysseus is welcomed into the palace by Queen Arete and King Alcinous, finding himself immersed within one of the most amazing gardens of the classical age, a paradigmatic *locus amoenus* to which the domestic garden has aspired for millennia. An incorporeal representation of its owner, the garden brings solace, elicits admiration and has always been considered an essential element of every villa, integrating it into the landscape and the cultural *habitat* that hosts it.

Modern architects do not break with this millenary tradition, exploring various approaches and ways of understanding the relationship of the home and its inhabitants with the environment immediately outside. The garden in the twentieth century is configured as a filter both in the relationship with nature and with the surrounding city, and can circumscribe the horizon until it transforms the inhabitant into a sort of new anchorite. Conversely, it can open itself up, abandoning itself to the spontaneity of the landscape until it blends into it. The immense windows of the International Style can at the same time act as a border and keep nature beyond a threshold – making the inhabitant a spectator, or transforming portions of the landscape into domestic environments – eliminating any visual barrier.

The Protestant need to display the “exemplary” portrait of the family in the garden outside the single-family home makes the typical American front yard a showcase

of domestic life, sometimes the sole enabler in the need to be able to represent oneself. A place that is welcoming and allows one to be admired, the garden gives full expression to a need to participate in public life, undoubtedly arising from a private desire. Proof of this is the attention given to the small pieces of lawn, which often exceeds the simple need for maintenance, reflecting a multiplicity of symbolic needs that include the atavistic control of nature through its surrogate up through the projection of the owner's self, and from the need for exhibit a status to that of demonstrating a sense of belonging to a community.

A space that is intimately *conclusus*, the garden nevertheless always maintains the characteristic of a public and open place, configuring itself as a paradoxical threshold of compromise and melding, of the encounter of the most remote self with the other. The psychological and visual boundary of the extension of the home, of one's property, the garden appears in our perception to be an outdoor room, although sometimes it is not even physically delimited, just like the mythological one given by the gods to the magnanimous Alcinous to delight the Phaeacians.

Rodanthe, United States.
Foto di Karl Greif





Alla Biennale di Venezia 1996 – la cui curatela di Hans Hollein investe l'architetto del ruolo di “sensore” del futuro designandolo alla stregua di un “sismografo” – c'è gran fermento per «l'effetto Disney in pieno sviluppo» (Burkhardt, 1996: 2). Non solo per l'allestimento di Thomas Krens dedicato alle architetture della Company presso il padiglione statunitense, ma soprattutto per il debutto della “fabbrica dei sogni” nella costruzione di una reale cittadina. Mai edizione della Biennale fu più adatta ad impattare contro il New Urbanism declinato alla scala di un *brand* qual è Disney: non più sognanti e organizzati parchi a tema o case «di Topolino, in scala 3/8» (Ibidem), ma vere e proprie architetture *full-scale* in cui

andrà in scena la vita quotidiana. Gli occhi sono puntati così su Celebration 34747, cittadina modello per abitanti reali nel tiepido clima della Florida, presentata informalmente al mondo il 2 ottobre 1996, con la Biennale in pieno svolgimento.

La nutrita schiera di reporter invitati alla visita del cantiere di ciò che il CEO Michael Eisner non esita a definire «*the most gratifying thing of the Disney Company*» si trova dinnanzi «alla rievocazione dell'età della quiete, della sicurezza e della stabilità» (Steiner, 1996: 45). Ad incorniciare piccoli edifici pubblici realizzati dagli architetti più in vista dell'epoca, la cittadina pone ordinati isolati residenziali composti ricombinando un sobrio catalogo di case disponibili in



quattro tagli dimensionali e sei “stili” differenti. Rigogliose siepi e candidi steccati (iconicamente anche nel logo della città) scandiscono il susseguirsi dei giardini tra gli impeccabili isolati tra i quali l’insicura classe media ritrova una rassicurante vita a misura d’uomo che nella nuova cittadina pare non essere «minacciata dai pericoli della modernità» (Ibidem). L’ordinarietà dello *sprawl* americano si rispecchia ripulita, immacolata, tra i verdi fazzoletti di prato perfettamente mantenuti davanti alle case, tutte diverse, ma in fondo uguali, di Celebration.

Un insediamento urbano a marchio Disney in epoca postmoderna avrebbe potuto avere le forme più mirabolanti, fantasiose o provocatorie, ispirate a futuristiche basi

spaziali, fiabeschi castelli o avventurosi covi di pirati. Tuttavia, Celebration altro non è che la messa in scena di ciò che – almeno in linea di principio – può apparire l’idillio urbano tradizionale dell’immaginario americano. La possibilità di diversificare, personalizzandola, la propria dimora offre al padrone di casa (e cliente Disney) l’illusione di poter imprimere alla costruzione almeno un po’ della propria identità all’interno del controllato scenario del nuovo insediamento. Tuttavia, al di là della sontuosità della casa, ciò che – in pieno spirito americano – massimamente rappresenta chi abita ogni *single-family home* è il *front yard*, porzione di giardino variamente dimensionata e decorata che divide la facciata principale dalla strada.

Quadretti suburbani solo apparentemente idilliaci come la Lumberton della sequenza iniziale di *Blue Velvet* (Lynch, 1986) o la Seahaven Island (ovvero la krieriana Seaside) di *The Truman Show* (Weir, 1998) insinuano l’idea di come l’erba costantemente tosata dei giardini delle villette americane possa nascondere un mondo illusorio, talvolta oscuro e violento, rammentando come «*the most controlled environments contain unwelcome elements*» (Martin, 2014: 37).

La necessità di matrice protestante di esibire un’immagine “specchiata” della famiglia all’esterno della casa non appartiene unicamente ai quartieri borghesi, ma anche agli immensi *block* suburbani popolati di case prefabbricate con risibili margini di personalizzazione, specialmente in facciata. In qualità di vetrina della vita domestica, il giardino diventa così in alcuni casi l’unico catalizzatore dell’esigenza di potersi rappresentare (Venturi et al., 1977: 153). La cura a cui sono sottoposti quei ritagli di prato – a volte minuscoli – eccede sovente la semplice necessità manutentiva, riflettendo una molteplicità di esigenze simboliche che comprendono dall’atavico controllo della natura attraverso un suo surrogato sino alla proiezione del sé del proprietario, dal bisogno di esibire uno *status* a quello di dimostrare un senso di appartenenza ad una comunità.

La sovradeterminazione talvolta esasperata espressa dall’iper-controllo di tali spazi li rende «*most vulnerable to corruption*» (Martin, 2014: 37). Seppure

non esibite, non sono esenti da tali insidie neppure le corti interne. Con l’intento di garantirne l’integrità Ludwig Mies van der Rohe perimetra fino a isolare lo spazio aperto delle sue case a patio già in alcuni studi tedeschi dei primi anni Trenta – lavori astratti dall’alto valore simbolico che sublimano la natura in essenziali elementi selezionati. A differenza di altre case a patio coeve sviluppate dal Movimento Moderno in Germania e destinate alla riproducibilità seriale, quelle di Mies diventano un *unicum* introspettivo, filtrando sia il rapporto con la natura che quello con la città circostante e trasformando l’abitante in una sorta di moderno anacoreta nietzschiano. Racchiusa in un ininterrotto muro in mattoni, la *Casa a tre corti* (1934) ignora il contesto e volge il proprio sguardo verso un mondo interiore articolato attorno a tre stanze scoperte contenenti una «rappresentazione della natura», straordinari diorami attraverso i quali contemplare «la circolarità del tempo» e il ripetersi delle stagioni (Ábalos, 2009: 15-42). Il patio definisce quindi un punto focale, una componente unificante per le parti di una villa con proprietà simili a quelle di un cortile, «*but the garden, by introducing nature and landscape, adds another dimension*» (Baker, 2012: 41).

Incorporea rappresentazione del proprietario, il giardino è per James Ackerman (1986: 17-18) storicamente *conditio sine qua non* per poter definire villa una casa isolata, integrandola nel paesaggio e nell’*habitat* culturale che la ospita. Spazio intimamente *conclusus*, il giardino delimita tanto visivamente quanto psicologicamente l’estensione della casa, della proprietà, offrendosi come una sorta di stanza all’esterno, benché talvolta non sia neppure fisicamente perimetrato da recinti né barriere. Tuttavia, anche qualora sia racchiuso, mantiene sempre la caratteristica di luogo aperto al confronto e all’auto-rappresentazione, configurandosi come paradossale soglia del compromesso e della sovrapposizione, dell’incontro del più remoto sé con l’altro.

South Redondo, Redondo Beach, California.
Foto di Paul Hanaoka



A differenza dei raffinati esperimenti promossi dalla rivista *Arts&Architecture* con il *Case Study House Program* (1945-1966) – la cui diffusione di massa rimane unicamente un'intenzione, le case *Leisurama* disegnate da Andrew Geller e vendute dai grandi magazzini Macy's (1963-1965) come le vaste Levittown (1947-1970) rendono accessibile ad ampie fasce di popolazione americana il possesso di una residenza unifamiliare dotata di giardino. Il pragmatismo insito nell'*american lifestyle* riesce così a dare a tutti una casa con giardino sulla scorta della tradizione, orientando anche la borghesia medio-alta ad un modello di casa «moderno, economico e facile da costruire» sotteso da un edonismo e una spensieratezza

che paiono agli antipodi dei valori positivisti del Movimento Moderno (Ábalos, 2008: 183).

Nelle vaste aree residenziali suburbane popolate di prefabbricati ciò si traduce – come mostra Venturi (1977: 152-161) – nell'articolazione a scala urbana di un linguaggio architettonico popolare, multiforme e irriducibile alla prescrittività sia del Movimento Moderno ormai al tramonto sia delle regole compositive classiche in voga sin dal Rinascimento. L'impulso di personalizzazione genera nelle infinite sequenze di giardini e facciate un variegato e incontrollato catalogo iconografico di ornamenti simbolici applicati: grossolani feticci *kitsch* attraverso i quali si esercita l'ambizione di ciascun padrone di casa.



Similmente, il presente di gioiosa e spensierata quotidianità pragmatica declina attraverso il *Case Study House Program* le algide, eleganti forme del moderno europeo alle esigenze della *upper-middle-class*. Nelle intenzioni del loro promotore John Entenza, le ville del Programma CSH non sono mera risoluzione di problemi abitativi ricorrenti, ma dovrebbero essere riproducibili ed orientate a contribuire in modo significativo alle necessità del tipo senza mai presentarsi quali «*individual "performance"*» (Entenza, 1945: 38). Al centro dell'estetica del Programma l'atteggiamento *outdoor oriented* è rimodulato da ciascuno dei progettisti attraverso il sapiente impiego di grandi superfici vetrate, *canopy* e patii

in una fusione degli spazi interni con il giardino antistante. Mai replicate e senza epigoni, tuttavia, più che in qualità di archetipi la maggior parte delle case del Programma CSH si erge quale eccezionale "autoritratto" del proprio autore, della quale non resta che «*[the] willingness to understand and to accept contemporary ideas in the creation of environment that is responsible for shaping the largest part of our living and thinking*» (Ivi, 39). L'esempio più noto e calzante di tale atteggiamento trova riscontro nel progetto di Pierre Koenig per la CSH#22 (1960), meglio nota come *Stahl House*. La villa è "estroversa" tanto nella disposizione planimetrica – prevedendo un solo sistema distributivo unicamente all'aperto lungo

il bordo della piscina – quanto nel suo inserimento nel paesaggio che nega ogni rapporto con la strada collinare antistante, aprendo il *back yard* sul panorama urbano.

Se l'intuizione di Pierre Koenig è di fare di Los Angeles il giardino della CSH#22, quella di Frank O. Gehry è di fare letteralmente di Los Angeles il campionario da cui attingere per comporre la propria casa (1977-1978, 1991-1994). Griglie, lamiere grecate, profili metallici e pannelli



linei che danno forma allo *sprawl* angeleno diventano elementi per personalizzare un'ordinaria casa tradizionalmente parte del medesimo paesaggio, «per arrivare a un risultato che [sia] tanto personale quanto aperto» (Forster, 1998: 16). A partire da un tipo architettonico diffuso e riconoscibile Gehry ottiene così «un'abitazione del tutto unica», rivisitando «la costruzione di un'identità non meno che lo smantellamento di un cumulo di convenzioni sociali» (Ibidem). L'ampliamento condotto negli anni Novanta definisce mediante una palizzata metallica l'ingresso, la nuova cucina ed in particolare perimetra il cortile interno, celandolo da sguardi indiscreti. Un espediente per la tutela della *privacy* che Gehry potrebbe

aver tratto da un celebre quanto bizzarro precedente angeleno: il giardino ossessivamente *conclusus* che Richard Neutra realizza nella villa del regista Josef von Sternberg (1935). Oltre all'alta palizzata metallica aerodinamicamente curvilinea dalla quale svetta la villa, a tutela della quiete del regista, Neutra prevede un fossato allagato e poco profondo. Atteggiamento del tutto antitetico rispetto a quanto lo stesso Neutra metterà a punto per la certo più nota *Kaufmann House* (1947), la cui disposizione planimetrica cruciforme sembra far rifluire il paesaggio del deserto californiano del Sonora all'interno delle corti aperte definite dalle ali della villa stessa. Le grandi vetrate scorrevoli che annullano fisicamente il confine tra



interno ed esterno accentuano la continuità visiva degli ambienti domestici con la natura circostante, proiettando le poltrone del *living* oltre la piscina direttamente nel deserto.

Analogamente, anche Lina Bo Bardi nella sua *Casa de Vidro* (1951) a São Paulo tende la mano al paesaggio. Sollevato dal terreno acclivio su esili *pilotis* scuri mimetizzati con la vegetazione, il volume principale permette alla lussureggiante foresta pluviale di riprendere possesso di gran parte dell'impronta della casa. Esplicitamente progettata, la contaminazione da parte della natura non si limita ad una concessione contingente tanto che un "ritaglio" di foresta attraversa un volume trasparente in corrispondenza del

soggiorno – ciò che potrebbe essere definito un patio, ma rimanendo confinata tra pareti vetrate che offrono una continuità tra suolo e cielo.

Nonostante l'attitudine *more glass than wall*, la *Glass House* di Philip Johnson (1949) nel Connecticut lascia invece il paesaggio all'esterno della casa. L'interazione tra l'abitante e il parco della villa è simbolicamente proibita dalla barriera trasparente, che lascia all'abitante stesso la decisione di varcare il confine di quel diorama del quale dall'interno si è unicamente spettatori.

Ad accumulare le due ville vetrate, entrambe costruite dagli architetti per sé stessi, è la gestione in divenire della propria pertinenza esterna. La rigogliosa

vegetazione sembra liberamente prendere lentamente possesso della *Casa de Vidro*, palesando per estensione l'atteggiamento inclusivo e non impositivo del progetto (Bo, 1943: 464). Al contrario, il parco che circonda la *Glass House* raggiunge nel tempo una dimensione tale da poter essere considerato coincidente con il paesaggio stesso, perdendosi oltre lo sguardo degli abitanti. Mantenuto oltre la vetrata, il parco assoggettato ad un ordine artificiale dichiaratamente estetico è ossessivamente accresciuto attraverso continue acquisizioni di proprietà confinanti e l'aggiunta di piccoli padiglioni, alcuni dei quali vere e proprie *folie*. In continuo cambiamento, il "giardino" di Johnson acquista «nel corso del tempo i lineamenti di una vera e propria mappa», divenendo «una carta immaginaria della vita dell'architetto» (Forster, 1998: 18). Il risultato solo accidentalmente definitivo «ha preso forma in modi imprevisi», poiché lo stesso Johnson ha «intercalato eventi biografici nel paesaggio, trasformandolo quindi in paesaggio di vita» (Ibidem).

Niente di tutto ciò si ritrova a Celebration. Nessun paesaggio di vita. Nessun rifluire del paesaggio tra le mura domestiche, né dominio della natura tra le introspezzive mura di un patio. Nessuna appartenenza ad un contesto preesistente, che sia una metropoli come giardino, o una città da cui attingere materiali, forme e usi. Nessun incontrollato linguaggio multiforme, ma un patinato, uniforme "stile" reminiscente di un classicismo coloniale che è base per ogni variante di casa presente a Celebration, nel tentativo di fondare una comunità idealmente omogenea e coesa. Nonostante il rigoroso regolamento edilizio, i pochi metri quadrati di verde dinanzi ad ogni casa restano zona franca per l'incontro tra l'identità di ciascun abitante e l'immagine preordinata della comunità di Celebration. I giardini perfetti e incorrotti trasmettono il desiderio di arcadica purezza, ma tra i bianchi steccati ogni padrone di casa si rappresenta nel mondo al riparo del proprio *locus amoenus*, solo apparentemente *conclusus*.



Alcuni ragionamenti qui condotti sono presenti anche in Servente, D. (2020). *Vista mare* e Servente, D. (2020). *Unica nel suo genere*. In Canevari, A. - Servente, D. (2020). *Abitare nel Tempo. Venti ville del Novecento*. Genova: Sagep Editori.

Davide Servente
Architetto, Ph.D.
davide.servente@edu.unige.it



Riferimenti bibliografici

Ábalos, I. (2009). *Il buon abitare: pensare le case della modernità*, Curato e tradotto dallo spagnolo da Bruno Melotto. Milano: Marinotti. [Ábalos, I. (2000). *La buena vida: visita guiada a las casas de la modernidad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili].

Ackerman, J.S. (1986). «The Villa as Paradigm». *Perspecta*, 22, 10-13.

Baker, K. (2012). *Captured landscape: architecture and the enclosed garden*. Londra-New York: Routledge.

Bo, L. (1943). «Architettura e natura, la casa nel paesaggio». *Domus*, 191, 464.

Burkhardt, F. (1996). «La sindrome Disney». *Domus*, 787, 2.

D'Angelo, P. (2001). *Estetica della natura*. Bari: Laterza.

Entenza, J. (1945). «The Case Study House, Announcement». *Arts&Architecture*, 1, 37-41.

Forster, K. W. (1998). *Coreografia architettonica*. In Dal Co, F., Forster, K. W., Arnold, H. S., Gehry, F. (1998). *Frank O. Gehry: tutte le opere*. Milano: Electa.

Hollein, H. & Biennale di Venezia (1996). *Sensori del futuro: l'architetto come sismografo. 6. Mostra Internazionale di Architettura*. Milano-Venezia: Electa, La Biennale di Venezia.

Martin, R. (2014). *The architecture of David Lynch*. Londra-NewYork: Bloomsbury.

Moore, C. W. (1965). «You Have to Pay for the Public Life». *Perspecta*, 9/10, 57-65 e 68-106.

Ross, A. (2000). *The celebration chronicles life, liberty, and the pursuit of property value in Disney's new town*. New York: New Ballantine.

Scully, V. (1969). *American architecture and urbanism*. Londra: Thames and Hudson.

Steiner, D. (1996). «A Diary of Disney's Celebration». *Domus*, 787, 43-52.

Venturi, R., Scott Brown, D., Izenour, S. (1977). *Learning from Las Vegas: the forgotten symbolism of architectural form. Revised Edition*. Cambridge: The MIT press.

Foto di Chuttersnap

pagine seguenti

Housing development American Fork.
Foto di Blake Wheeler





RINASCENZE

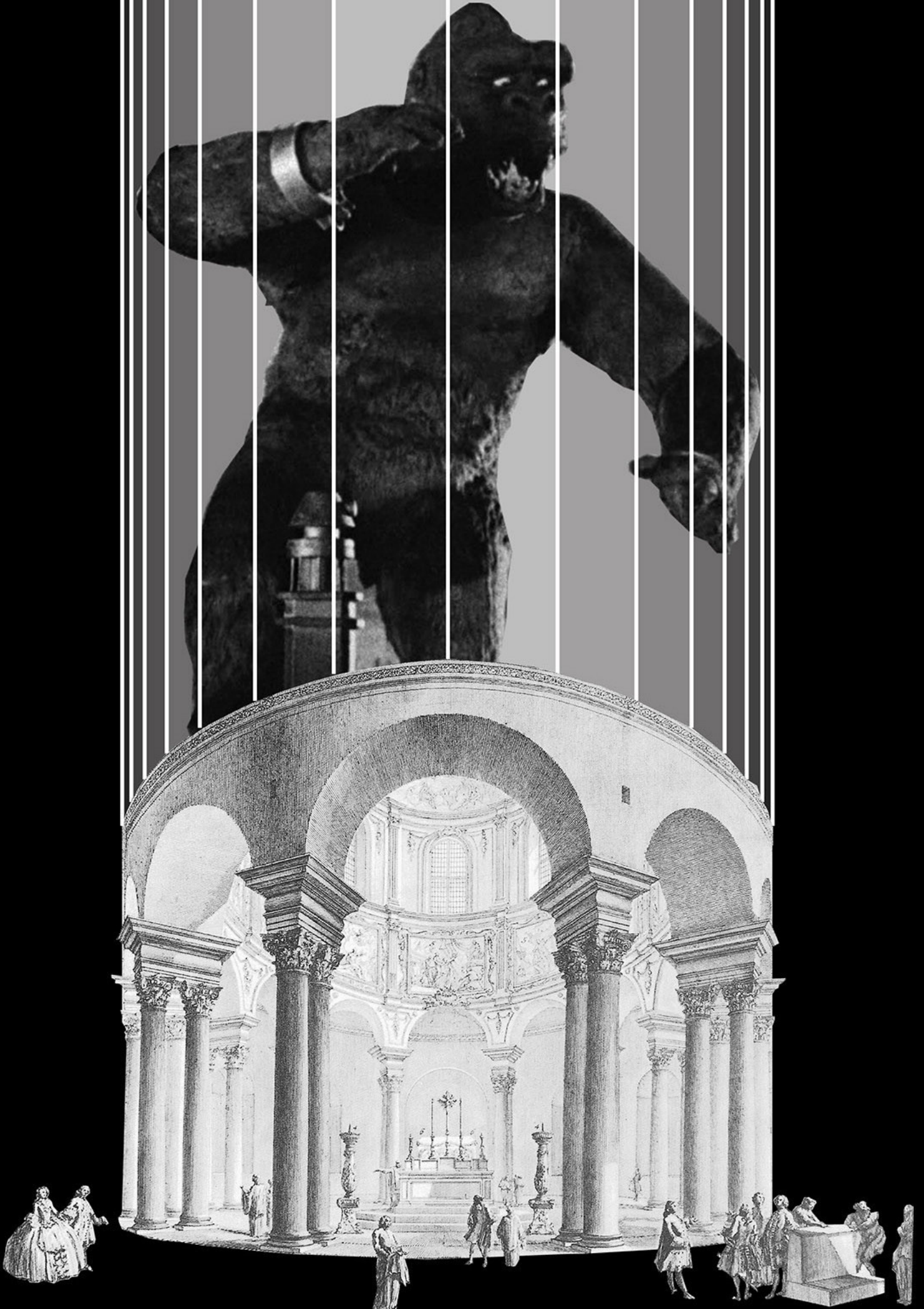
Carmelo Baglivo

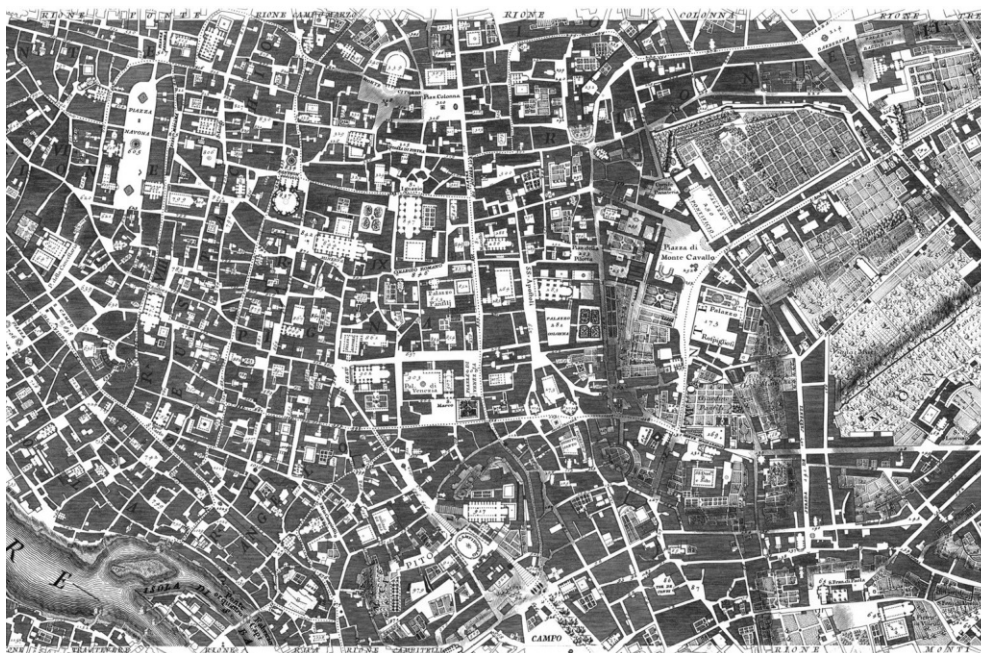
Abstract

Architecture accompanies our whole life. Architecture speaks through metaphors that blend the multiplicity of human experiences into a single image. Architecture aims to limit spaces through forms. G. B. Nolli, in the map of Rome, colours private and inaccessible places black and public or permeable places white. Black and white have no well-defined limits. The whites tell of a porous city. The interior of the churches, the cloisters, the courtyards are all white to show that the city is ambiguous and difficult to define. The boundary between black and white becomes the place of relations between the outside world and the inside world. Contemporary architecture, with its fluid forms, has apparently eliminated the difference between the public and private forms. Everything is fluid and the limits are uncertain; these architectures offer only captivating formal effects. Western cities, which can be considered completed, have only one growth strategy, capable of starting a transformation from the inside: Accumulation. Accumulation means designing thematic hybridizations, grafting between old and new. Architecture has often used ruin or its metaphor to question the discipline itself. Architectures, although far removed in time, have founded their thinking precisely on the reincarnation of ruin. Superstudio with the *Monumento Continuo* designs the ruin that questions modernity. The Monumento Continuo is the modern representation of ruin. It has no interior, or at least is not represented, and the exterior is nothing more than a volume with a square mesh grid. The anti-modern and anti-consumerist object is a ruin that sometimes blends in with the landscape while in others it overlooks it.

Towards the middle of the 1700s, Giovan Battista Piranesi engraved the *Prisons*. To be exact, there are sixteen plates entitled *Carceri d'invenzione*. To invent the “new” architecture he uses classical forms that draw, even in their magnificence, from ancient Rome. They look like reconstructed ruins, where the light and the bareness of the volumes enhance the atmosphere created by the Piranesi through the representation of an architectural palimpsest that encloses architecture and landscapes. G. B. Piranesi recomposes the reality he faces, idealises the ancient and draws on a repertoire that the Roman world provides him with. The story no longer takes place in a sequential form but is an active source from which to draw. The images are thus awakenings, an immediate speaking in figures, where history is represented in a two-dimensional way. Form and memory that from the past nourish the present are a model that has always existed in our history in a common unconscious from which we can draw for the future.

Carmelo Baglivo,
Radicali Piranesiani,
collage digitale, 2015.





“Liberarsi dall’utopia negativa, dall’ideologia camuffata del “non c’è alternativa”, di rompere le gabbie di un ordine sociale preteso immutabile in quanto “naturale”, l’unico possibile.”

Zygmunt Bauman

Limiti

L’architettura accompagna la nostra intera vita. Costruisce il nostro immaginario e i codici per interpretare la realtà, articola l’incontro tra il mondo e la mente umana. L’architettura parla attraverso metafore che fondono la molteplicità delle esperienze in un’unica immagine, e ha come scopo principale quello di limitare spazi attraverso le forme. Separare quello che è pubblico da quello che è privato.

Giovanni Battista Nolli rivoluziona la rappresentazione della città abbandonando le tradizionali vedute a volo di uccello, per disegnare una pianta della città di Roma bidimensionale. La pianta, redatta nell’anno 1748, indica in nero i luoghi privati e inaccessibili e in bianco i luoghi pubblici e attraversabili. Il bianco, oltre a essere il tradizionale spazio pubblico urbano, come può esserlo una piazza, è anche il vuoto abitabile interno agli edifici, come una corte o un chiostro. Possiamo definire questi vuoti come spazi semi-pubblici, dove possono svolgersi attività collettive. La città è strutturata secondo una gerarchia di attraversamenti, quelli

esterni e quelli interni. Questa è la città porosa che, nel corso dei secoli, è cresciuta ammassandosi e sfruttando tracciati già in parte esistenti e diversamente resilienti alle trasformazioni.

Il limite, tracciato dalle forme nere e dalle aree bianche, è disegnato dall’architettura che, senza essere sicura del risultato, progetta luoghi attraverso la forma. Limiti, dove si intrecciano le relazioni tra pubblico e privato.

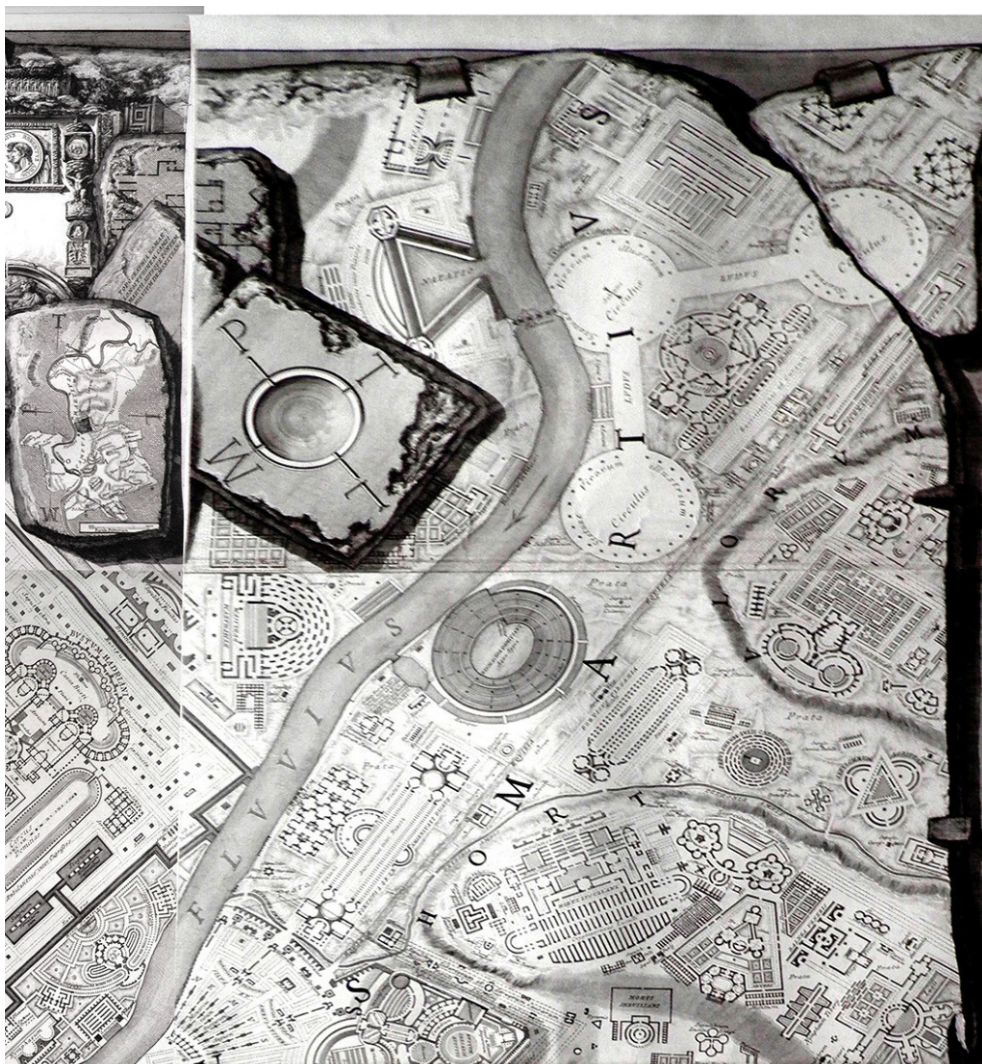
Anni dopo, Manfredo Tafuri scriverà sulla crisi dell’oggetto architettonico: «non v’è bisogno di ricordare, tanto sono note, le profezie contenute nel Messaggio di Sant’Elia a proposito del nuovo spazio urbano, visto come campo del mutevole e dell’aleatorio, causa e conseguenza della morte dell’architettura come immutabile» (Tafuri, 1988).

Lo spazio pubblico, per definizione, è fisicamente fluido e aperto. *Pubblico* deriva dal latino *publicus*, affine a *populus* (popolo), per cui riguarda la collettività, considerata nel suo complesso. Il progetto contemporaneo di architettura spesso considera lo spazio pubblico come un’estensione di pertinenza del costruito, dando al vuoto un valore minore rispetto al pieno. La pandemia COVID-19 ci ha fatto capire il vero valore dello spazio pubblico, un luogo libero che appartiene a tutti e, soprattutto, che deve essere facilmente adattabile a sempre nuove configurazioni

necessarie per svolgere delle attività che non possono più essere praticate all'interno dello spazio domestico.

Inoltre, lo spazio pubblico è anche un'entità immateriale, in cui gli abitanti, dall'essere destinatari di informazioni, sono diventati essi stessi produttori di informazioni. Il filosofo sloveno Slavoj Žižek scrive: «gli edifici devono creare un "esperienza" e un "senso del luogo" per un pubblico sempre più esigente. ... Questa richiesta, tuttavia, non è solo finanziaria, ma profondamente ideologica – essa riflette una tensione culturale: la percezione che i fondi pubblici siano spesi per edifici "elitari".... Questo sforzo per contrastare la minaccia di "elitarismo" segna una serie di opposizioni con le quali gli spazi di performing arts si trovano a che fare: pubblico/privato, aperto/ristretto, elitario/popolare – ovvero tutte le variazioni sul motivo base della lotta di classe. Il messaggio effettivo dell'inconscio politico di questi edifici è l'esclusività democratica: essi creano sì uno spazio polifunzionale aperto e egualitario, ma l'accesso a questo spazio è invisibilmente filtrato e controllato privatamente. La loro apertura è falsa come il "processo di produzione" artificialmente messo in scena in alcune bancarelle di cibo nei centri commerciali dove il cibo o il succo di frutta viene preparato proprio davanti agli occhi del cliente.» (Žižek, 2016)

Le città occidentali, che possono essere definite ormai città concluse, hanno come obiettivi una serie complessa di attività: progettare lo spazio pubblico, riqualificare aree urbane dismesse, valorizzare i centri storici e coinvolgere le periferie nelle dinamiche dello sviluppo sostenibile. Tutto questo significa lavorare con il patrimonio architettonico esistente. A queste richieste si offre un'architettura che si disperde in diversi linguaggi, nati dalla forza creativa, quando c'è, del progettista. Progetti autoreferenziali che hanno come obiettivo produrre plusvalore, un'architettura dall'ideologia esclusiva, piuttosto che un'ideologia inclusiva. La ormai defunta architettura postmoderna, pur con i limiti di aver prodotto un linguaggio falso, ha il merito di aver teorizzato un'ideologia unica. L'architettura di oggi ha risposto alla complessità urbana attraverso risposte architettoniche individuali. Dalla complessità si è prodotto altro caos.



Come fare architettura in questo contesto? Come lavorare con ciò che abbiamo? Come ripartire da zero senza essere realmente zero?

Forma-non Forma

Salvatore Settis nel suo libro *Il Futuro del Classico* scrive che: «Il ricorso intermittente e periodico a forme del classico sia per intendere il passato sia in funzione del presente, che abbiamo visto inscenarsi in cento varianti a partire da quando la stessa cultura greca sancì se stessa promuovendo il culto per il passato.» (Settis, 2004). Attraverso il passato sanciamo noi stessi e il mondo che costruiamo.

L'architettura ha spesso usato la rovina, o la sua metafora, per mettere in discussione la disciplina stessa. Architetture pur tra loro lontane nei tempi proprio nella reincarnazione della rovina hanno fondato il loro pensiero. Architetti come Kahn, Superstudio, Isozaki, Palladio, Piranesi;

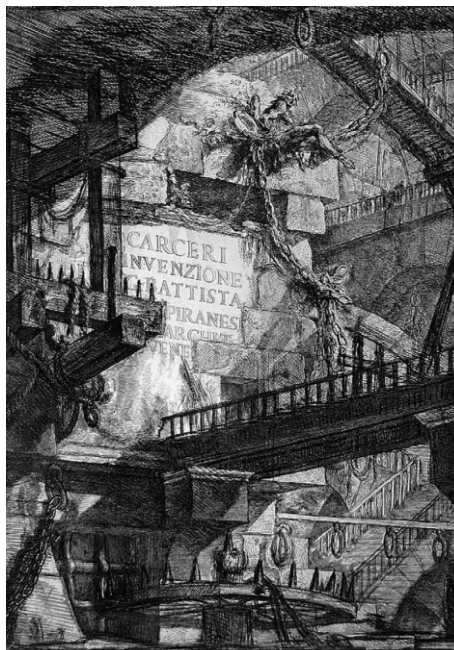
oppure artisti come Gordon Matta Clark, Richard Serra, sono riusciti a cogliere la forza creativa della rovina, di essere nuda architettura o pura forma, in altre parole, *forma e non-forma*. L'architettura della rovina è anche non-architettura essendo un elemento architettonico definibile anche con la sua negazione.

Superstudio con il *Monumento Continuo* progetta la rovina che mette in discussione la contemporaneità. Il Monumento Continuo non è altro che la rappresentazione della rovina o della non-rovina. Un'architettura muta che non ha accessi e non ha interno, non ha facciata e l'esterno non è altro che un volume con una griglia a quadrati. L'oggetto antimoderno

da sinistra

Giovanni Battista Nolli,
Nuova Pianta di Roma, 1748.

Giovanni Battista Piranesi,
Campo Marzio dell'Antica Roma, 1762.



e anticonsumistico è l'immagine di una rovina. Il monumento continuo si confronta criticamente con il mondo contemporaneo, chiudendo ogni porta e finestra verso l'esterno; anche la rovina si confronta criticamente con il mondo e intraprende un percorso di ricostruzione dell'antico teorizzando forme e usi, dove l'architettura del monumento continuo può essere definita come pratica concettuale, mentre le rovine sono pratica teorica e logica.

I gruppi radicali possono dichiarare la fine dell'architettura come strumento di alienazione politica e come sistema di rappresentazione, mentre la rovina rappresenta se stessa. Il monumento continuo è *modello architettonico di urbanizzazione totale* dove la dimensione figurativa dell'architettura è annientata dalla griglia, che è un modello cartografico assimilabile alle griglie che mappano le aree di scavo. In Super-superficie la griglia ricopre tutto il suolo e, così facendo, la nozione di scala e di dimensione spariscono.

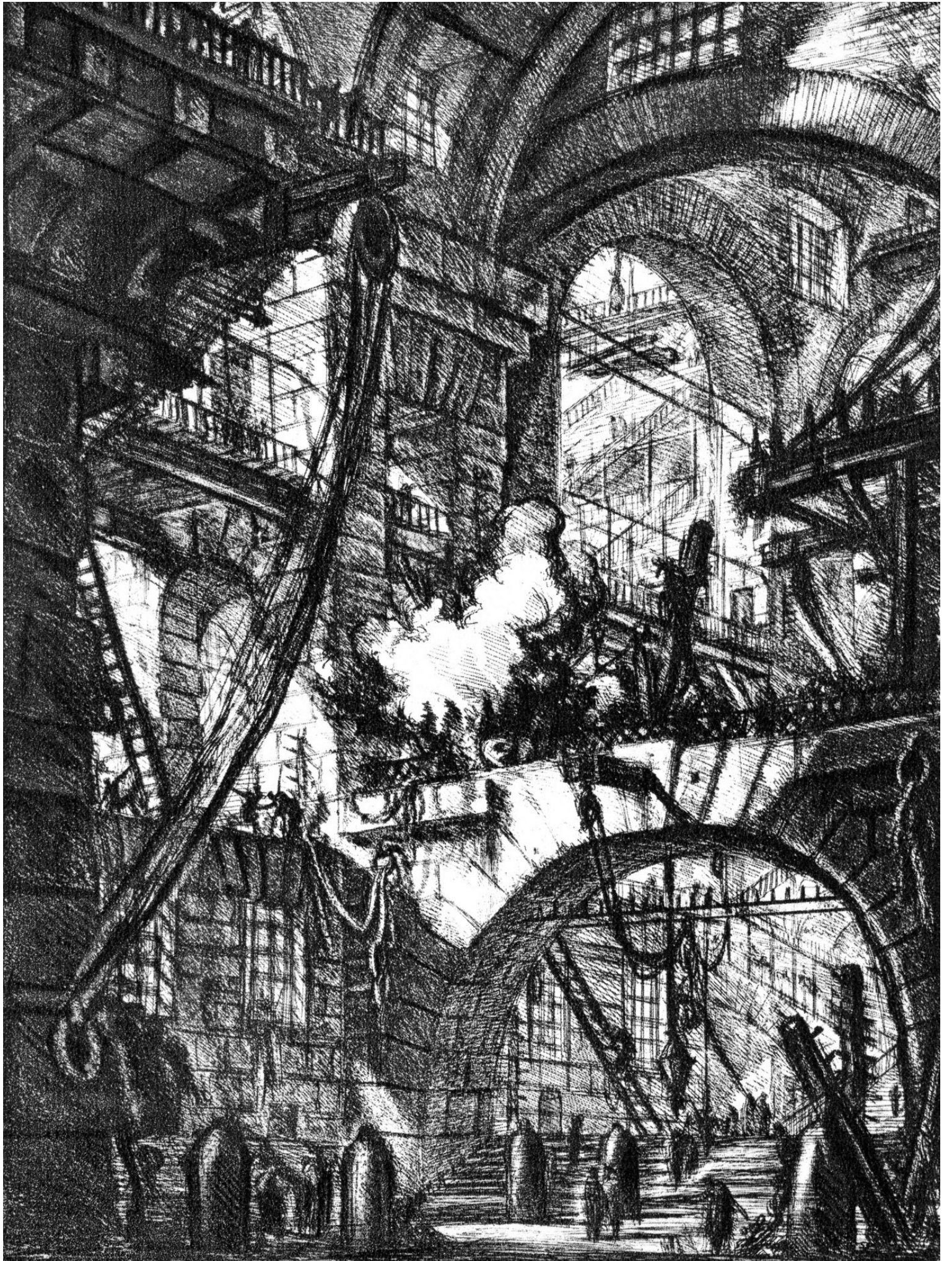
Il Monumento Continuo sembra ostile all'uomo, mentre la rovina è un naturale riparo. G.B. Piranesi, nelle sue vedute di circa tre secoli fa, compie una operazione di sintesi tra: le rovine, come elementi primari della nuova architettura, gli esseri umani, intrinsecamente legati agli oggetti, all'interno dell'incisione, e l'osservatore, figura esterna all'incisione. Tutti elementi per le sue invenzioni.

Architetture d'invenzione

Il filosofo Cvetan Todorov, nel suo libro *La pittura dei lumi* scrive che: «Giovanni Battista Piranesi nei suoi scritti teorici, *Parere sull'Architettura* (1765) e *Ragionamento Apologetico* (1769), riprende il dibattito tra antichi e moderni per difendere la posizione di questi ultimi; non è sufficiente ammirare e imitare i greci, occorre, dopo averli studiati, trovare il coraggio e la forza di scoprire che cosa corrisponda al proprio tempo. Il grande artista crea il nuovo partendo dal vecchio. Non disconosce il passato e favorisce l'invenzione e la creazione». (Todorov, 2007).

Verso la metà del 1700, Giovan Battista Piranesi incide le *Carceri*. Per l'esattezza si tratta di sedici tavole dal titolo *Carceri d'invenzione*. Piranesi definisce le incisioni delle carceri "architetture d'invenzione" proprio a dimostrare che quello che osserviamo non esiste. Le carceri sono architetture pensate come delle rovine dagli spazi monumentali. Non è chiaro se siano rovine ricostruite con frammenti dell'antica architettura o rovine di edifici ritrovati e riadattati. Nell'uno e nell'altro caso inventano un linguaggio universale recuperato dalle

Giovanni Battista Piranesi,
Carceri d'Invenzione, ca. 1745





*Questo fu fabbricato da Augusto e dedicato a Marcello suo nipote.
La Piazza Orient. restaurata da Baldassarre da Siena. Architetto.*

TEATRO DI MARCELLO.

rovine e dalla memoria storica.

«Le carceri appaiono come un rudere adattato ad una nuova funzione, una immensa maceria aggredita da superfetazioni, attraversata da passerelle, con scale che permettono di accedere vari livelli ricavati nei giganteschi vuoti delimitati da altri piloni.» (Purini, 2007).

Per inventare la “nuova” architettura usa le forme classiche che attingono, anche nella loro magnificenza, all’antica Roma. Sembrano ruderi ricostruiti, dove la luce e la scarnificazione dei volumi esaltano l’atmosfera che crea il Piranesi attraverso, come scritto da Focillon nel suo breve saggio su Piranesi del 1918, la rappresentazione di un palinsesto architettonico che racchiude architetture e paesaggi. L’atmosfera piranesiana è tutto questo.

L’invenzione del linguaggio e della costruzione dello spazio agisce sull’anima, come per Stendhal, che di fronte l’arte vive

sentimenti di estasi. Entropia e Astrazione, Sentimento e Razionalità, Romanticismo e Illuminismo convivono proprio perché contengono l’architettura e la non-architettura, il classico e il non-classico la rovina e la non-rovina.

Focillon scrive che l’opera di Piranesi racconta non solamente Roma ma una città allargata, senza confini e ricca di finzioni. Molte architetture sono fuori scala, popolate da abitanti che sono volutamente disegnati più piccoli. La città non è vuota, soprattutto è abitata da oggetti. Oggetti che descrivono delle azioni che verranno o sono avvenute.

In questo dilatarsi tutto diventa paesaggio e anzi la rovina, il rudere, che sono segni umani, nella loro monumentalità, lo costruiscono e lo rendono leggibile. Le rovine sono dei misuratori che ci fanno comprendere la scala del paesaggio.

Piranesi con la rovina fonda le basi



2. Capella di S. Maria in Campitelli. Giovanni Battista Piranesi.

dell'architettura moderna e delle sue rappresentazioni; con le incisioni costruisce architetture attraverso l'accumulazione, creando l'illusione di stabilità e il senso di appartenenza. Piranesi ricompona la realtà che ha di fronte. Questa ricomposizione è una ridefinizione del reale, una lettura re-interpretata attraverso un'ideologia. Piranesi idealizza l'antico e attinge a un repertorio che il mondo romano gli fornisce. La storia non si svolge più in una forma sequenziale ma è una fonte attiva da cui prendere. Le immagini sono, così, dei risvegli, un immediato parlare per figure, dove la storia è rappresentata in modo bidimensionale.

Il ciclo della rovina

Si chiude e si riapre il ciclo della rovina che è pura forma e pura memoria priva di una funzione d'uso.

Forma e memoria, che dal passato nutrono

il presente, sono un modello sempre esistito nella nostra storia, in un inconscio comune cui possiamo attingere per il futuro. Una linea frammentata è la storia del classico che emerge nelle forme più diverse per riaffermare la giusta direzione del pensiero artistico.

Le rovine con il loro ciclo di Morte e Rinascita cariche di quella forza evocativa, capace di offrire nuovi scenari, possono essere lo stimolo per la nascita di nuovi paradigmi capaci di stabilire una giusta distanza tra passato presente e futuro.

«Forma sogno e memoria racchiudono le chiavi del mistero dell'antico: ancora una volta si solleva il dilemma di passato e presente... È forse, in qualche modo, un modello, un qualcosa che è sempre esistito prima, necessario, e quindi accumulato, messo da parte, e pur tuttavia nutrito dall'esperienza che paga lo sforzo della ragione individuale e non da una sorta di oscuro "inconscio collettivo", e senza il quale le trasformazioni che suggeriscono le nuove dimensioni storiche particolari e le esperienze che si rinnovano non avrebbero modo di concretarsi, né terreno su cui radicarsi, così non prenderebbero forma, mai?» (Settis, 2004).

Le nuove architetture che nascono dalla moltiplicazione, dalla giustapposizione e dalla sottrazione. La sottrazione, come strumento progettuale già usato dalla contemporaneità per eliminare il superfluo. Il togliere al pari dell'aggiungere.

Ancora il Monumento Continuo visto come la rovina che si adagia violentemente sul paesaggio. Natura e artificio si mescolano fino a confondersi. Spogliato dalla forza ideologica di oggetto intoccabile, al Monumento Continuo possiamo costruirci sopra, fargli perdere la sua purezza e solitudine per riportarlo nel corso della storia. Storia che trasforma e stratifica. Il Monumento Continuo come le *Carceri* sono architetture scarnificate. La scarnificazione per mostrare la struttura come unico elemento architettonico, l'architettura è ridotta alla sua essenza strutturale, nuda, e attende di essere colonizzata. La struttura è una proto-architettura, un edificio non iconico che è sempre in attesa di essere colonizzato. L'edificio non è più tutto ciò che risponde alla crescita della città, ma è ciò che attende sempre di essere trasformato. Superstudio, nel progetto *Salvataggio dei Centri Storici*, segna la fine del monumento

come oggetto intoccabile e come opera da preservare. È la ripartenza della storia, dove tutto è in un processo progettuale. La società non accetta feticci. Il Colosseo è abitato.

I luoghi della rovina sono i luoghi dello spazio vuoto. Apparentemente informi e indefiniti. Roma e Berlino hanno vissuto nella loro storia periodi in cui il vuoto è diventato più grande del pieno. La Roma medievale e Berlino dopo la Seconda guerra mondiale, due epoche molto distanti tra loro, dove possiamo immaginare queste città attraversate da spazi vuoti: la campagna romana, la *no man's land* e le distruzioni causate dai bombardamenti di Berlino. Improvise aperture e cambi di prospettiva. Città che possono essere uscite dalle incisioni del Piranesi. Il destino della città è segnato ed è quello di riempire i vuoti.

Il *Campo Marzio* di Piranesi è la giustapposizione dei vari edifici che formano la città. Le diverse tipologie edilizie sono affiancate a formare la città generica senza uno spazio pubblico disegnato. L'oggetto architettonico stesso è contemporaneamente pieno e vuoto. Campo Marzio è come una città contemporanea in cui il pieno degli edifici deve contenere il vuoto dello spazio pubblico. Lo spazio piranesiano è un vuoto. È un assemblaggio incoerente che si nasconde dietro la regola prospettica. Gli interni sembrano degli esterni e gli esterni degli interni. Purini definisce il Piranesi un surrealista proprio perché le sue rappresentazioni non permettono una decodificazione certa e univoca ma è densa di ambiguità, contraddizioni e duplicità. La composizione piranesiana si articola nella ripetizione del frammento come nella pianta del *Campo Marzio*. Non esiste spazio urbano non c'è distinzione tra pubblico e privato per certi versi è uno spazio continuo.

La città moderna è formata da parti eterogenee e residuali spesso autonome antagoniste. Città indecifrabile e contraddittoria.

Accumulazioni

Gabriele Mastrigli scrive che: «E non vi è dubbio che il lavoro del Superstudio sia stato essenzialmente un incessante processo di accumulazione, selezione

e catalogazione dei frammenti di una memoria collettiva». (Mastrigli, 2016). Accumulare sembra essere una strategia efficace per ripensare la crescita del mondo occidentale, per avere cambiamenti meno traumatici e meno costosi.

Il gruppo Otolith nella "Thought-Forms" di Annie Besant e Charles Leadbeater scrive: «per vivere dobbiamo conoscere, per conoscere dobbiamo studiare; ed ecco che davanti a noi si apre un vasto territorio c'è una differenza tra il pensare e il ragionare, in quanto pensare significa comprendere il significato che sta al di là di quello che può essere espresso a parole...Cambiare, adattarsi, diventare diversi, somigliare, riecheggiare se stessi... perché tutte le opere devono essere capaci di assumere un'altra forma, perfino di dire le cose in modo diverso, di rappresentarsi a partire da premesse differenti.» (The Otolith Group, 2011).

L'accumulazione è una forma di *Rinascita* legata alla storia dei luoghi, delle cose e delle persone. È un processo che lavora attraverso l'identificazione dei diversi tipi di resilienza degli spazi urbani e degli abitanti. È un modo di riscrivere, su ciò che abbiamo dove, il processo di riscrittura porta il nuovo sulle tracce del vecchio. Accumulare può diventare la strategia principale per fare architettura. Un cambio di paradigma dove progettare significa stratificare. Stratificare significa creare e formulare la relazione con la storia.

L'architetto può essere un semplice ricostruttore di oggetti esistenti. L'edificio è costituito dalla scomposizione dei frammenti e il linguaggio è ripetuto senza apparente innovazione.

Una forma di progettualità legata a una utopia che, come scrive Fredric Jameson: «stava a indicare una progettualità indifferente alle debolezze umane e al peccato originale, una volontà di uniformare e di arrivare alla purezza ideale di un sistema perfetto da imporre» (Jameson, 2007), cioè dell'utopia, portatrice di purezza ideale, che impone un ordine su un altro. Una utopia che possiamo definire microutopia, che produce piccoli cambiamenti attraverso un lento lavoro delle comunità. Comunità che, pur andando nella stessa direzione del mondo, si muovono a diverse velocità. Leonardo Benevolo esortava a produrre proposte utopistiche tecnicamente fondate, fortemente ancorate al territorio; che non cancellano le tracce e attenuano la violenza di

una trasformazione. L'accumulazione avviene costruendo sul costruito. Costruire due città: *la città di sopra e la città di sotto*. Accumulare come unica strategia, capace di avviare una trasformazione dall'interno. Accumulare significa progettare ibridazioni, innesti tra vecchio e nuovo, rinnovare un'architettura sempre più chiusa nella produzione di oggetti ben fatti e ricattata dalla tecnologia dove l'architettura può anche non esserci.

Per gli Archizoom *il fine ultimo dell'architettura moderna è l'eliminazione dell'architettura stessa*. L'architettura non è eliminabile dato che, come dice Hans Hollein, *tutto è architettura*.

Un buon compromesso può essere: *Tutto è Accumulabile*.



Riferimenti bibliografici

Bevilacqua, P. (30 maggio 2018). *La speranza di Bauman in un altro Mondo*. Il Manifesto.

Focillon, H. (2006). *Estetica dei Visionari*. Milano: Abscondita.

Jameson, F. (2007). *Il desiderio chiamato Utopia*. Milano: Feltrinelli.

Mastrigli, G. (2016). *Superstudio Opere 1966-1978*. Macerata: Quodlibet.

Purini, F. (2008). *Attualità di Giovanni Battista Piranesi*. Melfi: Libria.

Settis, S. (2004). *Futuro del classico*. Torino: Einaudi.

Tafuri, M. (1988). *Teorie e storia dell'architettura*. Bari: Laterza.

The Otolith Group (2011). *La forma del pensiero*. Milano: Mousse Publishing.

Todorov, T. (2007). *Lo spirito dell'illuminismo*. Milano: Garzanti.

Treccani online. <https://www.treccani.it/vocabolario/>

Žižek, S. (2016). *Che cos'è l'immaginario*. Milano: il Saggiatore.

Carmelo Baglivo
Architetto
ban@baglivonegrini.it

Giovanni Battista Piranesi,
Veduta del Tempio di Antonino e Faustina in Campo Vaccino, Roma, ca. 1758.

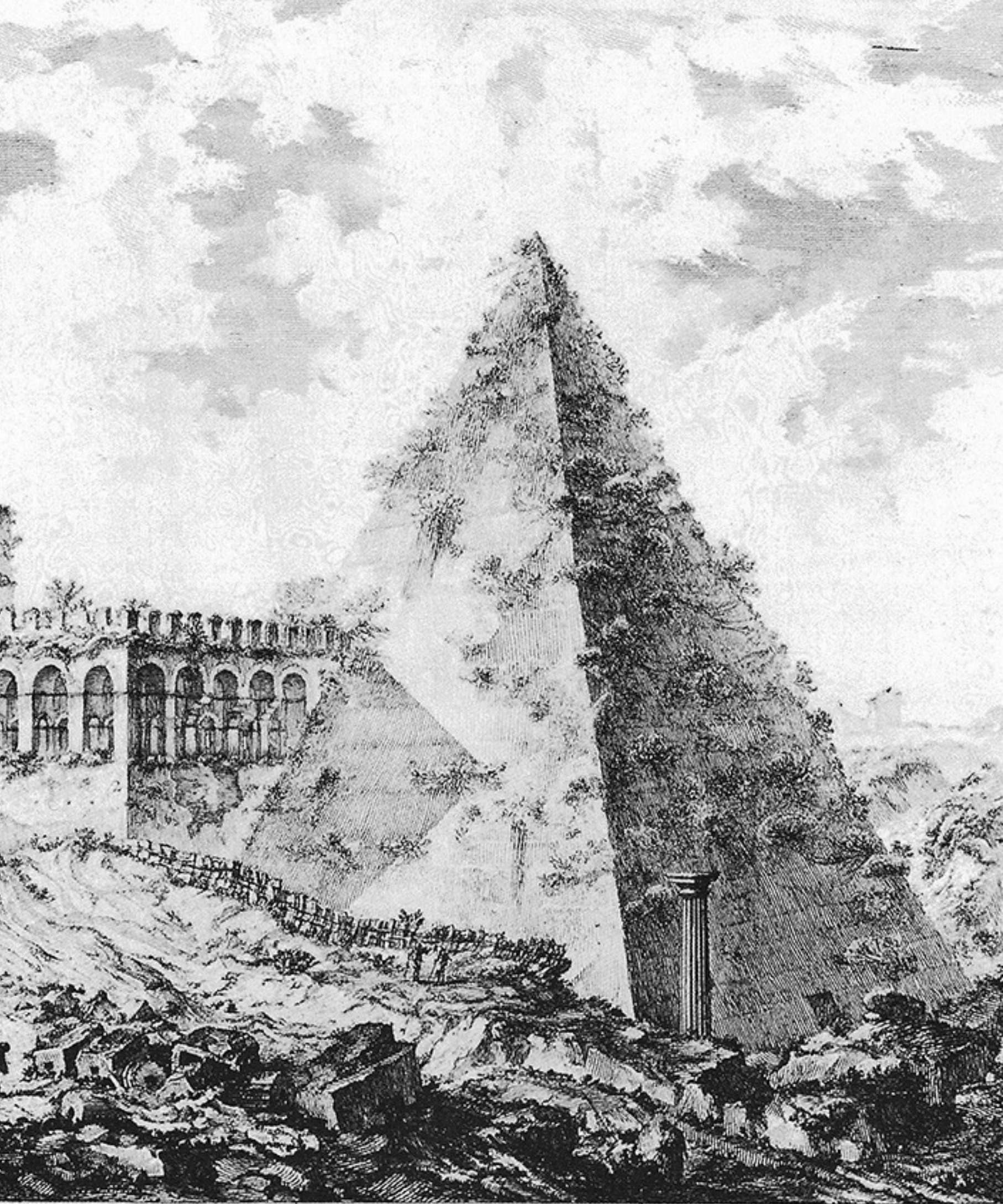
[pagine seguenti](#)

Giovanni Battista Piranesi,
Veduta del Sepolcro di Caio Cestio, Roma, 1756.



Porta S. Paolo
Mura di Roma

Veduta



Vista del Sepolcro di Cajo Cestio

CORRIDOI: DEMIURGICI SGUARDI E FRAMMENTI DI ESISTENZA

Alessandro Canevari

Abstract

A place for encounters and confrontations, the corridor is a philosophical place *par excellence*, to the extent that it gathers the sediment of an epistemological conflict that imposes itself in architectural forms on man's daily life. Between its walls, the geometric spatiality of order and of the perspective that controls everything is traversed by the continuous flow of existence, of fortuitous and unexpected knowledge, of becoming, of waiting. A sort of interval in the inhabitant's existence, seen through the absolute, demiurgic eye of perspective, coexists with the interior site of small moments, of fragments of that same existence seen from the inside.

The result of the architecture of reason, the corridor contains multiple aspects as a site of transit and a site of order, distribution, and rational organization. Initially opposed, the corridor would have to wait for a 'modern' mentality for it to expand to public buildings. The corridor then gradually imposed itself in the articulation of the 'revolutionary' bourgeois dwelling with its rooms divided by scrupulous protocols – those of hygiene, convenience and decorum – which impose a distancing between private and public life. Only in the nineteenth century would Cartesian perspectivism agree to only accept the evidence of mathematical logic and the geometric scheme imposed by perspective on reality as formal instruments of technological intentionality. The divorce between metaphysics and reason thus functionalized Euclidean geometry by depriving it of its residual symbolic content and ushered in the

era of descriptive geometry that, systematically reducing reality to two dimensions, made the Industrial Revolution possible. Without the encounter at infinity of the parallels of Euclid's Fifth Postulate and perspective understood as an invisible hinge between projections, the modern technological world could not have existed, nor could have the corridor in the way that the nineteenth and twentieth centuries presented it. The *enfilade* of rooms typical of hierarchical thought and the social hierarchy that had been dominant up to that moment thus leaves room for the taxonomic order of the ascending efficiency-oriented bourgeoisie, giving rise to a device whose history has yet to be written.

Bowood Wiltshire, the library corridor.
Latham, C. - Tipping, H. A. (1904). In *English Homes*.
Vol. I. Londra: Hudson&Keams.





Nel 1759, William Chambers definisce nel suo dizionario di architettura il corridoio quale elemento tipico dell'architettura domestica (1862: 330), inducendo il lettore a credere che la sua presenza fosse già una caratteristica delle grandi case inglesi a metà del Settecento. Tuttavia all'epoca – sebbene frutto della rivoluzione iniziata da Descartes – il corridoio non aveva fatto stabilmente ingresso che nelle planimetrie di conventi, prigioni, caserme e qualche raro palazzo, imponendo nella loro distribuzione un passo di «dimensione moderna» (Jarzombek, 2010: 740).

Con il disincantato occhio postmoderno, ci si potrebbe domandare se il respiro a cui il corridoio ambiva non si sia ridotto, nelle nostre case, a dimenticato luogo di servizio a cui non riconosciamo neppure il ruolo di custode dell'armamentario per affrontare le nostre attività quotidiane. L'affastellarsi di oggetti che temporaneamente vi si depositano e vi transitano – come in una sorta di limbo – manifesta l'aleggiare di una sensazione d'indeterminatezza che permea tale ambiente, testimone silenzioso del nostro abitare «fatto ormai di azioni continuamente sminuzzate, interrotte e del tipo “scappa-e-fuggi” spesso perennemente sospese» (De Giorgi, 2013: 18).

Come si sia giunti a concepire uno spazio apparentemente indefinito e non specializzato – oggi ritenuto scontato e

talvolta persino superfluo, *démodé* – non è affatto spiegabile dalla sola storia del costruire, né da mere necessità abitative. Nell'evoluzione e nella diffusione del corridoio – al pari o forse più di quella degli altri ambienti domestici – si aggrovigliano molteplici aspetti difficilmente distinguibili e riassumibili in una cronistoria dell'abitare o del costruire. Quale prospettiva letteralmente costruita, nel corridoio l'occhio umano, cartesiano, che tenta attraverso la prospettiva di rappresentare e conoscere il mondo convive con l'occhio demiurgico insito nella *perspectiva naturalis*, gravato da preoccupazioni teologiche. Questioni eminentemente epistemiche ancor prima che simboliche – quali la «conoscenza dell'ordine» (Foucault, 1967: 46, 84-89) e la percezione del sé quanto quella dell'alterità del corpo – si stratificano attorno all'immagine del corridoio come idea architettonica in senso strettamente etimologico. In quest'ottica, il corridoio si rivela quantomai adeguato «*to embody a transcendental, abstract (geometrical) order, in accordance with the traditional Aristotelian hierarchy of places*» (Pérez-Gómez, 1982: 2).

Luogo di incontro e di scontro, il corridoio è luogo “filosofico” per eccellenza nella misura in cui raccoglie il precipitato di un conflitto epistemologico che si impone in



forme architettoniche sulla vita quotidiana dell'uomo. Frutto dell'architettura della funzione e della ragione, tra le sue pareti la spazialità geometrica dell'ordine, della prospettiva che tutto controlla e tutto matematicamente spazializza, è attraversata dal continuo fluire dell'esistenza, della conoscenza fortuita e inattesa e del divenire, del transitare, dell'attendere. Una sorta di pausa dell'esistenza dell'abitante guardata con l'occhio assoluto, demiurgico della prospettiva coesiste al luogo interiore di attimi, di frammenti di quella medesima esistenza visti dall'interno. Un altro scontro si fa così spazio: quello tra un'idea assoluta di verità e tanti piccoli sguardi parziali, individuali. Scontro che convive tanto nel corridoio quanto nella prospettiva stessa, affermazione del punto di vista soggettivo su uno spazio infinito

di un «uomo che tende ad annullare ogni distanza» riconoscendo la sfera dell'io e al contempo strumento di «obiettivazione della soggettività» (Panofsky, 2007: 45-54). Mai come nel corridoio il tempo e lo spazio sono infatti significati dal corpo attraverso l'esperienza e il rapporto con l'architettura, privata del nitore della propria definizione funzionale. Monumentale o claustrofobico, domestico o pubblico, il corridoio induce coloro che lo attraversano a “fare i conti” con sé stessi e la propria fisicità in una situazione di non definizione come quella effimera dell'attesa e del transito.

Tracciare una storia chiara e oggettiva del corridoio fa il paio con l'ineffabile concetto di *abitare*, la cui radice etimologica risale al verbo *avere*, ma la cui realtà

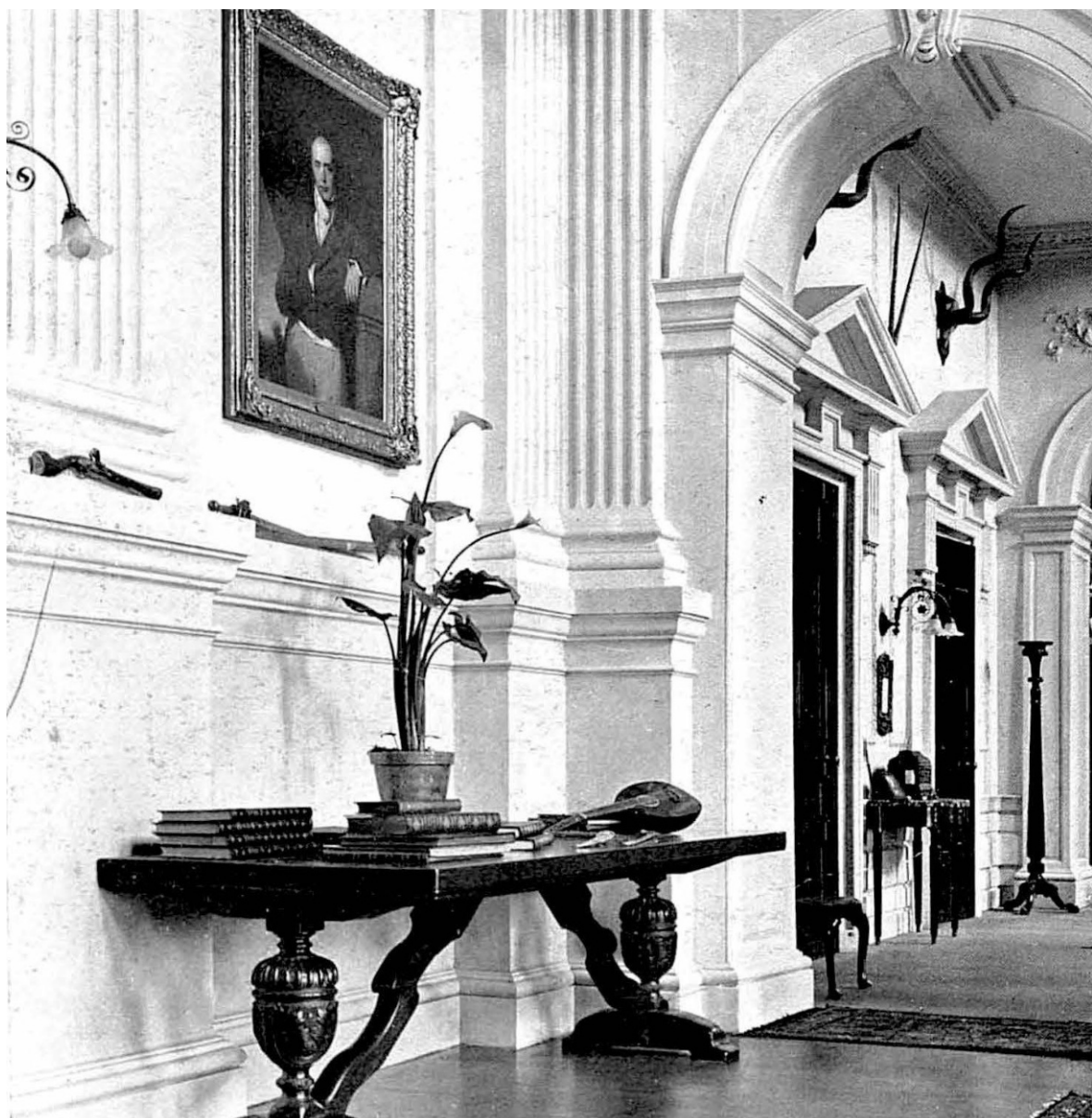
si confonde inevitabilmente con l'*essere*. Rendere conto dell'evoluzione di un ambiente domestico eteroclitico ed indefinito – come in fin dei conti anche il soggiorno può essere, ma che acquista la propria frammentaria, intermittente esistenza negli istanti in cui è attraversato, pone in evidenza quanto la spazialità domestica sia intimamente connaturata nelle persone tanto da non poter essere oggettivamente

da sinistra:

Holkham, corridor of the gallery.
Latham, C. - Tipping, H. A. (1909). In *English Homes*. Vol. III. Londra: Hudson&Kearns.

Melbury House Dorset, the billiard room and corridor. Latham, C. - Tipping, H. A. (1904). In *English Homes*. Vol. I. Londra: Hudson&Kearns.

Clouds Salisbury, the north end of the corridor.
Latham, C. - Tipping, H. A. (1907). In *English Homes*. Vol. II. Londra: Hudson&Kearns.



spiegata. L'inafferrabile multiformità che permea l'abitare e in particolare il corridoio, ambiente dalla nulla (o forse massima) autonomia funzionale, si mantiene in perenne equivoco, oscillante equilibrio tra *nomos* e *physis*. Non resta così che provare a intessere – non senza ostacoli né una certa dose di ingenua *hybris* – una descrizione fenomenica – certo parziale – di come il corridoio si sia affermato quale necessario dispositivo spaziale della modernità e al contempo sfuggente luogo dell'attesa e del transito, estesa soglia interiorizzata come pausa dell'esistenza.

Una buona strategia per tratteggiare la descrizione è considerare come il dimorare metta «in gioco la pura fisicità del corpo, ma la organizza secondo modelli culturali» (Vitta, 2008: 4), stratificando

necessità simboliche ed esigenze materiali. La differenza tra la singola porta delle stanze inglesi del XIX secolo e le tante porte degli ambienti rinascimentali evidenzia – secondo Robin Evans – la portata extra-architettonica dell'evoluzione dello spazio domestico, poiché tale cambiamento «*was important not only because it necessitated a rearrangement of the entire house, but also because it radically recast the pattern of domestic life*» (1997: 64).

In principio era la grande stanza isotropa che tutto accoglie e tutto contiene. Che questa fosse il modesto abituro contadino o parte della più sfarzosa residenza nobiliare – dotata di decine di sale, rimane invariata la promiscuità e l'eterogeneità che ne caratterizzava l'abitare. Ad assimilare due tipi così profondamente diversi,



imparagonabili, non è certamente una caratteristica architettonica, ma una conaturata usanza di ricercare nelle relazioni sociali l'essenza stessa dell'abitare, riducendone «al minimo la componente privata» (Vitta, 2008: 49). Laddove il popolo ricercava la socialità prevalentemente tra le strade del borgo o nei campi – letteralmente all'aperto, intendendo la casa come riparo – l'aristocrazia la metteva in scena all'interno delle proprie stanze. L'*enfilade* ottico-manierista che connette le stanze dei sontuosi palazzi dalla pianta perfettamente chiusa trova così la propria matrice in un modo “teatrale” di intendere la quotidianità e l'abitare, costantemente in maschera, rivolto ad un pubblico. Lungi dall'essere solo un implicito e spurio corridoio, le fastose sequenze di variopinti

ambienti aperte sul medesimo asse sono proprie di una società che «*feeds on carnality, which recognizes the body as the person*» (Evans, 1997: 64) per la quale il gregarismo è la norma e la solitudine uno stato di eccezionalità. Nulla di più distante, insomma, dai corridoi, dalle nicchie e dalle soffitte di bachelardiana memoria delle dimore borghesi di fine Ottocento nei quali lievemente crogiolarsi in solitudine in balia delle proprie *rêverie*.

Soli in un corridoio si è attratti da un suono improvviso al di là di una porta chiusa. Incuriositi dal rumore, «per gelosia, per interesse, per vizio» (Sartre, 2008: 312), ci si avvicina per origliare, finendo per spiare attraverso il foro della serratura quanto accade al di là. La solitudine offre garanzia del fatto che nessuno esiste in quel momento a cui «riportare» i propri atti, «per qualificarli» (Ibidem). Assorti e protesi verso ciò che si sta avidamente osservando oltre la porta, si odono improvvisamente dei passi alle proprie spalle, in fondo al corridoio. Sorpresi in flagrante, si riemerge prontamente nell'esistenza di sé per la propria coscienza. Lo sguardo diventa uno «sguardo-guardato» (Ivi: 319) e il proprio «peccato originale» è interamente nell'«esistenza dell'altro» (Ivi: 316). Si è invasi «da un brivido di vergogna: qualcuno mi ha visto. Mi raddrizzo, e scorro con gli occhi il corridoio deserto: era un falso allarme. Respiro» (Ivi: 331). Jean-Paul Sartre conduce il lettore de *L'essere e il nulla* ad immedesimarsi in una tale situazione conturbante per condurre l'analisi fenomenologica dell'essere-per-altri. Oltre a rafforzarla, la scelta di ambientare la scena in un corridoio nasconde un'analogia. Come il presunto *voyeur* riacquista immediatamente coscienza dell'esistenza di sé al solo rumore dei passi, così il corridoio – sovente reputato privo di una vera e propria autonomia funzionale – acquista la propria frammentaria esistenza negli istanti in cui è attraversato, *guardato*. Attimi effimeri e obliati, ritenuti trascurabili. Necessario cascare della vita.

A dividere le silenziose nicchie e i tormentati corridoi della fantasia dall'animato trambusto dell'*enfilade* intercorre un radicale cambiamento culturale al quale l'architettura lentamente aderisce. Principale

responsabile di tale ribaltamento è uno dei più famosi enunciati di tutta la storia della filosofia: il cartesiano «*cogito ergo sum*» che celebra letteralmente la separazione della mente dal corpo.

La casa inizia ad adattarsi alla crescente ossessione borghese per la *privacy* muovendo dai tentativi degli architetti inglesi di dividere le stanze padronali dai percorsi riservati alla servitù. Nel Berkshire, Sir Roger Pratt riesce con *Coleshill House* (1660 ca.) nel composto intento di inserire un sistema distributivo assiale longitudinale che divide la dimora in due sequenze di *enfilade* parallele, liberando le stanze del signore dal passaggio della servitù. Solo con l'avvento dell'idea di composizione che si fa strada nel Settecento e l'affacciarsi delle idee “razionali” sull'organizzazione della casa si diffonde la pianta “agglutinante” – sempre più articolata ed “aperta” – che trova massima espressione in Norman Shaw. L'organizzazione planimetrica diventa una sorta di veloce e incalzante aggregato paratattico di ambienti disposti uno accanto all'altro, senza fusione. La loro funzione e i loro raggruppamenti esprimono chiaramente un ordine funzionale, necessitando di un'opportuna distribuzione organizzata per gradi di progressiva intimità.

La ricerca della *privacy* prosegue con l'introduzione di sistemi distributivi sempre più articolati nelle costruzioni nuove e nei vecchi edifici – con modesti risultati – mediante la predisposizione di porte, anticamere e pareti divisorie. Secondo Orest Ranum fino al 1860 «*the wealthy naturally increased the amount of private space available to them, but for the rest of the population... the idea of privacy did not extend beyond the bedroom, and perhaps not beyond the bed curtains*» (1989: 225) alla ricerca di spazi dell'abitare sempre più tipizzati, igienici ed ergonomici. Nella seconda metà dell'Ottocento gli ideali del positivismo – costume dominante tra la borghesia *fin de siècle* – impongono un crescente bisogno di riservatezza e intimità, riverberandosi in un'accelerazione

Beningbrough Hall, western corridor.
Latham, C. - Tipping, H. A. (1907).
In *English Homes*. Vol. II.
Londra: Hudson&Kearns.

dell'abitare nell'assecondare i costumi dettati dalla mutata percezione dei corpi. Opacità e trasparenze, convenienza e decoro regolano nella dimora borghese gerarchie e rigidi rapporti interpersonali dettati da meticolosi rituali collettivi e sociali. Il corridoio diventa così elemento indispensabile per inscenare convenientemente in quegli interni la vita quotidiana, scandendone l'orientamento, la gestualità di corpi ridotti a mera misura immersi in uno spazio trasformato nella scomposizione del loro stesso movimento (Ábalos, 2009: 80), cartesiane *res extensae* generate dall'animarsi degli uni dentro l'altro.

I tentativi dei pionieri del Movimento Moderno di perseguire la negazione della casa borghese o di tornare all'ormai impraticabile collettivizzazione totale della vita si confrontano con altre due soluzioni estreme, ancorché più praticabili. Da una parte prefigurano l'isolamento totale della vita privata in aggregati di celle – moduli base per città con servizi collettivizzati lungo corridoi urbani – dall'altra praticano la retorica dell'iperfunzionalizzazione del singolo ambiente domestico, nascondendo così il rifiuto dell'idea di composizione. Con la complicità di un sistema distributivo a tratti preponderante, ad esempio, Le Corbusier giustappone gli interni di *Villa Savoye* riempiendo il perimetro conchiuso, ma conserva le singole funzioni in ambienti separati da abitare in modo “processuale”, attraverso le quali insegnare come vivere la nuova “casa moderna”.

Sulla soglia degli anni Cinquanta, la sperimentazione americana sulla casa – dove forse la tradizione era più agevole da scalfire – scardina definitivamente l'idea della suddivisione funzionale della dimora borghese tardo ottocentesca. Nelle piante sgombre dell'unico ambiente aperto e multifunzionale – nuovo come la *Farnsworth House* o più tardi recuperato come la *Factory* di Andy Warhol – le attività quotidiane non sono più associate ad una precisa stanza, ma caratterizzate dall'azione. In tal modo, l'evoluzione della mentalità “razionale” che ha prodotto il corridoio conduce alla sua stessa fine, attraverso l'affermazione di un unico grande ambiente funzionalizzato attraverso l'uso che ambisce a mettere in scena la complessità del pensiero postmoderno,

ritornando ad organizzare la vita domestica in una stanza isotropa che tutto accoglie e tutto contiene.

Il corridoio, come la lingua, sarebbe allora attivato dall'uso, e attraversarlo sarebbe come pronunciare un'enunciazione. Tuttavia, per Émile Benveniste solo un «atto individuale di appropriazione» (1985: 96-106, 97) può mettere la lingua in funzione e in un certo rapporto con il mondo, e solo il martellare avvicina – per Martin Heidegger – tanto all'«utilizzabilità» del martello che persino un'«acutissima» osservazione teorica ne rimarrebbe «estranea alla comprensione» (1927: §15). Solo un atto di «appropriazione» lo congederà definitivamente dal progettista, come un libro dal suo autore. E il corridoio – come il libro – diventerà opera, che «non è tale se non quando in essa, nella violenza di un cominciamento che le è proprio, si pronuncia la parola “essere”: evento che si compie quando l'opera è l'intimità di qualcuno che la scrive e di qualcuno che la legge» (Blanchot, 1967: 8), la abita, la vive. Solo nella «solitudine dell'opera» (Ivi: 7) l'abitante si approprierà del corridoio legandovi istanti, significati. Attraverso l'essenziale potrà dargli un senso oltre all'utilità, riconoscendovisi.

«Il corridoio è la strada, la camera è la casa; ma la vita del corridoio ha una sua autonomia fatta di incontri, attese, la sigaretta fumata nervosamente davanti ad una porta che si deve aprire, tempo perduto, parole dimenticate, un percorso compiuto velocemente e tante altre cose» (Rossi, 1981: 15).

Westombirt House, the conservatory corridor.
Latham, C. - Tipping, H. A. (1907).
In *English Homes*. Vol. II.
Londra: Hudson&Kearns.







Riferimenti bibliografici

Ábalos, I. (2009). *Il buon abitare: pensare le case della modernità*. Curato e tradotto dallo spagnolo da Bruno Melotto. Milano: Marinotti. [Ábalos, I. (2000). *La buena vida: visita guiada a las casas de la modernidad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili].

Ackerman, J. S. (1986). «The Villa as Paradigm». *Perspecta*, 22, 10-13.

Bachelard, G. (2006). *La poetica dello spazio*. Tradotto dal francese da Ettore Catalano e revisionato da Mariachiara Giovannini. Bari: Dedalo. [Bachelard, G. (1957). *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France].

Benveniste, E. (1985). *L'apparato formale dell'enunciazione*. In Benveniste, E. (1985). *Problemi di linguistica generale II*. Edizione italiana a cura di Francesco Aspesi. Milano: Il Saggiatore. [Benveniste, E. (1970). «L'appareil formel de l'énonciation». *Langages*, 17, 12-18].

Blanchot, M. (1967). *Lo spazio letterario*. Tradotto dal francese da Gabriella Zanobetti. Torino: Einaudi. [Blanchot, M. (1955). *L'Espace littéraire*. Paris: Gallimard].

Chambers, W. - Gwilt, J. (1862). *A treatise on the decorative part of civil architecture*. London: Lockwood. [Chambers, W. (1759). *A treatise on civil architecture*. London: Printed for the author by J. Haberkorn (etc.)].

De Giorgi, M. (2013). «Il corridoio». *Domus*, 973, 18-22.

Evans, R. (1997). *Figures, Doors and Passages*. in Evans, R. (1997). *Translations from drawing to building and other essays*. London: AA. [Evans, R. (1978). «Figures, Doors and Passages». *Architectural Design*, 48, 4, 267-278].

Foucault, M. (1967). *Le parole e le cose: Un'archeologia delle scienze umane*. Tradotto dal francese da Emilio Panaitescu. Milano: Rizzoli. [Foucault, M. (1966). *Les Mots et les Choses (Une archéologie des sciences humaines)*. Paris: Gallimard].

Harries, K. (2001). *Infinity and perspective*. Cambridge, MA: MIT Press.

Heidegger, M. (1927). *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Jarzombek, M. (2010). «Corridor Spaces». *Critical Inquiry*, 36(4), 728-770.

Kaufmann, E. (1973). *Da Ledoux a Le Corbusier: Origine e sviluppo dell'architettura autonoma*. Tradotto dal tedesco da Claudio Bruni. Milano: Mazzotta. [Kaufmann, E. (1933). *Von Ledoux bis Le Corbusier: Ursprung und Entwicklung der Autonomen Architektur*. Wien-Leipzig: Rolf Passer].

Luckhurst, R. (2019). *Corridors: Passages of modernity*. London: Reaktion Books.

Panofsky, E. (2007). *La prospettiva come "forma simbolica"*. Tradotto dal tedesco da Enrico Filippini. Milano: Abscondita. [Panofsky, E. (1927). *Die Perspektive als "symbolische Form"*. In *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924/25*. Leipzig-Berlin: Teubner, 1927 (1924)].

Pérez-Gómez, A. (1982). «Architecture as Drawing». *The Journal of Architectural Education*, 36, 2, 2-7.

Pérez-Gómez, A. (1983). *Architecture and the crisis of modern science*. Cambridge, MA: MIT Press.

Pérez-Gómez, A. - Pelletier, L. (1997). *Architectural Representation and the Perspective Hinge*. Cambridge, MA: MIT Press.

Ranum, O. (1989). *Forms of Privatization: The Refuges of Intimacy*. In Chartier, R., Goldhammer, A. (eds.). (1989). *A History of Private Life: III. Passions of the Renaissance*. Cambridge: Harvard University Press.

Rossi, A. (1981). *Architettura/Idea*. In Canella, G. - Rossi, A. - Vitale, D. - Meda, L. & Triennale di Milano. (1981). *Architettura/Idea*. Firenze: Alinari.

Sartre, J.-P. (2008). *L'essere e il nulla*. Tradotto dal francese da Giuseppe Del Bo. Milano: Il Saggiatore. [Sartre, J.-P. (1943). *L'Être et le Néant*. Paris: Gallimard].

Vitta, M. (2008). *Dell'abitare. Corpi, spazi, oggetti, immagini*. Torino: Einaudi.

Alcuni ragionamenti qui condotti sono presenti anche in Canevari, A. (2020). *Grande open space*. In Canevari, A. - Servente, D. (2020). *Abitare nel Tempo. Venti ville del Novecento*. Genova: Sagep Editori.

Alessandro Canevari

Architetto, Ph.D.

a_canevari@me.com

Holme Lacy Hereford, the long corridor. Latham, C. - Tipping, H. A. (1904). In *English Homes*. Vol. I. Londra: Hudson&Kearns.

ISOLE DI TERRAFERMA

Marinella Arena

Abstract

Island is a synonym of finite, determined, detached, separated from the other, in other words parted from multiplicity and unpredictability; it is a place that offers stability, certainty, custom and safety at the same time. Many places, real, virtual or imaginary, are included in the definition of island: the human being, the home and by extension the defined, protected, private places. The pandemic crisis that we have experienced in the last year has highlighted how physical space, in its sense of a delineated and concluded place, is continuously redefined, in perception, by multiple factors such as virtuality, relationship, contiguity, memory. All these aspects fall under our senses in different ways and contribute to the creation of the identity of a place.

The micro-cities of the Sicilian Ionian coast are saturated with architecture, and like stone jumbles tightened around the bulk of the mother church, they seem to float on the slopes of the Peloritani attached to the coast line by the tortuous course of the streams. They are like *islands of mainland*. An oxymoron that combines the material and social dimension of the city with the imaginary and self-referential ones of the island. These micro cities are isolated from the context not only by the rough roads and the distance from the coast line but also by the demographic and economic crisis.

In these villages, perched on rocky spurs or lying on the hillside that slope down to the

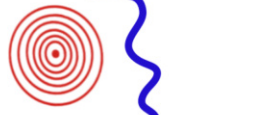
sea, the domestic space is a complex and multifaceted concept. In fact, the centre appears as a superimposition of areas of influence, belonging, tradition and polarity. Public space is never neutral, in fact it is filtered by perception, fruition, custom and contiguity.

The challenge is to represent, poised between imagination and abstraction, the invisible web of relationships that animates these centres with three different approaches: *Urban memory*, between *status quo* and *réverie*; *Shells*, the housing envelopes in vernacular architecture; *Inhabiting*, clues to life.


In this study, with the help of some graphic elaborations, we try to explicate a structure of invisible relationships that *rebound* in the hollow space of the centre. The first thing that comes to mind is an image of coloured marbles that flow on the walls of the houses, on the pavement of the streets, on the churchyard, on the volutes of the shelves of the balconies. The movement is overcome by gravity and friction but the sound and colour of the marbles end up defining, in negative, the 'emptiness' of the city filling it of relationships.

Fig. 1 *Isole di terraferma. Le fumare e i capi della costa ionica siciliana. Da sinistra a destra: Forza D'Agrò, Casalvecchio, Mandanici, Fiumedinisi, Alì e Itala.*

A
S
R
Ò




S
A
V
O
D
A

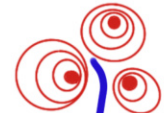


P
A
B
L
I
A
R
A

N
I
S
I



I
T
A
L
A



B
I
A
M
P
I
L
I
E
R
I



«L'isola sconosciuta è un luogo mobile
che appare e scompare
sulle carte della fantasia
ma sta ben saldo nel cuore
di ognuno di noi».
José Saramago¹

L'isola è sinonimo di finito, determinato, distaccato, separato dall'altro, cioè dalla molteplicità e dalla imprevedibilità; è un luogo che al tempo stesso offre stabilità, certezza, consuetudine e sicurezza. Molti luoghi, reali, virtuali o immaginari, sono compresi nella definizione di isola: l'individuo, la casa e per estensione i luoghi definiti, protetti, privati. La crisi pandemica che abbiamo vissuto nell'ultimo anno ha messo in evidenza come lo spazio fisico, nella sua accezione di luogo definito e concluso, sia continuamente superato, nella percezione, da molteplici fattori come la virtualità, la relazione, la contiguità, il ricordo. Tutti aspetti che cadono sotto i nostri sensi in forme differenti e contribuiscono a creare l'identità di un luogo.

Le micro-città della costa ionica siciliana² sono sature di architetture, e come ammassi lapidei stretti intorno alla mole della chiesa madre, sembrano galleggiare sulle pendici dei peloritani agganciate alla linea di costa dal corso tortuoso delle fiumare. Sono come *isole* di terraferma [Fig.1]. Un ossimoro che combina la dimensione materica e sociale della città con quella immaginaria e autoreferenziale dell'isola. Queste micro città sono isolate dal contesto non solo dalle strade impervie e dalla distanza della linea di costa, ma anche dalla crisi demografica ed economica. In questi centri, arroccati su speroni rocciosi o adagiati sulle pendici dei monti che degradano verso il mare, lo spazio domestico è un concetto complesso e multiforme. Infatti la città appare come una sovrapposizione di aree d'influenza, di appartenenza, di tradizione, di polarità. Lo spazio pubblico non è mai neutro, di fatto è filtrato dalla percezione, dalla fruizione, dalla consuetudine e dalla contiguità.

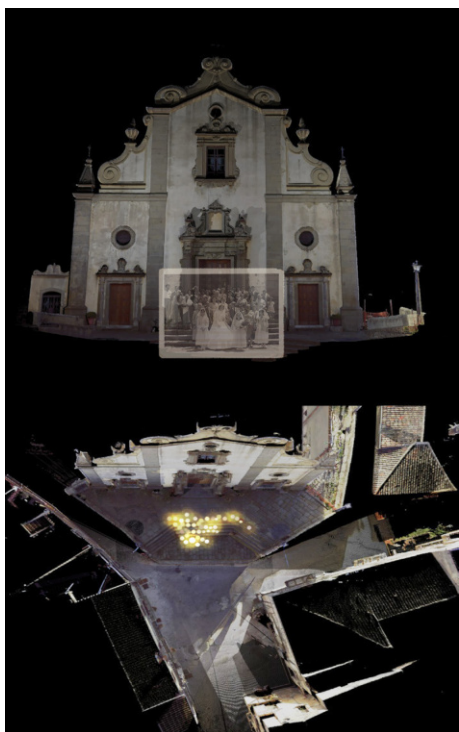
La sfida è quella di rappresentare, in bilico fra immaginazione e astrazione, l'invisibile trama di relazioni che anima questi centri con tre diversi approcci: *Memoria urbana*, fra *status quo* e *rêverie*; *Gusci*, gli involucri abitativi nell'architettura vernacolare; *L'abitare*, indizi di vita.



Memoria urbana, fra status quo e rêverie.

«Nella città tradizionale (...) era semplice definire la memoria urbana: l'immagine della città permetteva al cittadino di identificarsi con il passato e il presente (...) non era né la 'realtà' urbana né una 'utopia' totalmente immaginaria, ma piuttosto la complessa mappa mentale di significato che permetteva di riconoscere la città come *casa*». (Vidler, 2006: 197) Le città analizzate sono come cristallizzate, a causa dell'abbandono: i luoghi, gli abitanti e le loro abitudini cambiano così lentamente da sembrare immobili. Esse sono *teatro della memoria* dove si può tornare e, seguendo un selciato polveroso o una crepa lungo il muro assolato, rivivere un momento: un attimo indefinito, eppure prezioso perché irripetibile, del divenire in cui si è immersi. Del resto le città senza passato sono «città senza abbandono e senza tenerezza» dove «nelle ore di noia (...) la tristezza vi è implacabile e senza malinconia.» (Camus, 1988: 986). La memoria, in questi centri, è un po' quella descritta da Camus: velata da quella malinconia che solo la patina del tempo sa creare.

Elio Vittorini, in *Conversazione in Sicilia*, definisce la *rêverie* come un vero e proprio viaggio nel tempo, una quarta dimensione. Riferendosi al viaggio nella Sicilia della sua infanzia usa queste parole «E questo era in ogni cosa, il ricordo e l'in più di ora,



il sole, il freddo (...) e l'acquisito della mia coscienza di quel punto del mondo dove mi trovavo; ogni cosa era questo, reale due volte (...) era due volte vero».

Da questa suggestione si è provato ad immaginare un viaggio nel tempo che comprende *in più di ora* contestualizzando vecchie immagini di eventi felici, di attimi vissuti che, nel loro sommarsi, hanno dato senso e profondità agli spazi. Li hanno caricati di significato e ricordo. Ogni *in più* è un attimo di vita vissuta, ad esempio, nel sagrato della chiesa Madre di Forza d'Agrò, scenografia fissa di battesimi, feste patronali, ricorrenze e matrimoni. Un luogo carico di storia e per questo, parafrasando Vittorini, *mille volte reale*. Alcuni attimi, selezionati dal caso o dall'importanza, giungono fino a noi sbiaditi e un po' sfuocati, compressi e ritagliati dentro l'inquadratura di una foto.

Osservandola con attenzione, a cinquant'anni dallo scatto, notiamo che lo spazio non c'è, o meglio è rappresentato solo in minima parte: una voluta, una serie di gradini, il basamento di una colonna. Per gli abitanti di Forza sono indizi sufficienti per ricostruire, con la memoria, un luogo, un'esperienza.

Nuvole di punti tridimensionali, ottenute da un rilievo con laser scanner, ricostruiscono con millimetrica precisione, ed eterea inconsistenza, la memoria spaziale di questo luogo. Le viste proposte

riproducono l'intera immagine dei luoghi, così come doveva essersi presentata al fotografo, agli astanti e ai passanti occasionali. Le quinte urbane, mozzate dalla limitatezza della lastra fotografica, si espandono e ci restituiscono se non l'*in più* di Vittorini, almeno una sua parvenza.

Gusci, gli involucri abitativi nell'architettura vernacolare.

Come il mollusco della metafora di Valéry, le piccole città, ormai in disarmo, hanno emanato «il proprio guscio, lasciando trapelare la materia da costruire, distillando a misura la loro meravigliosa copertura». (Bachelard, 1975: 130) Per Valéry dunque la vita stessa è *formatrice* e produce forme con un andamento lento e continuo. La morfologia delle città della costa ionica è frutto delle maestranze locali, dell'adattamento continuo dei luoghi, spesso impervi e inospitali, alla vita dell'uomo. Il processo, organico ed olistico, non si è mai fermato producendo forme impreviste, a volte imperfette, improbabili, ma sempre autoctone. Le città della costa ionica, isolate nella campagna scoscesa, spesso in bilico sui crinali rocciosi, si sviluppano come un organismo vivente attorno a pochi punti fermi (l'orografia, la chiesa madre, la presenza di un corso d'acqua e i percorsi costa/interno) che combinati in sequenze diverse rendono unico ogni centro. Elemento

unificatore è, invece, il portato culturale che, affinato dalla consuetudine, si esplica nella concezione dello spazio urbano. Infatti la città satura gli spazi, si prende quello che può dove può: vince l'asperità dei siti con strade che in realtà sono intricati sistemi di scale; dispone le sue case, con passo misurato, per adattarle al terreno impervio³. Tetti, dai coppi ormai grigi per il muschio e l'usura del tempo, riflettono i raggi solari e declinandoli in infinite sfumature [Fig. 6-7]. La Chiesa Madre, *Matrice*, vero e proprio *iconema* (Turri, 1998: 21) del paesaggio urbano aggrega l'edificato⁴, attira i percorsi sul sagrato. Le strade collaterali, invece, negano prospettive aperte sull'intorno e frantumano lo spazio urbano in mille piccoli rivoli [Fig.8b]. Lo spazio urbano è esile, affilato, modellato dalla necessità e dall'uso. Le strade sono dimensionate

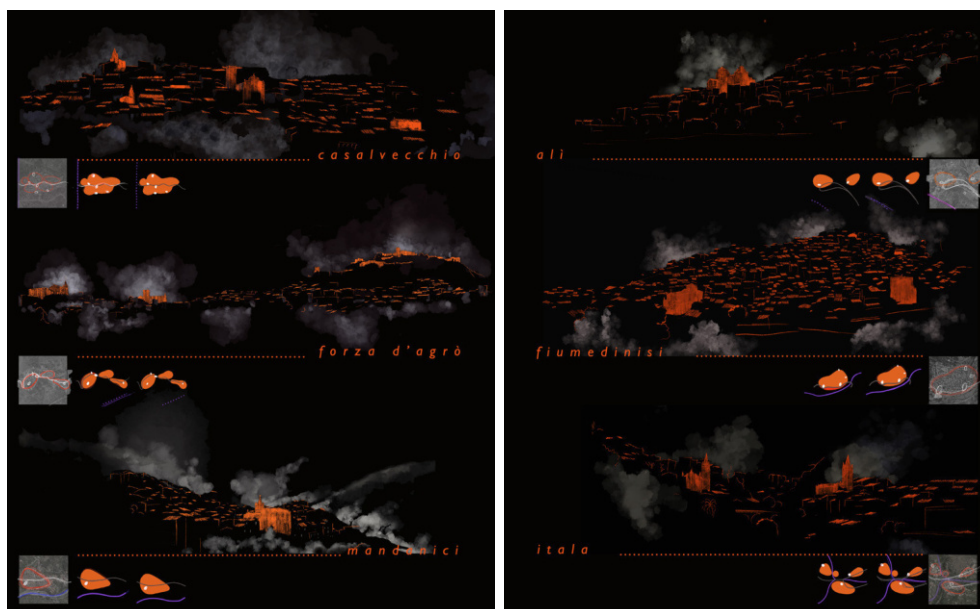
da sinistra:

Fig. 2 Memoria urbana. Corteo matrimoniale, anni '50. Rilievo Laser Scanner di Piazza Matrice a Forza D'Agrò.

Fig. 3 Memoria urbana. Foto ricordo matrimonio, anni '60. Rilievo Laser Scanner di Piazza Matrice a Forza D'Agrò.

Fig. 4 Memoria urbana. Foto ricordo matrimonio, anni 1959. Rilievo Laser Scanner di Piazza Matrice a Forza D'Agrò.

Fig. 5 Memoria urbana. Passanti, anni '50. Rilievo Laser Scanner di Piazza Matrice a Forza D'Agrò.



per il gioco dei bambini, per le merci delle botteghe, per gli attrezzi dell'artigiano, per le chiacchiere con i vicini, per le ruote di un carretto (oggi una moto ape), spesso sono solo impluvi per lo smaltimento delle acque piovane [Fig.8h]. Ma la città ha fame di spazio e i suoi edifici, organismi viventi, si muovono, crescono, aprono le loro membra verso l'esterno, aggiungono funzioni non previste, modellano lo spazio urbano aggiungendo ad un tempo decoro e degrado. Il vuoto urbano è definito in negativo dalla città che cresce in ogni direzione: dai tetti fuoriescono locali tecnici, terrazze, piccole sopraelevazioni [Fig.8a]; sulle facciate, ai lati delle finestre, aggetti lapidei sono la promessa di balconi effimeri; dai parapetti, stretti ai prospetti, le braccia tese e ferrose degli stendini si protendono fin quasi a toccare quelle sul lato opposto della strada e insieme ricamano l'azzurro del cielo [Fig. 8d]; i muri in pietra, apparentemente rigidi e inerti, si estroflettono per accogliere convessità improvvise, sostenute da improbabili strutture lignee [Fig. 8e]. Le case, strette lungo le vie dense e tortuose, si sostengono l'un l'altra fino a confluire in un unico organismo. Esse lanciano, nel vuoto urbano, sottili tentacoli litoidi, passerelle aeree, che colmano lo spazio e avvicinano un focolare domestico ad un altro [Fig. 8f]. La contrapposizione di aggetti e rientranze si fa lieve nelle superfici

che avvolgono lo spazio urbano. Gli intonaci, spessi e densi, si sgretolano vinti dall'incuria, lasciando emergere la trama irregolare e tagliente della muratura. In altri casi sotto la luce netta e radente del sole si lasciano plasmare dagli stilemi aulici e ricorrenti oppure semplicemente dalle tracce del tempo [Fig. 8g].

L'abitare, indizi di vita.

«Lo spazio abitato trascende quello geometrico» (Bachelard, 1999: 73). Infatti possiamo dire che spazio ed occupante sono una «unità naturale che perde valore in caso questi sia assente» (Espuelas, 2004: 203). Nelle piccole città indagate, l'elemento umano è determinante proprio perché minimo. I centri, parzialmente disabitati, mostrano con chiarezza le modalità di fruizione dello spazio, infatti la rarefazione del movimento e dei flussi, tipici dello spazio urbano, amplifica gli indizi di vita.

Le immagini realizzate, sempre in bilico fra astrazione e realtà, mostrano alcuni indizi di vita, alcune modalità con cui lo spazio urbano è vissuto come casa dell'uomo. Sono elementi minimi, dettagli di un possesso e di un radicamento nei luoghi che è possibile percepire con quello che potremmo definire un *rilievo esteso*. Il rilievo dello spazio urbano, infatti, è stato capillare e lento. La rappresentazione della città è affiorata dalla indeterminatezza come

le immagini fotografiche che, immerse nei bagni chimici, conquistano definizione e contrasto nel tempo. I borghi, sottoposti a centinaia di scansioni, si sono rivelati con una messa a fuoco progressiva che ne ha letteralmente illuminato gli spazi comuni. Il rilievo tramite laser scanner è trasversale, non fa selezione e fotografa i borghi in un attimo del loro divenire. Lo strumento registra gli elementi immobili, eterni e persistenti: architetture auliche e povere case disabitate, selciati e stradelle sterrate, scalinate e piccole piazze. Esso cattura la presenza temporanea e volubile delle cose, dei panni stesi al sole, delle auto che si muovono, delle piante che affollano i balconi. Alcuni elementi sono totalmente accidentali, attimi del divenire che mai più si ripeteranno, altri invece sono, pur nella loro casualità, ricorrenti. La moto ape parcheggiata sempre allo stesso posto, un passeggiare fuori dalla porta di casa, un deambulatore ai piedi di una scala, una pentola appesa sul muro in pietra sbalzata o un robot giocattolo che dal balcone controlla il via vai dei passanti. [Fig. 9-10] Sono indizi di vita vissuta, oggetti inanimati che cambiano posizione ogni giorno ma restano sempre nello stesso ambito. Essi descrivono implicitamente la fruizione di un luogo, e danno alla parola *abitare* il significato etimologico che proviene dal latino *habere*, avere, possedere. Un possesso certamente non legale ma vitale. Gli abitanti di questi borghi sono una comunità rarefatta e coesa fatta di anziani, pochi adulti (lontani per lavoro) e bambini. Essi, come gli oggetti, esprimono con il loro movimento, e ancora di più con le loro soste, l'appartenenza ad uno specifico contesto: si spostano ondeggiando e le loro oscillazioni definiscono vere e proprie aree di *pertinenza emotiva*. Gli anziani siedono nell'unica piazza del paese, immobili, accompagnano con lo sguardo il via vai di auto e passanti; i bambini sciamano nei vicoli vicino casa; le donne si spostano di casa in casa. [Fig. 11-12]

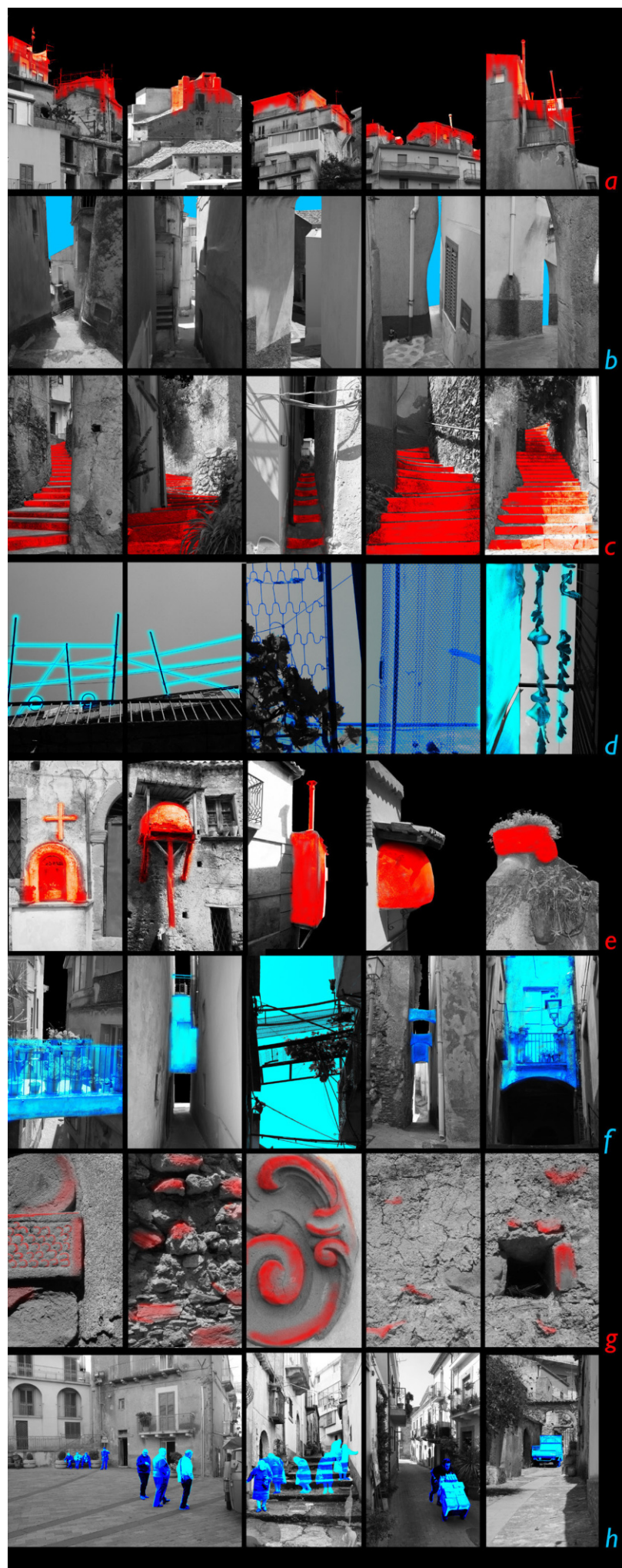
In questo studio, con l'aiuto di alcune

da sinistra:

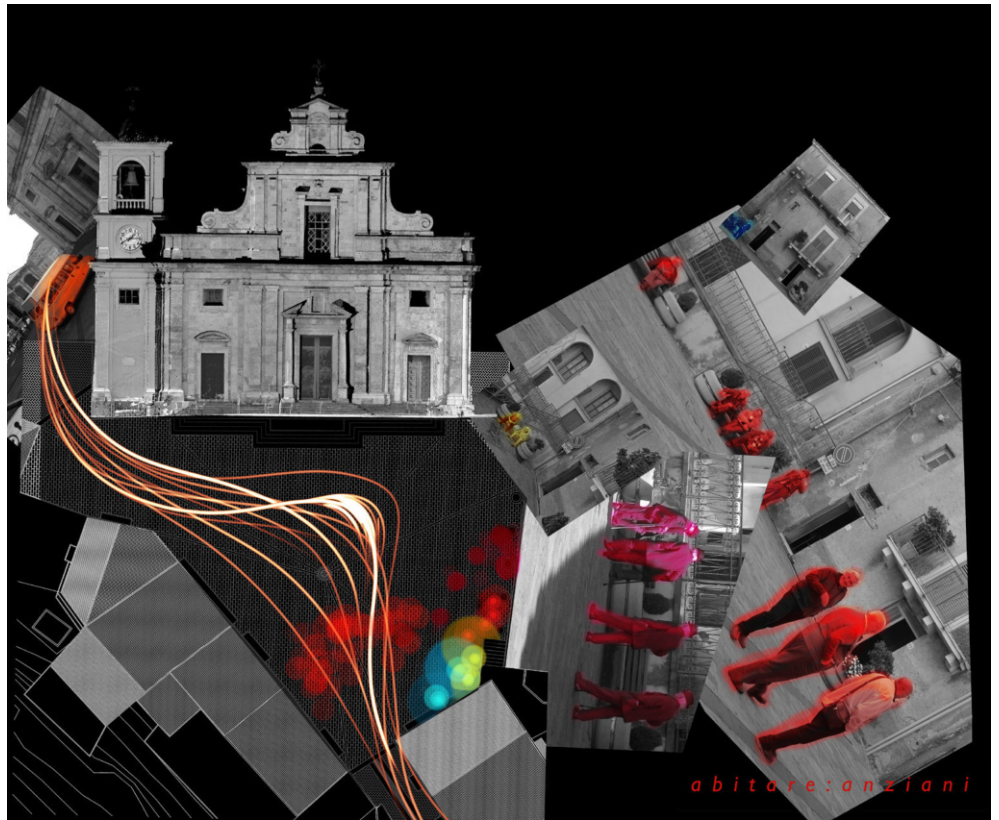
Fig. 6 Gusci. I tetti e la chiesa madre. Genesis formale dei borghi di Casalvecchio. Forza D'Agrò e Mandanici.

Fig. 7 Gusci. I tetti e la chiesa madre. Genesis formale dei borghi di Ali' Fiumedinisi e Itala.

Fig. 8 Gusci. Involucri abitativi nell'architettura vernacolare.







Marinella Arena

Università Mediterranea di Reggio Calabria
marinella.arena@unirc.it

elaborazioni grafiche, si è provato ad esplicitare la struttura di relazioni invisibili che *ribalzano* all'interno dello spazio *cavo* della città. L'immagine che mi sovviene è quella di biglie colorate che ribalzano sui muri delle case, sul selciato delle strade, sul sagrato della chiesa, sulle volute che decorano le mensole dei balconi. Il movimento è vinto dalla gravità e dall'attrito ma il suono e il colore delle biglie finiscono per definire, in negativo, il 'vuoto' della città riempiendolo di relazioni e rapporti.

1. Saramago José (2003). *Il racconto dell'isola sconosciuta*. Milano: Feltrinelli
2. Le micro-città analizzate sono: Forza D'Agrò, Mandanici, Casalvecchio, Fiumedinisi, Ali e Itala. Esse appartengono a quella che potremmo definire una 'stanza paesaggistica' definita a ovest dalle pendici dei Peloritani, a est dal Mare Ionio, a sud da Capo Sant'Alessio e a nord da Capo Scaletta.
3. «Le strade di pietra, i gradini, le soglie, (...) seguono una logica che trascende la divisione tra pubblico e privato e si presenta come il risultato di un artigianato collettivo. (...) La complessa maglia del tessuto edilizio (...) rispetta le leggi del sole, del vento e della pioggia (...) La compagine di tetti e delle gronde che copre come uno scudo continuo l'edilizia [fa sì] che la città si presenti come un organismo unitario.» Cfr. (Manieri Elia, M., 1978:89).
4. Secondo Manieri Elia i piccoli centri urbani sono suddivisi in due grandi categorie: quelli con struttura paratattica e quelli con struttura ipotattica. I secondi, nel tardo medioevo, erano sviluppati tutto attorno ad una emergenza architettonica: un castello, la chiesa madre un grande palazzo. Cfr. (Manieri Elia, M., 1978:86).

da sinistra in alto

Fig. 9 *L'abitare: le cose*. Casalvecchio

Fig. 10 *L'abitare: le cose*. Itala

Fig. 11 *L'abitare: anziani*. Ali.



Riferimenti bibliografici

Bachelard, G. (1999). *La poetica dello spazio*, Tradotto dal francese da Ettore Catalano. Bari: Dedalo. [Bachelard, G. (1957). *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France].

Camus, A. (1988). *Piccola guida per le città senza passato*, in *Opere. Romanzi racconti, saggi*. Milano: Bompiani.

Espuelas, F. (2004). *Il vuoto*. Tradotto dallo spagnolo da Bruno Melotto. Milano: Marinotti. [Espuelas, F. (1999). *El claro en el bosque. Reflexiones sobre el vacío en arquitectura*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos].

Manieri Elia, M. (1978). *Il problema dei centri storici minori nel Mezzogiorno interno*. In Ciardini, F., Falini, P. (eds), *I centri storici. Politica urbanistica e programma d'intervento pubblico: Bergamo, Bologna, Brescia, Como, Gubbio, Pesaro, Vicenza*. Milano: Mazzotta, 85-94.

Turri, E. (1979). *Semiologia del paesaggio italiano*. Milano: Longanesi.

Turri, E. (1998). *Il paesaggio come teatro. Dal territorio vissuto al territorio rappresentato*. Venezia: Marsilio.

Vidler, A. (2006). *Il perturbante in architettura*. Tradotto dall'inglese da Barbara del Mercato. Torino: Einaudi. [Vidler, A. (1992). *The Architectural Uncanny. Essay in the Modern Unhomely*. Cambridge (Mass)- London: Massachusetts Institute of Technology].



POST (COVID-19) DESIGN: INCERTE E BELLE VISIONI FUTURE

Luisa Chimenz



Abstract

The year 2020 will be remembered as a unique year in the history of humanity, and probably in many personal stories. The lives of humans and animals, in all over the world on the five continents, have been disrupted and domestic environments, perhaps much more than many others, called to unforeseen and unexpected tasks. Still, poorly maintained outdoor spaces, or previously considered not so pivotal in the home's economy, have found themselves invested with capital importance. What has the design discipline learnt?

In order to refresh souls, ancient concepts are provided, which can be borrowed from Scandinavian design. Fundamental assumptions in *Norden* countries: a dichotomy between the natural and wild outside, where danger can harbour, and a warm, welcoming interior, mutually well-disposed to the different moments of the day and life; a life of community and not of singularity or individuality. What results is that the environments seem made of fluid *life*, no longer regulated by a puristic order but, rather, marked by emotional domestic landscapes, moments that soon change from singular to plural - in every possible form - and that eventually evolve not falling into aesthetic and functional obsolescence.

In the Scandinavian countries a fluid transition, historically recognized, from the craftsmanship production of the applied arts to design did not produce the *sanctification* of the latter which took place elsewhere - but rather a mythization -, nor the excessive artifice of the generating discourse concerning the project. If this mythization, through the exhibitions in the well-known museums, from a certain point of view did not help the necessary distinction between the different five Norden countries, in reality facilitated the affection for a taste, a style that can be perceived as handy, even though geographically and culturally may not be at all.

The democratic nature of Scandinavian creations, the functional naturalness - it would be more correct to say organic - of the offered solutions, the sober cheerfulness of the decorations makes it simply desirable and enjoyable.

After years of glossy houses, inspired by the magazines and *trends* of the Saloni, after decades of expressions of the *staus symbol* due to what was owned, this - perhaps - is the time to return to authenticity, to material truth, to enjoy spaces and environments which, too, have had to change to meet new requirements.

Carl Larsson,
The Yard and Washhouse.
From *A Home* (26 watercolour), 1895.
Erik Comelius/Nationalmuseum.

L'anno 2020 verrà ricordato come un anno unico nella storia dell'umanità, e probabilmente in molte storie personali. Le vite di umani e animali, in tutto il mondo sui cinque continenti, sono state sconvolte e gli ambienti domestici, forse molto più di molti altri, chiamati a compiti non previsti e non attesi. Gli spazi in precedenza privati sono diventati pubblici, grazie alla continua connessione *online*. Ancora, spazi esterni poco curati, o ritenuti prima non così significativi nell'economia dell'abitare, si sono trovati investiti di un'importanza capitale. Cosa ha imparato il design da tutto questo?

È curioso osservare come questa epoca, questo momento che stiamo tutti vivendo – cercando di mantenere una dignitosa igiene mentale – molto debba assomigliare, dal punto di vista delle sfide imposte alla disciplina del design, agli anni Venti dello scorso secolo. Agitazioni sociali e disuguaglianze, preoccupazioni per un incerto futuro a causa di scelte determinate dalla natura umana, la volontà di rispondere a una necessità di rinnovamento della società, nuove esigenze e inattese spinte dalla contemporaneità e, infine, una pandemia. Nasceva, forse, dalla necessaria sanificabilità il diffuso interesse dei designer per il tubolare metallico cromato, le superfici lucide e il legno non più lasciato naturalmente a vista, o aveva qualche debito nei confronti delle apparentemente immacolate attrezzature ospedaliere? È legittimo oggi domandarselo.

Zygmunt Bauman esercita questo parallelo temporale tra le due epoche, gli anni Venti del secolo XX e del XXI, argomentando in maniera molto più generalista il preoccupante (a suo avviso) sguardo al passato ed «epidemia globale di nostalgia» che contraddistinguono la nostra società (2017: XIII). Scrive Bauman, infatti: «Eccoci qui, dunque, abitanti di un'età di sconvolgimenti e contrasti. Una di quelle età in cui può accadere di tutto – o quasi –, ma non si può mettere mano a nulla – o quasi – con la fiducia e la certezza di portare a termine l'impresa. [...] Per chi vive in un'età del genere, disagio, confusione e angoscia sono fatti pressoché scontati.» (2017: 154-155)

A ristorare gli animi si offrono, forse, concetti antichi, che possono essere mutuati dal Design Scandinavo. Assunti fondamentali nei paesi *Norden*: una dicotomia

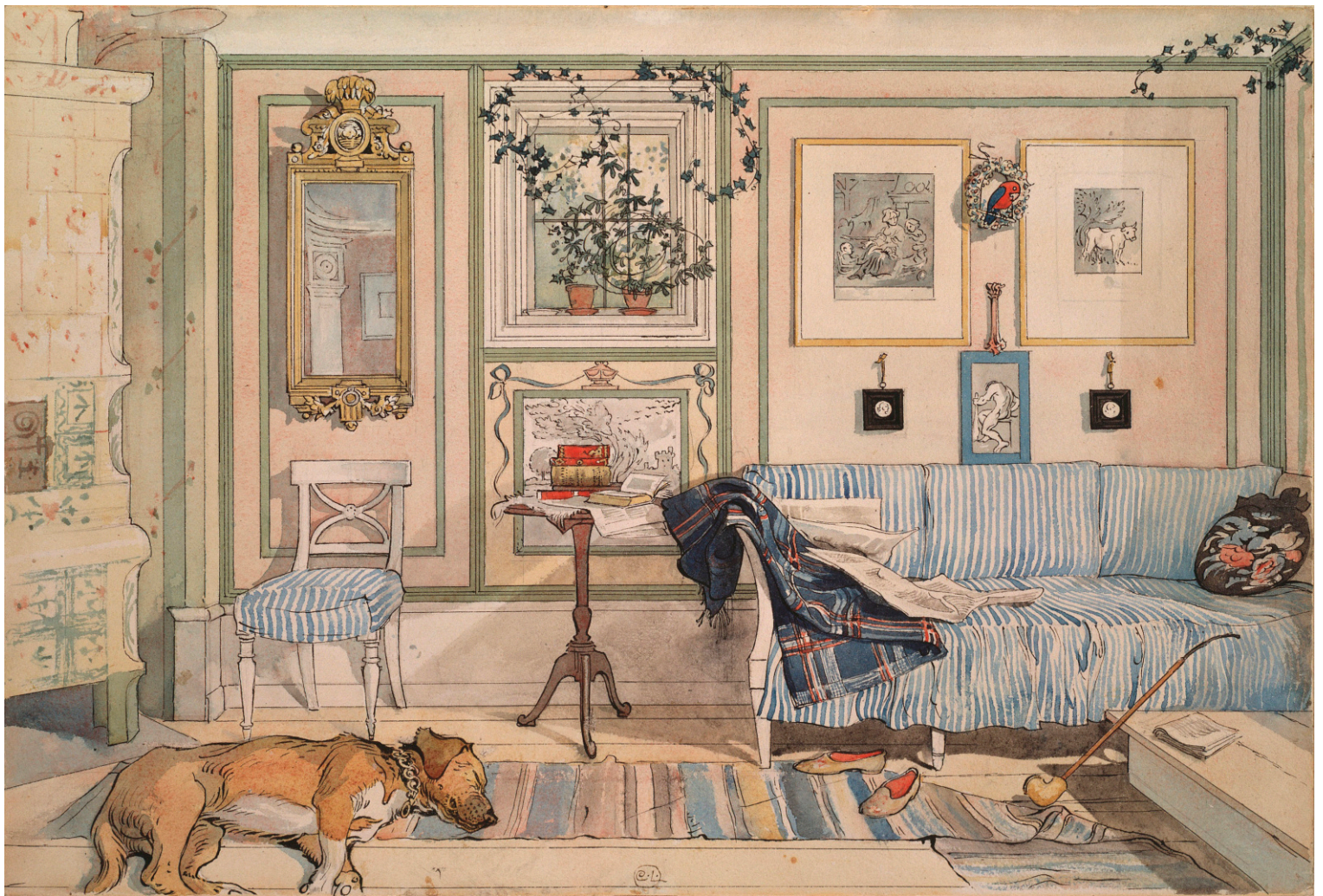
tra l'esterno naturale e selvaggio, dove può albergare il pericolo – nella quale si sono tramutate le nostre antropizzatissime città – e un interno caldo, accogliente, mutevolmente ben disposto ai nostri diversi momenti della giornata e della vita; una vita di comunità e non di singolarità o individualità che tuttavia solo limitatamente e marginalmente entra negli spazi privati godendo invece dei contesti esterni, fruibili, comuni; una difesa della persona e della privacy che è fluida, adattabile, e pur se lasciata all'iniziativa e al personale giudizio mai negletta.

Ciò che risulta, è che gli ambienti sembrano fatti di *vita* fluida, non più regolati da un puristico ordine – quasi da vetrina – ma, piuttosto, scanditi da paesaggi domestici emozionali, momenti che presto mutano da singolari a plurali – in ogni possibile forma – e che necessariamente si evolvono per non cadere in obsolescenza estetica e funzionale. Devono essere trovati pronti a corroborare, rinfrancare, rilassare i loro occupanti.

Ineluttabilmente connessa a profondi e prospettici ragionamenti sul momento attuale, anche – ma non soltanto – relativi alla condizione pandemica mondiale, la mutazione dell'ambiente domestico è manifesta: fatalmente, sono stati messi in luce pregi e difetti di un approccio al design che caratterizza da sempre la produzione e l'atteggiamento (non univocamente) italiano, quali l'elitarismo e la tendenza alla generazione di icone. Queste *firmano*, non scaldano i nostri interni; li caratterizzano, certamente, ma forse con troppa egoica presenza, forse mal disponendosi in un contesto culturale ansiogeno, poiché in virtù della loro connaturata esclusività potrebbero generare senso di inadeguatezza e mille altre, in questo momento decisamente superflue, ansietà.

Banalmente, chi salirebbe in piedi su una *Luisa* di Albini per raggiungere un libro su un ripiano alto della libreria?

Certamente, questo carattere di ricercatezza, anche culturale, di certa audience ha segnatamente determinato nella storia, e lo fa marcatamente oggi, il *Made in Italy* – ma anche il *Made in France* – nel mondo, ma i progetti che vengono nel contemporaneo acclamati e pagati, letteralmente, a caro prezzo non sono nati per essere icone ma per risolvere problemi e rispondere a esigenze. Hanno, dunque, lungo il



cammino perso parte della loro natura. Il *side effect* di far apparire – ed effettivamente rendere – inarrivabili, da showroom, le abitazioni, semplicisticamente si potrebbe additare a un non adempimento rispetto all’auspicio di Gio Ponti e di molti altri che hanno invocato nella storia del design italiano una massiccia e trasversale diffusione della cultura del progetto e un ampio godimento del *prodotto progettato*. Nei Paesi Scandinavi un fluido passaggio, storicamente acclarato, dalla produzione artigianale delle arti applicate al design non ha prodotto la *santificazione* di quest’ultimo che è avvenuta altrove – ma piuttosto una mitizzazione –, né l’eccessiva artefazione del discorso generatore in merito al progetto. Non si vuole in questa sede esprimere un giudizio di merito, ma semplicemente riportare un fatto.

Quando i francesi hanno modo di visitare l’esposizione «Formes Scandinaves», presso la sezione di arti decorative del *Palais du Louvre*, nessuno, né gli

organizzatori, né gli espositori sono certi del risultato. Siamo nel 1958, e altre mostre si sono già tenute, negli Stati Uniti al MoMA, in Italia presso la Triennale, per Parigi, ma le aspettative sono molte e dubbie. «Più sorprendentemente per i francesi fu come [...] i produttori Scandinavi guardavano al designer come a un artista, allo stesso tempo realizzando il paradosso che “un oggetto di produzione multipla non vende senza una firma”. [...] Inoltre, i moderni Scandinavi hanno imparato come fare sì che le macchine “servano i loro scopi e non essere da loro assoggettati”, mai permettendo che l’imperativo tecnico sopravanzasse quello artistico» (Hangströmer, 2003: 95).

In realtà considerare univoco e comune il mondo *Nordic* è un errore (D’Amato, 2020 e Fiell, 2002), tuttavia alcune invarianze possono essere trovate: tra queste una *cortese* cura degli spazi esterni, determinata da certo senso di doveroso rispetto anche verso un contesto naturale

estraneo. Con altrettanto rispetto ciò rimane fuori, non è ammesso nell’*enclosure* dell’ambiente domestico, interno o esterno – quest’ultimo inteso come interno *aperto*, spazio fruibile e abitabile, che computa anche esterni di pertinenza, non necessariamente privati, considerati dal punto di vista del design al pari e in continuità con gli interni, più che con l’esterno naturale –, sicuro e protetto, confortevole e accogliente nella sua semplicità. È un panorama di contrasti necessari, irrinunciabili.

Il Design Scandinavo, che tutti identifichiamo in Alvar Aalto e IKEA, non è soltanto quello. È stato nel tempo, sin dalla sua nascita, molto di più, e la mitizzazione che di esso attraverso le esposizioni negli

Carl Larsson,
Cosy Corner, From A Home (26 watercolour), 1894,
Nationalmuseum.

illustri musei si è fatta se, da un certo punto di vista, non ha giovato ai necessari distinguo tra i singoli cinque paesi *Norden*, nella realtà ha facilitato l'affezione a un gusto, uno stile che si percepisce vicino, *prossimo* nonostante geograficamente e per cultura possa non esserlo affatto.

La democraticità delle creazioni scandinave, la funzionale naturalità – più corretto sarebbe dire organicità – delle soluzioni offerte, la sobria allegria delle decorazioni lo rendono semplicemente desiderabile e godibile.

Così, durante gli uggiosi mesi invernali o in un freddo anticipo di primavera, una bevanda calda e qualche dolcetto, plaid a scacchi e cuscini decorati rendono un giardino – anche minuto – o un terrazzo cittadino l'inatteso luogo in più ove stare insieme o ritagliarsi un angolo di pace: un altro *living* in casa.

Quest'immagine facilmente richiama alla nostra mente una pubblicità del colosso svedese IKEA, ma è parziale. Dovremmo, più correttamente, guardare indietro, perché la definizione culturale di questa attitudine – che si fa stile, appunto (Walker, 1989: 155) – viene da più lontano: questo senso di intima domesticità è reso da Karin e Carl Larson, nel loro libro *Et Hem*. Nei loro disegni, come nelle contemporanee ambientazioni che parlano *scandinavo*, tutto fa immaginare gioia e *casa*, secondo il vero e antico senso archetipico di questa.

I sentimenti sono veri e le sensazioni sono piacevoli; è come se si potesse tenere fuori il pericolo. È possibile far assumere a tutto ciò un aspetto materiale?

Per mero piacere accademico si contrappongono due scritti, quasi coevi in termini temporali, il primo di Adolf Loos, il secondo quasi a rispondere, di poco precedente, di Oscar Wilde:

«Recano ornamenti soltanto quegli oggetti che devono la loro esistenza a una certa parte dell'umanità – che io definisco la parte incivile: gli architetti. Dovunque gli architetti influenzano la produzione degli oggetti d'uso, questi non corrispondono allo spirito del tempo, quindi non sono moderni.» (Loos, 1972: 327)

«Nei discorsi della gente si trova spesso un'opposizione tra ciò che è bello e ciò che è utile. L'unica cosa da opporre alla bellezza è la bruttezza: ogni cosa o è bella o è brutta, e l'utilità sarà sempre dalla parte della cosa bella, giacché una

bella decorazione sta sempre dalla parte di una cosa bella, essendo quella sempre un'espressione del modo in cui si usa una cosa e del valore che le viene attribuito.» (Wilde, 1992: 93)

Non si vuole qui tornare a un'apologia della decorazione e dell'arte applicata, ma l'eterna *querelle* che interessa oggi e ha interessato nella storia il design talvolta dimentica, o sottostima l'aspetto emozionale, che, invece, l'attuale instabilità della situazione internazionale ha riportato centrale nelle nostre vite, proprio in termini qualitativi.

Dopo anni di case patinate, ispirate dalle riviste e dai *trend* dei Saloni, dopo decenni di espressioni dello *staus symbol* grazie a ciò che si possedeva, questo – forse – è il tempo per tornare all'autenticità, alla verità materiale, a goderci i nostri spazi e i nostri ambienti che pure, e tanto, hanno dovuto modificarsi per soddisfare le nuove esigenze.

Come dopo un inverno nordico, tornerà l'estate, e noi alla vita normale. Ma sembra che nel mondo del design si faccia già memoria della godibilità di un'attitudine, del piacere tattile di un materiale non costretto e non offeso. Forse, una nuova (antica) strada può essere trovata in una mediazione umana, *organica* tra le due posizioni espresse, che contempi il valore immateriale degli oggetti che compongono le quotidianità, il loro portato culturale espresso e inespresso.

Deyan Sudjic definisce l'interessante concetto di "autenticità": difficile da sostenere, «non ha niente a che vedere con la bellezza, né dice alcunché a proposito della performance dell'oggetto.» (2014: 3). Va fatto con regole che vanno ben oltre il prodotto e che sconfinano in quel campo di valori immateriali e intangibili che sono molto più vicini al design emozionale descritto da Donald Norman (2004).

Gli oggetti, gli spazi, le ambientazioni, al di là del loro mero valore materiale, vanno soggetti a obsolescenza emozionale. Le vite cambiano, gli affetti mutano e le persone con loro: perché, dunque, il legame che si stabilisce con un oggetto nel tempo non dovrebbe? Solo ciò al quale ci si sente ragionevolmente e irrazionalmente legati viene conservato. Il resto, per quanto iconico e acclarato nella sua fama e nel suo valore, andrà incontro un fisiologico processo di decadimento – a meno che alla sua iconicità non si sia aggiunto nel

tempo un significato personale di, salvifica, *narrazione*.

Ecco dunque che in un momento di profonda incertezza, circondarsi di uno spirito hygge, proprio del *Nordic design*, sembra quasi un afflato naturale, una gradevolmente includibile vocazione.

Gli oggetti vengono chiamati a riversare nei *conclusii* – contemporaneamente e mutevolmente, interni ed esterni, privati e condivisi – profondi principi di *verità*, attraverso la qualità delle scelte compiute. Nella semplicità degli oggetti scandinavi è come se si manifestasse la *reale* possibilità di essere riportati a un atavico immaginario di pace, di serenità, della quale in tutto il mondo oggi si sente l'anelito e la necessità.

Riferimenti bibliografici

Bauman, Z. (2017). *Retropia*. Bari-Roma: Laterza.

Dardi, D., Pasca, V. (2019). *Manuale di Storia del Design*. Milano: Silvana Editoriale.

D'Amato, G. (2020). *Storia del design. Dal Novecento al terzo millennio*. Milano: Pearson.

Fiell, C., Fiell, P. (2002). *Scandinavian design: design in scandinavia*. Köln: Taschen.

Hangströmer, D. (2003). *An "Experiment's" Indian Summer. The Formes Scandinaves Exhibition*. In Halén, W., Wickman, K., (eds), *Scandinavian Design Beyond the Myth. Fifty years of design from the Nordic countries*. Stoccolma: Arvinius Förlag/Form Förlag.

Loos, A. (1972). *Parole nel vuoto*. Milano: Adelphi Edizioni.

Norman, D. A. (2004). *Emotional design*. Milano: Apogeo.

Sudjic, D. (2014). *Bisfor Bauhaus. An A-Z of the Modern World*. Londra: Penguin Books.

Walker, J.A. (1989). *Design history and the history of design*. Londra: Pluto Press.

Wilde, O. (1992). *L'arredamento della casa e altre conferenze* (ed Falzon, A.R.). Milano: Mondadori.

Luisa Chimenz

Università degli Studi di Genova
luisa.chimenz@unige.it

CONCLUSUS: IL LIMES DELLO SPAZIO TRA IL SÉ E LA MOLTEPLICITÀ

Francesco Stilo

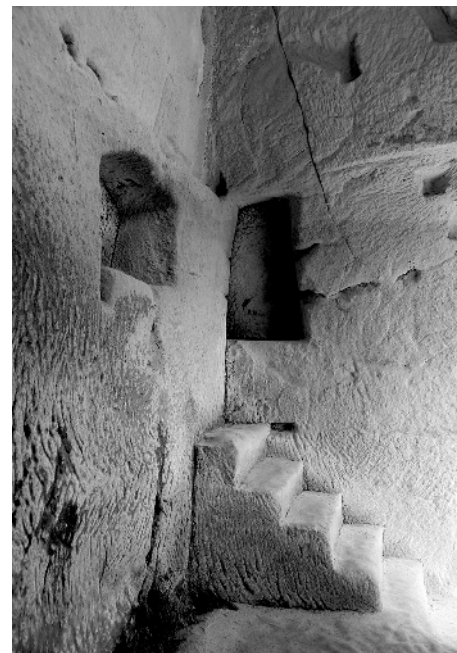
Abstract

Through the notes of this paper, we intend to explore, in the vast field of architecture, some fragments and reflections regarding the theme of limit and separation, in relation to the self and multiplicity. The dualistic mechanisms that govern the functioning of rational thought, the division into two fields and the localization, are reduced to a single essence. The volume of the circumference with an infinite radius therefore coincides with a single whole, an absolute place in which the formation of limits and caesuras depends on the will of some already separate entity. The fundamental geometric entities – the dotted line, the dotted plane, the totality of the points that make up the space – are the elements of caesura, principles that allow us to articulate an otherwise indistinct continuum in sensible fractions. Are briefly defined some concepts concerning the house, the basic cell of the city, which is seen as the space of the psyche of its inhabitants. The city is the space of the socially and politically determined collectivity. The separation between the domestic space and the external environment is marked by symbolic caesuras, pure delimitation signs, which, translated from the geometric space of the drawing to the psychophysiological space of material reality, represent the almost alchemical act of transmutation of the architectural *logos*, the drawing, in plastic material. The language of architecture in the digital age, reduced to the yes/no of binary language, materializes

in virtual space through pixels, indivisible and discrete atoms. Virtual space can be considered as a three-dimensional plot of switch points, objects that manifest only spatial relations. Isotropic, homogeneous, infinite, ascalar, virtual space is an expression of the most abstract geometry, place where the possibility of the ideal perfection of forms is realized, but also a dangerous place, where you can get lost. The amazement, the surprise, the wonder, the casual encounter with the other, are the elements of the real space that we go through every day, moments in which the separate entities, recognized their own common origin and essence, resonate, in the mutual seduction of their newfound unity. It is in the continuous pulsation between unity and separation, between the self and the collective, that the individual makes his journey, led between cities, landscapes, houses, limits and openings. A panorama on which to project one's most intimate space, but from which to draw the other, a process of mutual fertilization, a whirlwind and inseparable relationship between the self and multiplicity.

Chi sei? (Foto dell'autore, 2020)





Limiti e cesure

Il limite è il punto d'inversione per eccellenza, è l'*attimo* attraverso il quale l'intelletto acquista la proprietà di poter conoscere i *dentro* e i *fuori*, i *qui* e i *là*, i *sé* e i *loro*, coppie che rappresentano soltanto alcuni degli innumerevoli meccanismi duali che sovrintendono al funzionamento del pensiero razionale: il discernimento. Delimitare è dividere in due campi, come la retta che giace sul piano o il piano che fende lo spazio, ma è anche localizzare, circoscrivere, realizzare esclusioni, analogamente a quanto accade nel criticismo kantiano, riconoscendo cioè la necessaria presenza di quei confini che rendono possibile e legittimano un dato ragionamento, o azione, nel determinato contesto in cui si vuole verificare. «Quindi è che, abbagliata più che persuasa, da prove di questa fatta, sulla forza e capacità della ragione, la smania di estenderla non conosce più limiti: e si comporta come lieve colomba, la quale, sentendo la resistenza dell'aria volando, s'immaginasse che sarà per trovarsi assai meglio e più liberamente aleggiare, ove possa giungere in parte di spazio, che d'ogni aria sia privo» (Kant, 1820: 222-223).

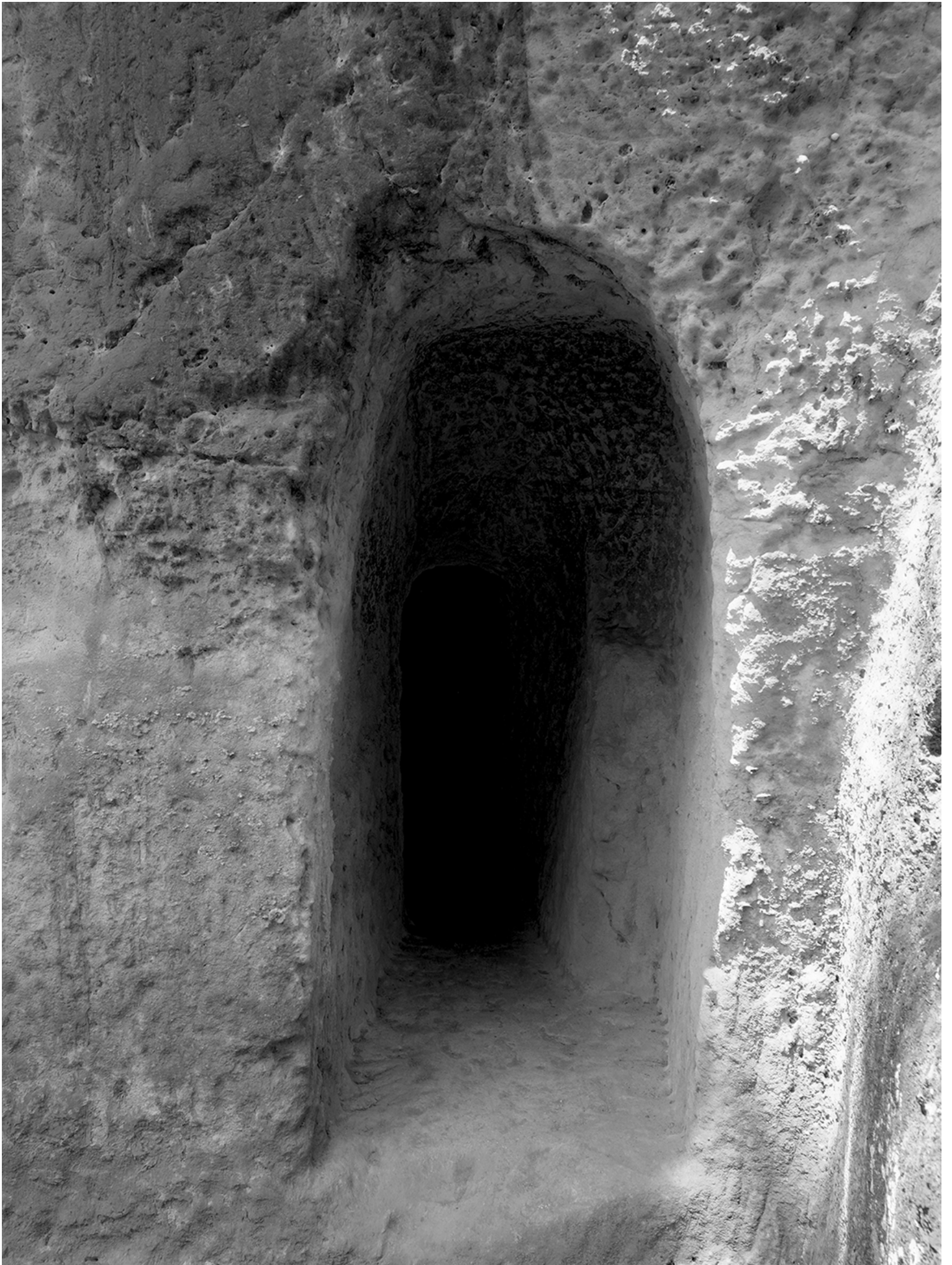
La distinzione tra il dividere e il circoscrivere, nella propria essenza più profonda, appare tuttavia labile. Con raggio infinito, la circonferenza diviene una retta, la superficie sferica un piano, il volume sferico

un'entità concettuale che collima con il tutto. Ai limiti geometrici, le localizzazioni diventano discriminazioni dualistiche, oppure, come nel caso del volume sferico, entità assolute, il cui confine appare situato oltre il definibile, all'infinito, ed ogni punto si trasforma in un possibile centro. Le cose dell'incommensurabile tendono all'uno, e l'esplicitazione di cesure diventa un processo del tutto arbitrario, dipendente da un qualche soggetto, aprioristicamente o auto-separato, che agisce. Affinché la realtà che conosciamo esista, vi dev'essere una volontà, un evento traumatico, la presa di coscienza di un ente, a definire i contorni delle cose, dettando un qualche postulato che inneschi il movimento di separazione, legge che dà un senso alle cose. «Io non domanderò loro ragione di que' principii che i matematici pongono; i quai principii se non siano conceduti, ei non possono progredir di un dito: cioè che il punto è ciò che non ha alcuna estensione; che la linea è una lunghezza senza larghezza; che la superficie, e direi quasi il livello di un piano, è una larghezza che non ha spessore» (Cicerone, 1842: 147). Accanto al

da sinistra:
Cosa vuoi? (Foto dell'autore, 2020)

Dove vai? (Foto dell'autore, 2020)

L'abisso (Foto dell'autore, 2020)





tutto vi è il niente, ma il niente è qualcosa. Accanto alla sfera con raggio infinito vi è la sfera con raggio nullo: il *punto*¹. Gli enti geometrici fondamentali – la retta punteggiata, il piano punteggiato, la totalità dei punti che costituiscono lo spazio – sono gli elementi di cesura, principi che permettono di scandire in frazioni sensate un continuum altrimenti indistinto, o forse appartenente ad un regno al di sopra della portata dell'intelletto umano.

Le cesure danno forma allo spazio, generano i luoghi, e scandiscono i momenti percettivi di chi lo attraversa. Come la pelle, ultimo baluardo dell'essere fisico umano nei confronti di ciò che è esterno, che può divenire sublime punto di contatto con l'altro, i confini sono la condizione necessaria affinché qualcosa d'altro esista e possa quindi essere conosciuto. Le frontiere materiali dell'ambiente fisico che attraversiamo, così come le delimitazioni che utilizziamo per rendere razionali le nostre riflessioni, possono essere considerate manifestazioni della tensione che intercorre tra *limes* e *limen*, confine e soglia, ovvero tra il timore dell'ignoto e la sete di conoscenza, tra la più dura prigionia e la più folle delle libertà. D'altra parte, una frontiera ultima, luogo concluso che non offre sbocchi, è un'immagine angosciante e difficile da visualizzare, e che lascia sempre aperto uno spiraglio ad un qualche possibile sconfinamento, benché mitico o lontano. «La fortezza Bastiano è un avamposto morto, una frontiera che si affaccia sul niente. Al di là della fortezza c'è un deserto, e dopo il nulla, il deserto dei Tartari. L'hanno certamente attraversato, secoli fa, e poi sono scomparsi» (*Il deserto dei Tartari*, 1976).

La casa

La casa, cellula base della città, è il luogo in cui la distanza tra lo spazio interiore e lo spazio esteriore si fa minima, divenendo essa stessa espressione della personalità di chi la abita. «Era il centro del centro. La casa, luogo di fondazione mitica, proiezione dell'io, centro di unità produttiva e lavorativa, luogo della famiglia, del ritorno dei morti, luogo della nostalgia e della memoria, parte del mondo da cui incomincia il viaggio, dove quasi sempre finisce il viaggio» (Teti, 2004: 297-390). Lo spazio della casa, seppur generalmente determinato nella sua configurazione

costitutiva dalla mano esterna dell'architetto², è lo spazio dell'abitante, può essere cioè ricondotto alla psiche dell'individuo che abitandolo lo anima. La città, analogamente, attiene alla sfera della collettività socialmente e politicamente determinata con le proprie relazioni connettive, i propri valori, le proprie strutture gerarchiche, le proprie atmosfere. È nel campo dell'architettura, di livello particolare o di scala urbana, che si declinano i significati di limite come recinto, barriera, margine, soglia e passaggio, elementi costitutivi alla base del suo stesso essere.

Nell'edificio, la separazione tra lo spazio domestico e l'ambiente esterno, prima di concretizzarsi in elementi solidi fatti ad esempio di acciaio, cemento, mattoni – sostanze dotate di loro valore e spessore materico – è segnata da cesure simboliche, segni di delimitazione puri, i quali, traslati dallo spazio geometrico del disegno allo spazio psicofisiologico della "realtà" materiale, andando cioè a fondersi con la sfera dell'esistenza fisica e della percezione sensoriale umana, esprimono la trasposizione dell'architettura dal piano progettuale all'aspetto fisico, in quell'atto quasi alchemico di trasmutazione del *logos*³ architettonico, il disegno, in materia plastica.

Il linguaggio e lo spazio

Il linguaggio dell'architettura, e l'era digitale ce ne forniscono un brillante esempio, che può essere ridotto fino al punto da potersi esplicitare in maniera compiuta attraverso la sequenza on/off dell'uno e dello zero. Le combinazioni dei due stati del linguaggio binario, acceso/spento, sì/no, vero/falso, possono produrre, anche ritmate nel tempo, gradazioni di sfumature che si esprimono nella generazione delle innumerevoli forme potenzialmente assunte dai luoghi, molteplicità di limiti che ne definiscono il senso. I pixel definiscono la virtualizzazione dello spazio geometrico in una dimensione in cui la realtà è visibilmente frutto della combinazione di entità discrete, quantizzabili, e razionalizzabili fin nella loro essenza più intima; il pixel, in questo senso, è l'*atomo* dello spazio virtuale, essenza ultima e definitivamente indivisibile.

«L'omogeneità dello spazio geometrico si fonda in ultima analisi sul fatto che tutti i suoi elementi, i punti che si raccolgono in

esso, non sono altro che contrassegni di posizione» (Panofsky, 1980: 37).

In quest'ottica lo spazio virtuale può essere considerato come una trama tridimensionale di punti interruttore, aventi la sola capacità di essere accesi o spenti, ma inabili ad esprimere altro contenuto intrinseco se non il proprio valore di auto conferma o negazione, e quindi, una volta privati della possibilità di comunicare condizioni intermedie quali colore o intensità e di esprimere cambiamenti di stato lungo lo scorrere del tempo, venuto meno lo stesso concetto, essi manifestano soltanto, fissato un punto di osservazione esterno, delle relazioni di tipo spaziale. Isotropo, omogeneo, infinito, ascalare, lo spazio virtuale è espressione della geometria più astratta, in esso si concretizza la possibilità della perfezione ideale delle forme, in esso vige l'infallibile razionalità propria del calcolatore, ma, come in un paesaggio alieno privo di atmosfera, è assente ogni probabilità e aspettativa di scorgere movimenti altri, *l'inatteso*, se non quelli dettati dalla mente del progettista, unico *deus ex machina* della scena.

Ciò che nello spazio psicofisiologico si materializza nella produzione delle molteplici atmosfere che siamo abituati ad attraversare ed esperire grazie al rapporto di relazione che intercorre tra l'oggetto, l'ambiente circostante, ed il soggetto, il *camminatore*, è assente sul piano geometrico astratto, sebbene in esso si possa idealmente realizzare la totale identità con lo *spirito*, l'infinito, il tanto agognato ritorno all'uno. È qui che categorie come piccolo e grande, vicino e lontano, sensibile e non sensibile, possono essere deformate fino al punto che le stesse opposizioni che rispettivamente gli elementi di tali coppie rappresentano, vengono meno, in quel luogo dove è la ragione stessa a risultare inerme. Il *pericolo* di un tale scenario risiede quindi nella possibile rinuncia alla razionalità a lungo termine, nell'impossibilità della determinazione di un significato logico ultimo sulla natura delle cose, e, pertanto, nel rischioso ingresso del

soggetto pensante in una condizione che potrebbe anche trasformarsi in *patologia*, penosa prigione e frontiera ultima priva di sbocchi. «Ma guai se questo significa appunto la creazione di uno spazio aperto dove tutti gli enti che vi si dispongono, si dispongono come punti all'interno di un sistema cartesiano» (Cacciari, 2017).

L'atmosfera

Lo stupore, la sorpresa, la meraviglia, l'incontro inaspettato e casuale con l'altro, sia esso un soggetto animato o un oggetto immobile, sono derivati della separazione, *hic et nunc* che possono essere compresi generalizzando il pensiero sul rapporto tra osservatore e opera d'arte, così come interpretato da Walter Benjamin, o forse, per essere più precisi, sono momenti del ritrovarsi, attimi in cui gli enti separati, riconosciuta una propria comune origine ed essenza, risuonano dionisiacamente, in un moto di reciproca seduzione innescato dalla ritrovata unità.

Nello spazio percettivo architettonico e urbano risulta impossibile recidere l'aura prodotta dall'incontro tra l'essere animato e il costruito, tra natura e artificio, accettato che tale realtà ammette sempre una fruizione *distratta*, tanto da parte del singolo quanto da parte della massa. Rivestendo il ruolo di contenitore, aspetto scenografico dell'esistenza, «L'architettura ha sempre fornito il prototipo di un'opera d'arte la cui ricezione avviene nella distrazione e da parte della collettività» (Benjamin, 1974: 45). Il potere dell'architettura sta nella facoltà di agire sull'uomo in maniera sottile e costante, molto più efficacemente di qualsiasi pervasivo mezzo di comunicazione di massa.

Vi sono città cariche di *saudade*, il cui presente è spostato in direzione del passato, e la cui patina regala il calore della permanenza delle cose lungo lo scorrere del tempo, e città tirate a lucido, globalizzate e globalizzanti, a tratti asettiche, che collocano l'agire umano nel frenetico divenire, proteso verso un irraggiungibile futuro in cui il presente appare rapido, sfuggente e concitato. Così, quando ci si trova a incedere tra imponenti costruzioni in acciaio e vetrine scintillanti, tra neon e metrò, travolti da torrenti di folle rapide e vocianti, si rimpiange il calpestare lento di basole malferme in strade e

piazze di centri storici *sussurranti*, luoghi fortemente identitari ed in definitiva *irriproducibili*. Quei prospetti e quei palazzi con il loro aspetto patinato, quasi da rovina romantica, con i loro intonaci pallidi e scrostati, l'odore improvviso di umidità che sale da uno scantinato, le grate rugginose di qualche piccola apertura, trasmettono, quasi come se ci stessero educando, il racconto di un vissuto che vuole resistere oltre il tempo umano, storie che non si arrendono ad un'inesorabile fine, attimi di stratificazione e di complessità, manifestazioni di gioia e speranza.

Dividere per unire, partire per ritornare, dar spazio all'altro per ritrovare sé stessi. «“Capisce ora” mi chiese un giorno il maestro dopo un colpo particolarmente ben riuscito “che significa: ‘Si’ tira, ‘Si’ colpisce?”. “Io temo” risposi “di non capire più nulla, anche la cosa più semplice mi si confonde. Sono io che tendo l'arco, o è l'arco che mi trae alla massima tensione? Sono io che colpisco il bersaglio o è il bersaglio che colpisce me?» (Herrigel, 1994: 83). È nella continua pulsazione tra l'unità e la separazione, tra il sé e il collettivo, che l'individuo compie il suo viaggio, condotto tra città, paesaggi, case, limiti e aperture. Un panorama sul quale proiettare il proprio spazio più intimo, ma da cui attingere l'altro, processo di reciproca fecondazione, relazione vorticosa e inscindibile tra il sé e la molteplicità.

1.
Punctum esse, quod magnitudinem nullam habeat.
Cicerone, *Academica priora*, XXXVI, 116.
2.
Qualora le due figure coincidessero, il legame tra l'abitante e la casa risulterebbe rafforzato, ed i suoi ambienti non apparirebbero all'abitante come da colonizzare, ma sarebbero piuttosto un'emanazione diretta della sua stessa psiche.
3.
Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος, En archè en ho Logos. Giovanni 1.

Francesco Stilo

Università Mediterranea di Reggio Calabria
francesco.stilo@unirc.it

Riferimenti bibliografici

Benjamin, W. (1974). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Tradotto dal tedesco da Enrico Filippini. Torino: Einaudi. [Benjamin, W. (1955). *Das kunstwerk im zeitalter seiner technischen reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag].

Cacciari, M. (2017). *Riflessioni su cambiamenti, confini, limiti*. Relazione presentata durante i lavori del XXI congresso nazionale della Società Italiana di Psicopatologia (SOPSI). Roma, 22-25 febbraio 2017, "Psychiatry on line Italia" [Online video]. Disponibile in: <http://www.psychiatryonline.it/node/7088> [13 ottobre 2020].

Cicerone, M. T. (1842). *Le accademiche di M. Tullio Cicerone*, Tradotto dal latino da Gianfrancesco Galloni. Piacenza: A. Del Majno.

Herrigel, E. (1994). *Lo zen e il tiro con l'arco*, Tradotto dal tedesco da Gabriella Bemporad. Milano: Adelphi. [Herrigel, E. (1948). *Zen in der kunst des bogenschiessens*. München: Otto W. B. Verlag].

Buzzati, D. (1940) *Il deserto dei Tartari*.

Kant, I. (1820). *Critica della ragione pura*, Tradotto dal tedesco da Vincenzo Mantovani. Pavia: Pietro Bizzoni. [Kant, I. (1781). *Kritik der reinen Vernunft*. Riga: Friedrich Bartinoch].

Panofsky, E. (1984). *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, Tradotto dal tedesco da Enrico Filippini. Milano: Feltrinelli. [Panofsky, E. (1927). *Die Perspektive als "symbolische Form"*. Leipzig: Benedictus Gotthelf Teubner].

Teti, V. (2004). *Il senso dei luoghi. Memoria e storia dei paesi abbandonati*. Roma: Donzelli Editore.

Il deserto dei Tartari. (1976). [Film]
Regia di V. Zurlini.
Italia, Francia, Germania Ovest: Cinema Due.

MIES: *SPATIUM CONCLUSUS*

Vincenzo Ariu



Abstract

The foundations of Modernism and the avant-garde of the twentieth century were the consequence of the overturning of the paradigms of thought of the last two centuries.

In this sense, the variations of the very idea of space in the Modern have matured a secularized collective consciousness, far from the reassuring anthropocentric vision of past centuries.

The relationship between living and space is declined in other dichotomies such as finite / infinite, subject / object, etc.

With Arthur Schopenhauer we return to an antidealist, Kantian vision, which takes note of the limits of the human that can only grasp the finite phenomenon of the world, which is only a representation. The perception of infinity is illusory.

Merleau-Ponty argues that space is not simply a void in which things are arranged, but the means by which things exist. Space persists

only thanks to the subject who perceives it and is a consequence of the phenomenal oriented field of consciousness.

If architectural space is essentially an existential phenomenon, clarifying the different conceptions of it in modernity is fundamental for disciplinary development.

In this essay I suggest an interpretation of the idea of space by three masters of the Modern.

Frank Lloyd Wright imagines the continuity between inside and outside, between living the space and the nature. He deludes himself that he can overcome the dialectic between artifice and nature. Architectural space is for Wright a creative act, an expression of the freedom of the individual. Nature is a sign of divine freedom. Architecture is a “physical-physical-cosmological entity”. Architecture as a religion that allows the overcoming of the technical and scientific visions of the twentieth century, despised by Wright.



For Le Corbusier, living means satisfying body and spirit, achieving harmony between man and the cosmos. Nature is divine order, with it the architect establishes a dialectical relationship: on the one hand man defines his order, on the other this artificial order is a measure of the order of nature. For Le Corbusier, space is a great void in which nature unfolds in the seas, in the mountains, in the sky, in the light. With Mies van der Rohe a true reversal of perspective takes place. Historiography, even recent, distinguishes two phases of the German master's work. A first neoplastic phase and a second classicist phase in which Mies returns to the block, uses symmetry, defines a new architectural syntax. This distinction is overcome if Miesian space research is placed at the center. For Mies, architectural space means carving out a part of the world.

In this sense, Mies and Le Corbusier have an opposite conception of architectural space:

for Le Corbusier architecture and natural elements are constellations of the cosmos, governed by the demiurge architect; for Mies the architectural space allows man the possession of a part of the world, the expression of the will (Schopenhauer) and the affirmation of finitude (Nietzsche).

«Il mondo è una mia rappresentazione: questa è una verità che vale in rapporto a ciascun essere vivente e conoscente, sebbene l'uomo soltanto sia capace d'accoglierla riflessa, astratta e cosciente: e se egli fa veramente questo, con ciò è penetrata in lui la meditazione filosofica» (Schopenhauer, 1819: 600-601).

Il contesto epistemologico

I fondamenti dei modernismi e delle avanguardie del Novecento si ascrivono al ribaltamento dei paradigmi del pensiero degli ultimi due secoli. L'accelerazione degli eventi globali e dello sviluppo tecnico-tecnologico sono solo parte di un cambiamento che in superficie si mostra nei modi di abitare, ma nel profondo rimette in discussione la "coscienza", intesa come relazione tra uomo e realtà.

In questo senso le variazioni dell'idea stessa di spazio del Moderno sono state centrali nella maturazione di una coscienza collettiva secolarizzata, distante dalla rassicurante visione antropocentrica dei secoli precedenti. La stessa relazione tra il vivente e lo spazio si declina in altre dicotomie come finito/infinito, soggetto/oggetto, ecc.

Già Schelling comprese che l'infinito e il finito, soggetto e oggetto sono inseparabili e sono essenza dell'Assoluto. Lo stesso *Spirito* di Hegel, la forma più alta dell'assoluto, prevede il suo continuo superamento nel divenire storico. Con Arthur Schopenhauer si ritorna a una visione antidealista di matrice kantiana che prende atto dei limiti dell'umano che può cogliere solo il fenomeno finito del mondo che è solo una rappresentazione all'interno della quale la percezione dell'infinito è solo illusoria.

In questa contrapposizione tra finito e infinito lo spazio dell'abitare si declina in idee fenomeniche dell'architettura che contribuiscono alla nostra consapevolezza esistenziale. Merleau-Ponty (1945) sostiene che lo spazio non è semplicemente un vuoto nel quale si dispongono le cose, ma il mezzo grazie al quale esse esistono. Da questo punto di vista l'essenza dello spazio è la summa tra il soggetto, la sua interiorità, e gli oggetti. Lo spazio persiste solo grazie al soggetto che lo percepisce ed è conseguenza del campo fenomenale *orientato* della coscienza.

Lo spazio nel Moderno

Se lo spazio architettonico è essenzialmente fenomeno esistenziale, fare chiarezza tra le differenti concezioni di esso nella modernità è fondamentale per lo sviluppo disciplinare. Nella molteplicità delle ricerche di scuole e architetti possiamo individuare connessioni più o meno consapevoli con le congetture maturate nel pensiero filosofico e scientifico. Senza la pretesa di continuità forzate, la ricerca architettonica ha di volta in volta interpretato lo spazio dell'abitare e ha cercato di ampliare l'esperienza del vivente sia dal punto di vista fisico, la ricerca della comodità, sia da quello dell'esperienza psicologica. Il benessere della psiche coincide con la maturazione esistenziale e consapevolezza dei "problemi ultimi", limiti invalicabili della conoscenza. In questo senso si declinano le differenti poetiche dei maestri del Moderno. In questo saggio suggerisco un'interpretazione dell'idea di spazio di tre maestri del Moderno, soffermandomi in particolare sullo spazio assoluto miesiano. Un punto di vista non solo critico quanto piuttosto operativo nel quale è possibile tracciare la continuità tra le teorie, forse è meglio definirle poetiche, e prassi dell'architettura costruita.

Frank Lloyd Wright: animismo dello spazio architettonico

Frank Lloyd Wright (*Prairie House, Broadacre City*) immagina una mutevole continuità tra l'interno e l'esterno, tra spazio dell'abitare e natura. Si illude di poter superare la dialettica tra artificio e natura. L'utopia di una armonia universale non è dissimile dalle fantasie scienziste del XIX secolo e sfugge dalla incompiutezza del pensiero novecentesco. Lo spazio architettonico è per Wright atto creativo, espressione della libertà dell'individuo in una realtà, la Natura, essa stessa *segno* della libertà divina. L'architettura è una «entità fisico-fisica-cosmologica» (Fagiolo, 1980: 107-120), la cui dimensione religiosa¹ permette il superamento delle visioni tecniciste e scientifiche del Novecento, causa della disgregazione della vita senza possibilità di ricomporla e per questo disprezzate da Wright. La dimensione religiosa si traduce in poesia e ricerca di una bellezza intesa come armonia con la natura. Una sorta di teosofia americana che troviamo



nelle teorie dell'*Unitarianesimo*, una evoluzione del *Romanticismo* e in questo senso ancorato al secolo precedente. L'architetto è un veggente, il genio creatore, colui che come il Dio-Natura, è in grado di modellare lo spazio per permettere la vita. L'architettura si carica di spiritualità, accoglie l'anima del vivente così come nella Natura è presente la "Superanima" di tutti i viventi. Secondo Enzo Paci: « l'esperienza della Natura vivente diviene in Wright spazio vissuto» (Paci, 1956) e in questo il filosofo, vicino a E.N. Rogers, ne coglie un umanesimo che una certa modernità rischiava di perdere. Seppure nei limiti della impermeabilità dei linguaggi, Paci intravede nello spazio wrightiano una relazione con il pensiero fenomenologico che potenzialmente supera la crisi esistenziale dell'uomo del Novecento.

Lo spazio wrightiano pone al centro la vita e non può che nascere da un interno, ma proprio nella commistione con l'esterno,

la Natura, trova l'unità con l'universale. L'uomo, nella sua massima libertà e individualità, si identifica con il creatore, incontra la Natura/Dio in una reciprocità paritetica qualitativa seppure in una scala differente.

Le Corbusier: lo spazio cosmogonico

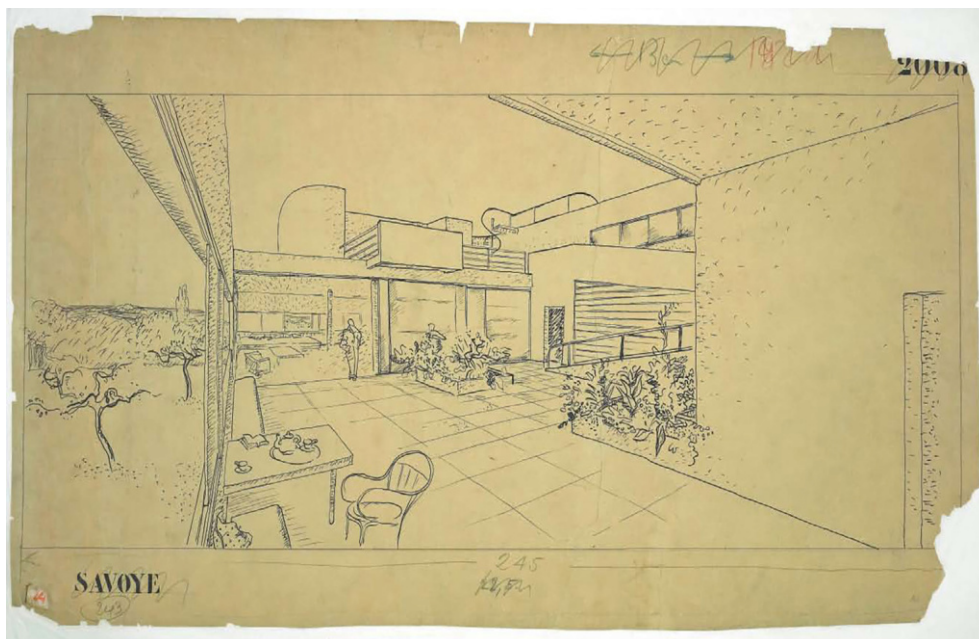
Le Corbusier con *Ville Savoye* rende possibile l'affermazione del modello classico. L'architettura è spazio ideale dell'abitare moderno. La *promenade architecturale* si articola tra i piani e afferma la centralità dell'uomo su una natura che è possibile dominare nel tetto giardino proiettato verso il cielo cosmico, sua ideale conclusione. Uomo e divino si incontrano grazie al demiurgo architetto.

Nel Moderno di Le Corbusier, abitare è soddisfare il corpo e lo spirito, raggiungere l'armonia tra uomo e cosmo, la pura creazione dello spirito, l'ordine universale. Potremmo affermare che l'architettura si dà quando la costruzione, espansione

creativa dell'uomo *Modular*, diventa misura per comprendere il mondo, ampliarne i confini. La natura è ordine divino, con essa l'architetto instaura un rapporto dialettico: da una parte l'uomo definisce un suo ordine, dall'altra quest'ordine artificiale è misura dell'ordine di natura. Conciliazione nella differenza, l'architetto demiurgo non imita la natura, la costruisce insieme a Dio.

Lo spazio è per Le Corbusier un grande vuoto, pura visibilità, cristallino, nel quale la natura si dispiega nei mari, nei monti, nel cielo, nella luce. L'uomo costruisce lo spazio dell'abitare con la ragione e il sentimento, raggiunge l'armonia.

«Questa tavola armonica che vibra in noi è il criterio di armonia. Deve essere questo



asse sul quale l'uomo è organizzato, in accordo perfetto con la natura e, probabilmente, con l'universo, quest'asse di organizzazione che deve essere lo stesso di quello sul quale si allineano tutti i fenomeni o tutti gli oggetti della natura; quest'asse ci conduce a supporre un'unità di gestione nell'universo, ad ammettere l'origine un'unica volontà» (Le Corbusier, 1923: 165).

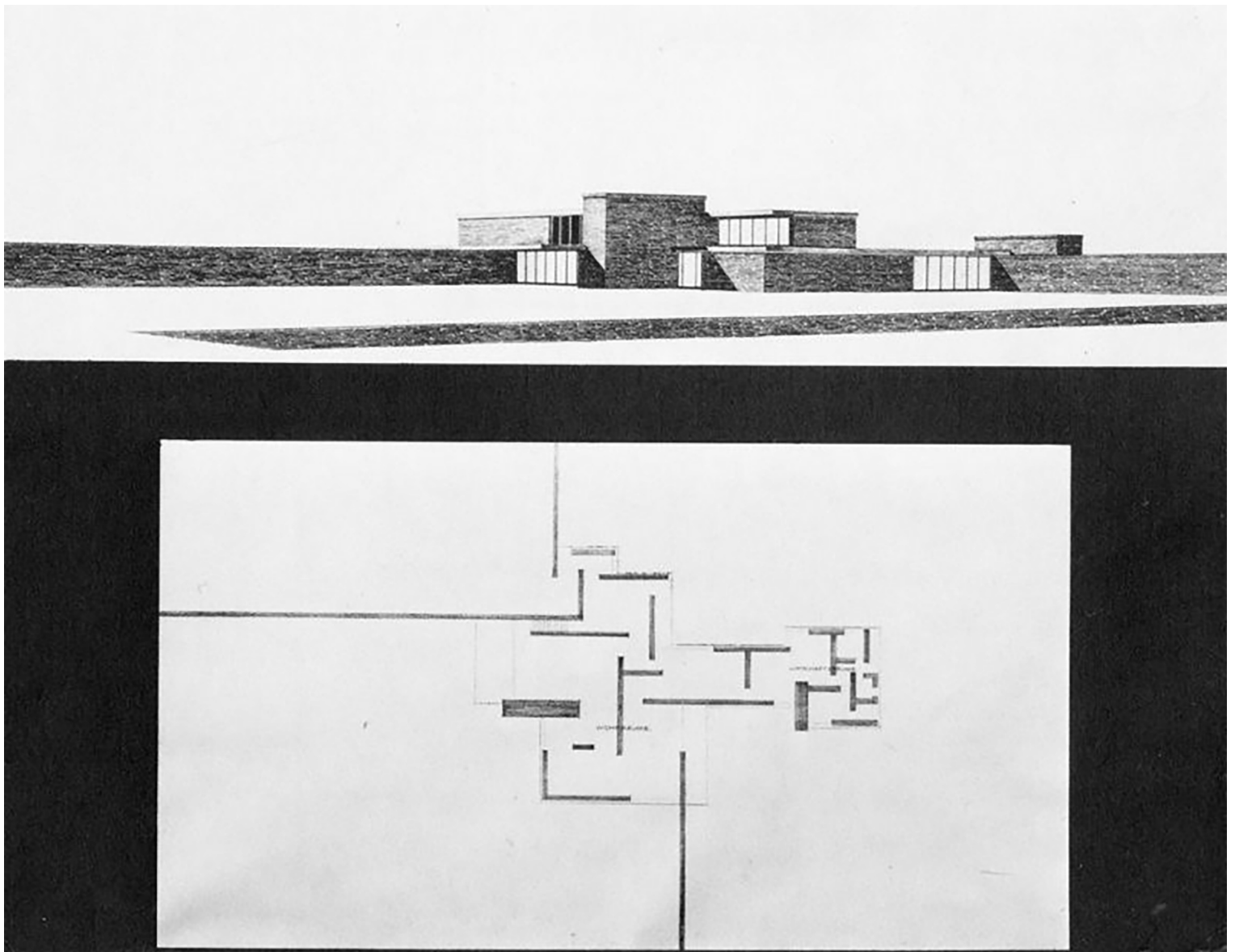
Lo spazio di Le Corbusier si apre verso il cielo, è verticale, è lui stesso a confermarlo quando descrive *Ville Savoye*:

«La casa è una scatola sospesa, aperta tutt'attorno, senza interruzione, da una finestra orizzontale. Non c'è più da esitare a fare dei giochi architettonici di pieni e di vuoti. La scatola è in mezzo ai prati e domina il frutteto. [...] Dall'interno del vestibolo una comoda rampa conduce, senza che quasi ce ne si accorga, al piano primo, ove si svolge la vita degli abitanti: sale, camere, ecc. Ricevendo luce e vista del corridoio regolare che cinge la scala, i diversi locali vengono ad affiancarsi a raggiera su un giardino pensile che fa da distributore di luce appropriata e di sole. È il giardino pensile su cui si aprono in piena libertà le pareti di vetro scorrevoli della sala e molte delle stanze della casa: in tal modo il sole entra dappertutto, nel cuore stesso della costruzione. Dal giardino pensile la rampa, divenuta esterna, conduce al tetto, al solarium» (Le Corbusier, 1930: 430).

Lo spazio nell'opera del maestro svizzero è sempre uno spazio strutturato da elementi naturali e artificiali. Prevale l'aperto, il vuoto. Natura e architettura sono costellazioni del cosmo. Il vuoto non fa paura, nessun *horror vacui*, lo spazio è colmo di luce. L'architettura del demiurgo prosegue la creazione del mondo, lo spazio dell'uomo non è che il delimitare lo spazio abitabile, formarlo secondo le proprie leggi, leggi in armonia con il cosmo. Fondamentale è la tecnica che permette l'idillio tra natura e architettura; la luce, il clima e la vegetazione non sono nemici dell'uomo, tutto può essere controllato per raggiungere il benessere fisiologico e spirituale.

Mies van der Rohe: spazio come limite

Un autentico ribaltamento di prospettiva si ha con Mies van der Rohe. La storiografia, anche recente, seppure meno schematica che in passato, distingue due fasi del lavoro del maestro tedesco. Una prima fase neoplasticista, attenta alla lezione di F.L. Wright, nella quale Mies rompe la scatola architettonica, espande lo spazio verso l'esterno, compone i volumi cercando equilibri complessi tra ambienti contigui. Una seconda fase classicista americana, in cui Mies ritorna al blocco, utilizza la simmetria, sposa la *tecnica moderna* per definire una nuova sintassi architettonica. Due fasi quasi contrapposte: la prima



sperimentale e aperta al nuovo, la seconda austera e monumentale. Una fase europea nella quale secondo Frampton (1999), Mies privilegia l'architettura *a-tettonica* ad una seconda americana in cui la coerenza tettonica della struttura, la sua leggibilità, diventano espressione di chiarezza e bellezza (Tommaso d'Aquino).

Tale distinzione è superata se si pone al centro la ricerca spaziale miesiana e si considera la sintassi della nuova *téchne, tecnica moderna*, come una conseguenza ineludibile. Lo spazio nell'opera di Mies è essenzialmente una affermazione della volontà dell'uomo. Abitare è segnare un territorio, prendere possesso del mondo. Lo spazio si manifesta nella sintesi tra la ricerca dell'essenza dell'architettura, il *Bauen*, e la volontà degli uomini di costruire il proprio mondo. Interno ed esterno,

dentro o fuori, sono condizioni esistenziali. Nell'interno l'uomo prende possesso dello spazio, dichiara il suo mondo e, contemporaneamente, riconosce il fuori, la natura, l'infinito. Nel disegno della casa in mattoni, ma ancor più evidente in *Villa Tugendhat*, l'azione dell'abitare si misura nel possesso dello spazio. I muri della prima, a differenza delle scomposizioni wrightiane, sondano l'esterno, lo misurano, ne definiscono il limite. Nel soggiorno di *Villa Tugendhat*, posto opportunamente al piano inferiore all'entrata, la sorpresa della vetrata orizzontale si trasfigura in uno schermo oltre il quale la natura è visibile nella sua insondabile bellezza e differenza.

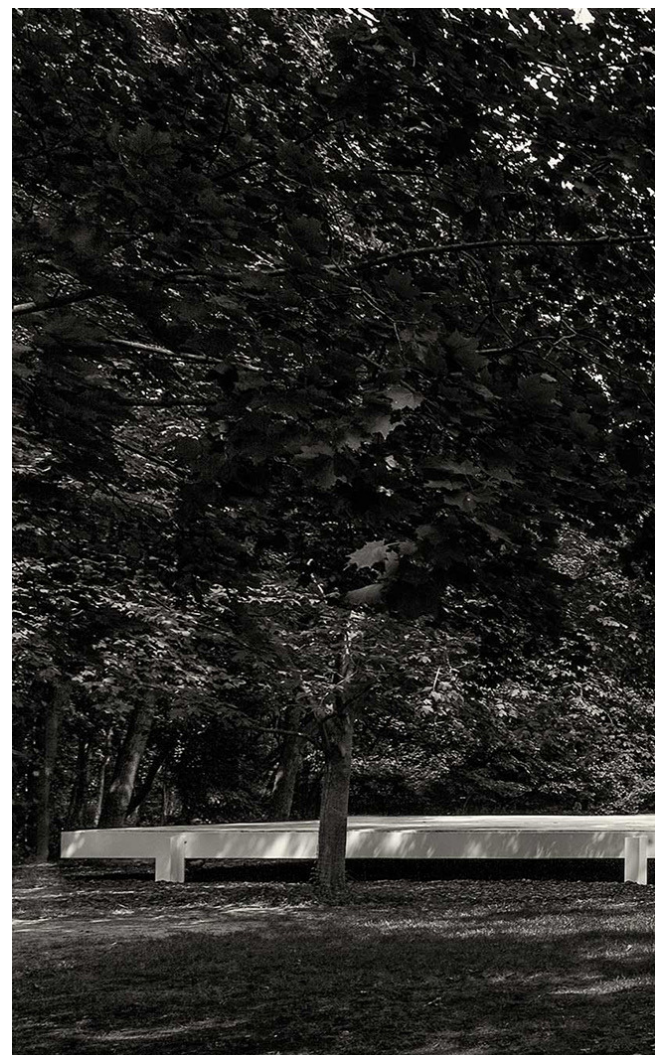
Nel periodo americano lo spazio miesiano si misura con le imponenti potenzialità

della tecnologia più avanzata del mondo. Le intuizioni del periodo europeo si possono concretizzare. La *tecnica moderna* permette di costruire grattacieli in acciaio e vetro, edifici grandiosi come templi capaci di accogliere moltitudini di persone. La ricerca miesiana si concentra sullo *spazio universale* (Capozzi, 2020), nel quale la struttura statica si sposta ai margini, de-finisce lo spazio che si espande come un universo inflazionistico nel mistero gnostico dell'esterno, metafora dell'infinito. Nella *Crown Hall* dell'IIT a Chicago, le vetrate

da sinistra
 Le Corbusier. (1928). *Ville Savoye sketch*.
 Mies. (1924). *Brick Country House (unbuilt)*.

circoscrivono la grande *aula* nella quale è possibile orientarsi e abitare, senza nessuna determinazione funzionalistica degli spazi. Il piano è sopraelevato di circa un metro e settanta e ospita la scuola di architettura, gli spazi del piano seminterrato, ordinato dalle scale, accolgono i corsi di design, confermando una gerarchia disciplinare che già anni prima aveva imposto al Bauhaus³ (Schulze, 1985-1989:233). La sezione conferma la distanza tra interno e esterno, accentuata dai piani flottanti delle scale esterne in struttura d'acciaio e travertino. Anche nella casa *Farnsworth* le vetrate delimitano lo spazio abitabile. Stavolta la fragilità dell'abitare, forse del vivere, è ancora più evidente. Acqua, aria, terra avvolgono il fragile involucro e sembrano osservare l'abitante spogliato da velleità mondane. In una delle massime icone della Modernità l'abitante è cosciente del limite, si arrende nuovamente all'incommensurabile e al sublime.

In questo senso Mies e Le Corbusier hanno una concezione dello spazio architettonico opposta: se in Le Corbusier architettura e elementi naturali sono costellazioni del cosmo, governati dall'architetto demiurgo e da Dio, sono sibilline manifestazioni di un'unica legge armonica, in Mies lo spazio è definizione del mondo, espressione della volontà (Schopenhauer) e affermazione della finitezza (Nietzsche, 1882-1887) e la disperata esigenza dell'uomo moderno di affermare sé stesso nel mondo (Ábalos, 2001). Lo spazio di Mies è orizzontale, è essenzialmente superficie calpestabile e tetto. Mies definisce lo spazio con il piano, definisce ciò che è dentro e ciò che è fuori. Lo spazio degli uomini è sempre dinamico, in esso è possibile muoversi liberamente. Lo spazio non è mai simmetrico, la pianta sì. Nella *Nationalgalerie* di Berlino il centro è vuoto, non esiste assialità predeterminata: lo sguardo, conquistato dalla vetrata trasparente, si muove tra interno e esterno, in una profusione di nuove immagini di finito e infinito.



Vincenzo Ariu

Architetto, Ph.D.

vincenzo.ariu@posta.istruzione.it



Riferimenti bibliografici

1.

Secondo la tesi lattanziana religione deriva dal latino religāre, composto dal prefisso re-, intensivo + ligāre è significa unire insieme, legare. Secondo la tesi agostiniana significa scegliere. In questo senso le derive espressive del Novecento sembrano aver trasformato l'arte in una forma di religione capace di unire/legare l'atto creativo del vivente con l'atto creativo divino.

2.

Nell'Ottocento Francis Ellington Abbot teorizza una nuova teologia fondata sul metodo scientifico. Nell'Unitarianesimo si rifiuta ogni dogma e ogni asserzione di fede appoggiata ai testi sacri. Secondo Abbot la verità è alla portata di ogni individuo in quanto parte inscindibile del Disegno divino.

3.

Le vicende dell'Institute of Design sono più articolate a seguito dell'assorbimento dell'ID nell'IIT nel 1946. L'ID solo per un breve periodo finì nel seminterrato della Crown Hall.

Capozzi, R. (2020). *Lo spazio universale di Mies*. Siracusa: LetteraVentidue Edizioni.

Fagiolo, M. (1980). «Frank Lloyd Wright. Il "Grande Spirito" dello spazio». In *Artibus et Historiae* V. 1 N. 2, 107-120. Roma: Edizioni IRSA.

Frampton, K. (1999). *Architettura e Tettonica*, Tradotto dall'inglese da Mara De Benedetti. Milano: Skira Editore. [Frampton, K. (1996). *Studies in Tectonic Culture. The poetic of construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*. Cambridge: The MIT Press].

Le Corbusier. (1973). *Verso una architettura*, Tradotto dal francese da Pierluigi Cerri, Pierluigi Nicolini e Carlo Fioroni. Milano: Longanesi & C. [Le Corbusier. (1923). *Vers une Architecture*. Paris: Edition Crés].

Le Corbusier. (1930). *Précisions*. In *Le Corbusier Enciclopedia*. (1988). Milano: Electa.

Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Librairie Gallimard.

Paci, E. (1956). «Wright e lo spazio vissuto». *Casabella* N. 209. Milano: Gianni Mazzocchi Editore.

Nietzsche, F. (1985). *La Gaia Scienza*, Tradotto dal tedesco da Fabrizio Desideri. Roma: Editori Riuniti. [Nietzsche, F. (1882-1887). *Die fröhliche Wissenschaft*].

Schopenhauer, A. (1971). *Grande Antologia Filosofica*. Milano: Marzorati.

Schopenhauer, A. (1819). *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Lipzig: F.A. Brockhaus.

Ábalos, I. (2001) *La buena vida. Barcelona: Editorial Gustavo Gili*. Trad. (2009) *Il buon abitare*. Milano: Marinotti Edizione.

Schulze, F. (1985) *Mies van der Rohe. A Critical Biography*. Trad. (1989). *Mies van der Rohe*. Una biografia. Milano: Jaca Book



IATI URBANI: RESIDUI CULTURALI E SOCIALI

Ayla Schiappacasse



Abstract

The identification and the experience of concluded spaces, the islands of the city archipelago, entail the definition of an indefinite substrate, an inconclusive space, a residual identity.

The urban scenario, marked by the continuous interaction and conflict between its inhabitants, divided into private and public areas, plot of different cultures and traditions, draws itself on islands of comfort and waters of uncertainty, in the alternation of land and sea.

This is how the city gives us with the possibility of interpreting those thresholds, sometimes hard boundaries and physical obstacles, in which the possibility of connection, of an unstable and malleable social relationship, is denied but also placed.

Abandoned or unfinished buildings, residual spaces, areas devoid of planning, without function, demolished areas waiting for the projects' construction, embody the inconclusive essence of the city, taking the shape of the city islands' photographic negative.

Spaces as thresholds acquire a dubious existence, perhaps precarious, but also vital: they become active catalysts in the processes of re-appropriation of the city as a common good.

Homi K. Bhabha defines Third Space as that space of passage, exchange, contamination and continuous negotiation, closely linked to a process of hybridization: a space in which dynamics of cultural interaction, negotiation, contestation and re-articulation are manifested. A third place that responds more directly and appropriately to a different idea of living in the porous space of the city, flexible, open to continuous exchange and interaction between cultures, where «everything comes together... subjectivity and objectivity, the abstract and the concrete, the real and the imagined, the knowable and the unimaginable, the repetitive and the differential, structure and agency, mind and body, consciousness and the unconscious, the disciplined and the transdisciplinary, everyday life and unending history». (Soja, 1996)

Intervening on marginal areas means interfacing with complex realities, in which the local

identity, although not evident or weakened by the state of decay, has been maintained, or even strengthened, over time, representing the opportunity of communicating with internal resources and around the same residual area.

«If you stop looking at the landscape as an object of human activity, you immediately discover a quantity of undecided spaces, devoid of function, on which it is difficult to place a name. This whole does not belong to the shadow territory, nor to that of light. It is located on the edge». (Clement, 2005)

Distanze colmabili, 2016.
Foto dell'autrice.

Cammino per le strade delle città del mio mondo, attratta dalle storie incerte e inattese di quei luoghi il cui carattere è indefinito, il cui aspetto è trasandato, il cui futuro vibra di incertezza.

Il marciapiede rotto sotto casa, un vecchio bagno pubblico, un cantiere in centro che dura da quasi vent'anni, un vicolo con le saracinesche abbassate in pieno giorno, un edificio simbolico e maestoso vittima di fumosi concorsi di progettazione. Muovendomi per le strade, i miei occhi immaginano passati e futuri possibili, tentando di capire e conoscere questi spazi e luoghi: fuori dalla mia storia contingente, lascio errare il mio spirito, godendo di una libertà onirica, nella quale sussiste un bagliore di coscienza.

Non si tratta di un romantico perdersi nello spazio, quanto più di un processo analitico di raccolta di informazioni e sensazioni che aiutano ad intendere lo spazio in cui ci si è persi.

Non si tratta di percepire questi luoghi come problemi da risolvere o come buchi neri di nostalgia, ma di comprenderli nella loro essenza liminale, di comprendere la forza in potenza che possono sprigionare.

Cultura e potere si instaurano nel grande teatro metropolitano attraverso un atto di violenza, con un processo di differenziazione che traccia i suoi segni sulla terra: limiti e confini fisici, economici e politici. La configurazione di enclavi produce differenze di diritti e di cittadinanza. Appropriazione, esclusione, espulsione si estendono dallo spazio personale allo spazio del quartiere, della città, della regione, della nazione. Attraverso il controllo spaziale e la sua modulazione si possono attivare, limitare o impedire relazioni sociali e identitario-culturali.

Si parla di “città arcipelago” per descrivere città, o parti di città, caratterizzate da *insularità* e forti contrasti. Lo stesso assetto urbano delle città in genere, tende ad essere prodotto e raccontato attraverso una serie di aree limitate e distinte le une dalle altre: il quartiere residenziale ricco, il centro storico, l'area del porto, il quartiere arabo, cinese, italiano, il quartiere di uffici, le strade di bar e locali; raramente riesce ad essere figurato nel quotidiano come una ramificazione d'interazioni che danno vita ad un circuito attivo e reattivo.

«Iniziato all'epoca della rivoluzione

industriale, questo movimento, a partire dalla Seconda guerra mondiale, ha cominciato ad accelerare e ha assunto la forma (sempre che ce ne sia una – e tutta la questione sta qui) di una fuga in avanti. La città, estendendo la sua egemonia ben oltre se stessa, grazie alle strade e agli accessi che la collegano alle altre città, ha finito per perdersi – non è una novità per nessuno –, ma come ci si perderebbe in un bosco che si è piantato con le proprie mani. [...] La città come vive e si dispiega sotto i nostri occhi non è più un'unità integralmente composta, non è più un corpo che sente e percepisce il proprio limite» (Bailly, 2013).

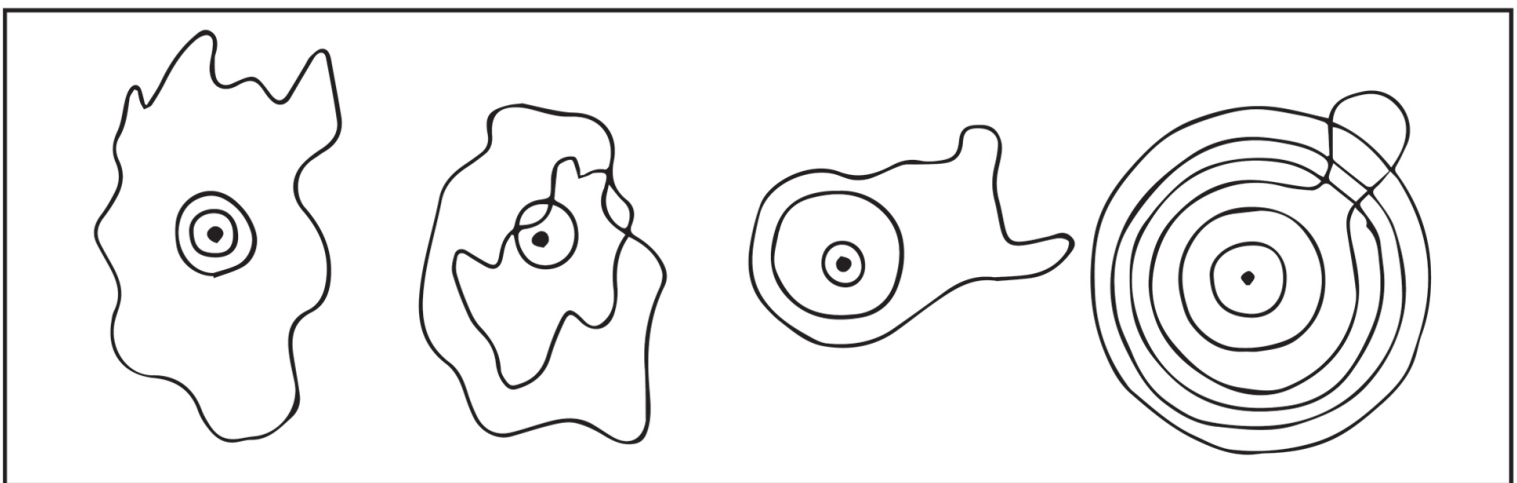
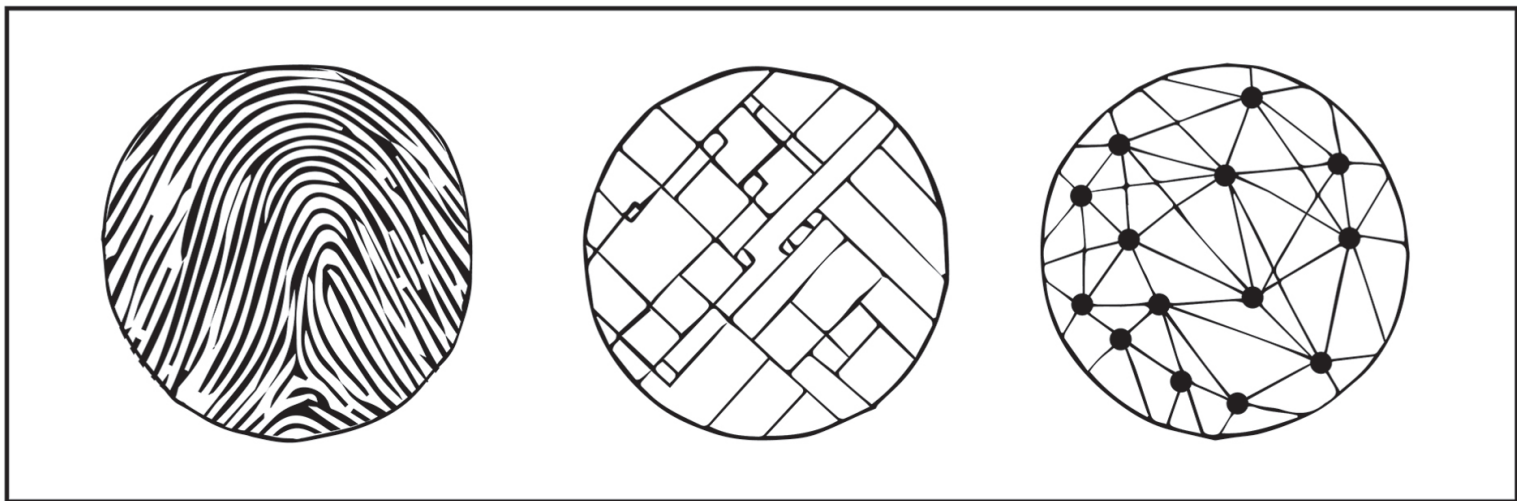
Paradossalmente, lo sgretolarsi di questo limite primordiale ha portato ad un intreccio di barriere e confini che si articolano e disarticolano per una vasta porzione di territorio urbano.

L'ordine urbano è il limite impossibile verso il quale la classificazione spaziale e le pratiche gerarchiche tendono a garantire che la città produca le relazioni spaziali necessarie alla riproduzione del capitalismo. Sfera urbana e città sono una delle espressioni del capitalismo, che è tanto immateriale quanto socialmente costruito (Stavrides, 2015). I meccanismi di selezione non sono destinati solo a domare una forma complicata e altamente differenziata di habitat umano, ma sono anche, per usare il termine audace di Foucault, meccanismi di normalizzazione sociale. In termini di ordinamento urbano, la normalizzazione include tentativi di stabilire relazioni spaziali che incoraggino relazioni sociali e forme di comportamento che devono essere ripetibili, prevedibili e compatibili con la tassonomia dei ruoli sociali necessari.

Allo stesso tempo la condizione urbana implica un confronto costante con l'*altro*, un patto non scritto di interazione con il diverso.

La città è il luogo in cui ti svegli, esci di casa per andare a studiare o lavorare o fare qualcos'altro. E così, come fai tu, lo fanno tutti gli altri.

La città è per definizione un luogo dove persone diverse, che nemmeno si conoscono, condividono lo stesso spazio. Quello che facciamo ogni giorno, e che è necessario imparare continuamente a gestire, è convivere con il diverso, l'altro, l'ignoto.



«The experiences of exchange in the city produce a political emotion, which sometimes leads to conflict. The common space is the protagonist of these processes. The road, for example, in the journey that separates us from home every day to the main activities to be carried out, often presents itself as the stage where the first traumatic experiences of confrontation with the other take place» (Nussbaum, 2013).

Le pratiche urbane devono permettere a ciascuno di muoversi in ragione delle proprie abitudini. Protagoniste in *Comment vivre ensemble* di Roland Barthes, le comuni pratiche quotidiane vengono codificate nel termine “idiorritmia”, che evidenzia come differenti soggetti sociali siano indotti, entro comportamenti imposti o scelti, a praticare lo spazio e il territorio

urbano con specifiche temporalità e modi d’uso.

Nella città si racchiude la difficoltà intrinseca della coabitazione: è qui che si rimettono in gioco le sue pareti divisorie, a testimonianza di una difficile ricerca del fragile equilibrio tra comfort personale e progetto collettivo.

La città è sempre stata un tentativo di regolare queste diverse temporalità e spesso, attraverso questa azione normativa, ha operato una politica di fatto di integrazione o esclusione. Al centro della discussione c’è l’individuo, i suoi ritmi, i suoi tempi, possibilmente intrecciati con quelli di altri.

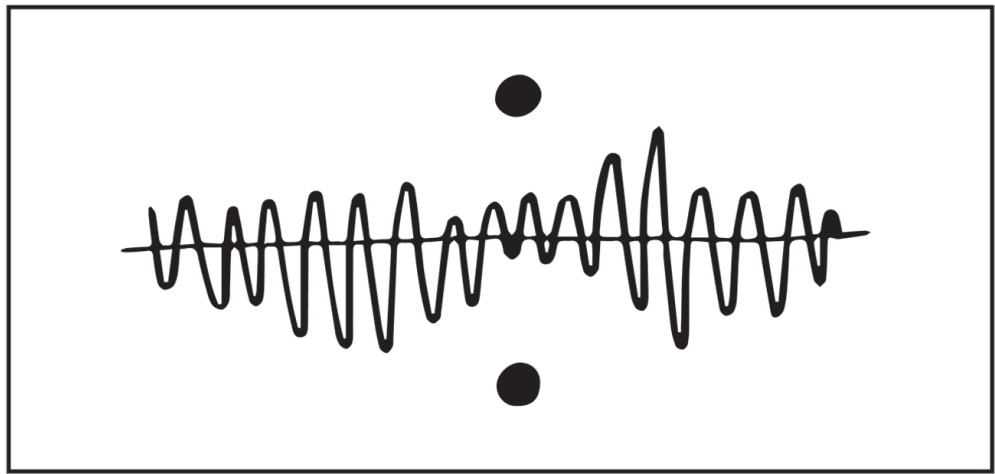
L’architettura e l’urbanistica hanno responsabilità forti e precise nell’aggravare le disuguaglianze. Le regioni urbane in

generale appaiono oggi come il luogo in cui la differenza tra ricchi e poveri diventa drammaticamente più visibile. «Nel grande teatro metropolitano le ingiustizie sociali si rivelano sempre più ingiustizie spaziali» (Secchi, 2018).

La strada è di tutti, ma riserva trattamenti assai differenti ai suoi passanti. Condividiamo la stessa città, ma ne viviamo versioni totalmente diverse: ne è prova la qualità dello spazio pubblico nelle differenti parti del territorio urbano.

Il progetto di architettura ha un ruolo

da sinistra:
Punti fissi, trasformazioni, relazioni
Città e conflitto: identità e ordine



politico, radicato nell'essenza isonomica della polis, che mira ad occuparsi del bene pubblico nel contesto urbano. «L'architettura è necessaria ma non sufficiente a spiegare la formazione della città nonostante essa sia interamente costituita da manufatti che in senso lato si possono definire architettonici. Mentre la città, che non pare oggettivamente indispensabile all'esistenza dell'architettura, ne è da sempre il decisivo luogo di verifica e il nutrimento più fecondo. Questo complesso rapporto tra città ed architettura, o tra cittadini e architetti, fa sì che oggi non si possa più continuare a progettare edifici, né continuare a parlarne, senza approfondire - ancora e sempre di più - la comprensione delle strutture urbane e delle loro dinamiche di conservazione, di stratificazione, di trasformazione o di continua sostituzione» (Bellini, 1991).

«Perhaps that's what I feel: an outside and an inside and me in the middle. Perhaps that's what I am: the thing that divides the world in two - on the one side the outside, on the other the inside. (That can be as thin as foil.) I'm neither one side nor the other, I'm in the middle. I'm the partition. I've two surfaces and no thickness. Perhaps that's what I feel: myself vibrating. I'm the tympanum. On the one hand the mind, on the other the world: I don't belong to either» (Beckett, 1978).

L'atto di separazione è sempre e contemporaneamente un atto di connessione: la soglia che lo individua non è un semplice confine che separa un interno dall'esterno. Le soglie creano condizioni di entrata

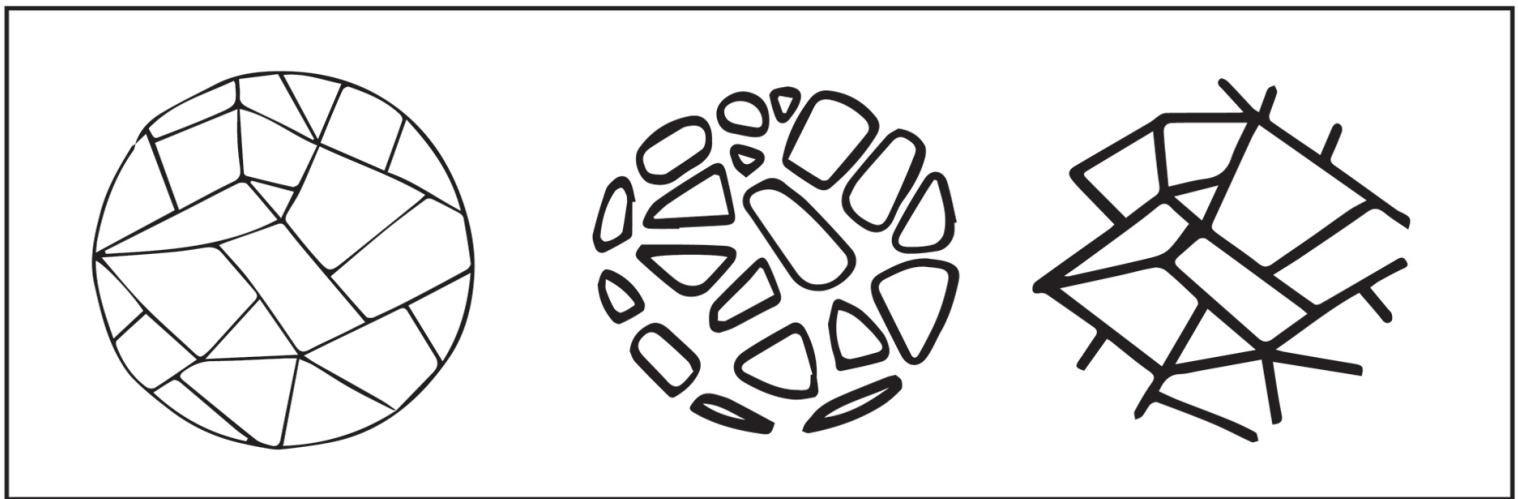
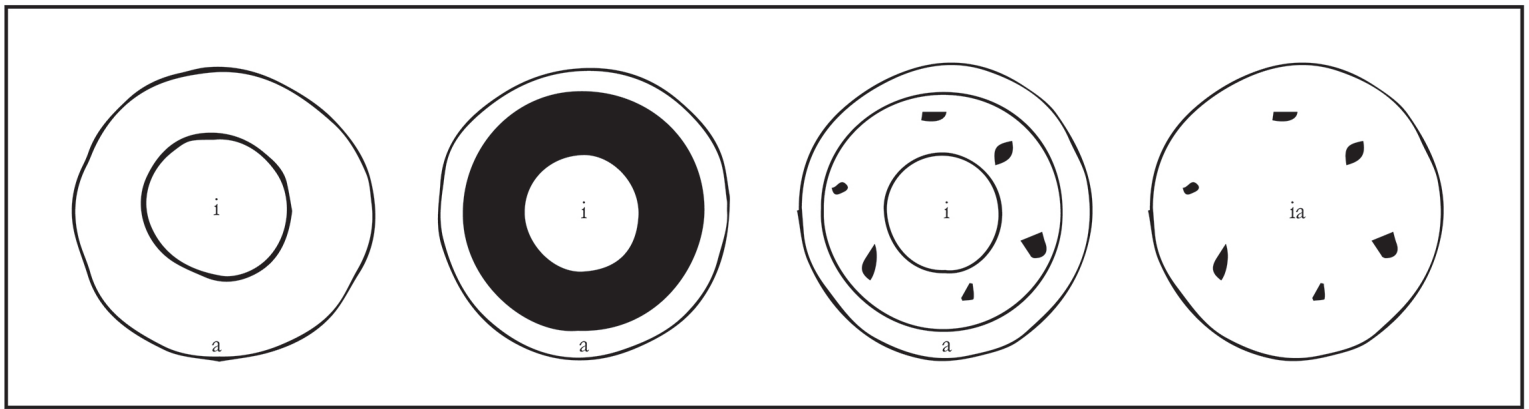
e uscita; le soglie si espandono e danno senso all'atto di passaggio.

«Soltanto l'essere umano di fronte alla natura possiede la capacità di unire e dividere, grazie a questo modo di procedere in base al quale ogni cosa ne implica sempre un'altra. Del resto, già nell'estrarre due oggetti naturali dal loro contesto immobile e nel volerli designare come «separati», in fondo nella nostra coscienza, mentre li distinguiamo da tutto ciò che sta loro intorno, li stiamo già riferendo uno all'altro. Viceversa, noi percepiamo come collegato qualcosa che abbiamo in qualche modo precedentemente isolato: è necessario quindi che le cose siano distinte per essere in seguito collegate» (Simmel, 2001).

Questi limiti, una volta identificati e compresi, possono essere raccontati come spazi intermedi: *spazi tra*, come li descrive Georges Teyssot nel suo studio del limite come confine e come ponte, in una investigazione tra spazi pubblici e privati, locali e globali. La frontiera può perdere il significato di puro ostacolo e diventare spazio interstiziale, in cui si può immaginare un'attività, un evento, una rappresentazione o una narrazione, un incidente. Gli spazi intermedi detengono il forte potenziale di poter divenire simboli di scambi e incontri.

L'identificazione e l'esperienza di spazi compiuti, delle isole dell'arcipelago cittadino, comportano la definizione di uno spazio indefinito, inconcluso, un residuo identitario.

Lo scenario urbano scandito dal continuo scambio e conflitto tra i suoi abitanti,



articolato in aree private e pubbliche, intreccio di diverse culture e tradizioni, si disegna addosso isole di comfort e acque di incertezza, nell'alternarsi di terraferma e mare.

È così che la città ci presenta la possibilità di interpretare quei limiti, a volte duri confini e ostacoli fisici, in cui è negata ma anche riposta la possibilità di connessione, di una relazione sociale, instabile e malleabile.

Gli spazi possono essere prefigurativi perché possono mostrare per analogia possibili assetti di relazioni sociali (Stavrídes, 2015). Gli spazi non si limitano a illustrare o rappresentare le relazioni sociali che possono abitarli, ma ne contribuiscono la formazione: lo spazio è sia mezzo,

analogicamente in grado di mostrare possibili nuovi modi di abitare, sia parte del futuro proiettato, che può essere prefigurato e materializzato, allo stesso tempo, in una condizione sociale diversa.

Gli spazi in qualità di soglie acquisiscono un'esistenza dubbia, forse precaria, ma anche virale: diventano catalizzatori attivi nei processi di riappropriazione della città come bene comune.

Spazi abbandonati, residuali, privi di pianificazione, senza funzione, edifici incompiuti, aree spettatrici di demolizioni che attendono la concretizzazione di progetti, incarnano l'essenza inconclusa della città, configurandosi come il negativo fotografico di quel tessuto di isole cittadine di riconosciuto valore e interesse.

Homi K. Bhabha, nell'ambito di una teoria

sociolinguistica postcoloniale dell'identità e della comunità realizzata attraverso il linguaggio o l'educazione, definisce Third Space quello spazio di passaggio, di scambio, di contaminazione e in continua negoziazione, strettamente legato ad un processo di ibridizzazione. Uno spazio in cui si manifestano dinamiche di interazione culturale, di negoziazione, contestazione e ri-articolazione. Un terzo luogo che risponde in maniera più diretta e appropriata a un'idea diversa di abitare lo spazio poroso della città, flessibile, aperto

da sinistra:
Soglie in vibrazione
Confini in espansione
Paesaggio urbano: spazi possibili

allo scambio continuo e all'interazione tra culture, dove tutto si fonde: soggettività e oggettività, l'astratto e il concreto, il reale e l'immaginato, il conoscibile e l'inimmaginabile, il ripetitivo e l'eterogeneo, l'es e il super-io, la mente e il corpo, la coscienza e l'inconscio, il monodisciplinare e il transdisciplinare, la quotidianità e la storia senza fine (Soja, 1996).

Intervenire su tessuti marginali significa interfacciarsi con realtà complesse, in cui l'identità locale, anche quando celata o indebolita dallo stato di degrado, si è mantenuta, o addirittura rafforzata, andando a rappresentare una ricchezza capace di dialogare con risorse interne e intorno alla stessa area residua.

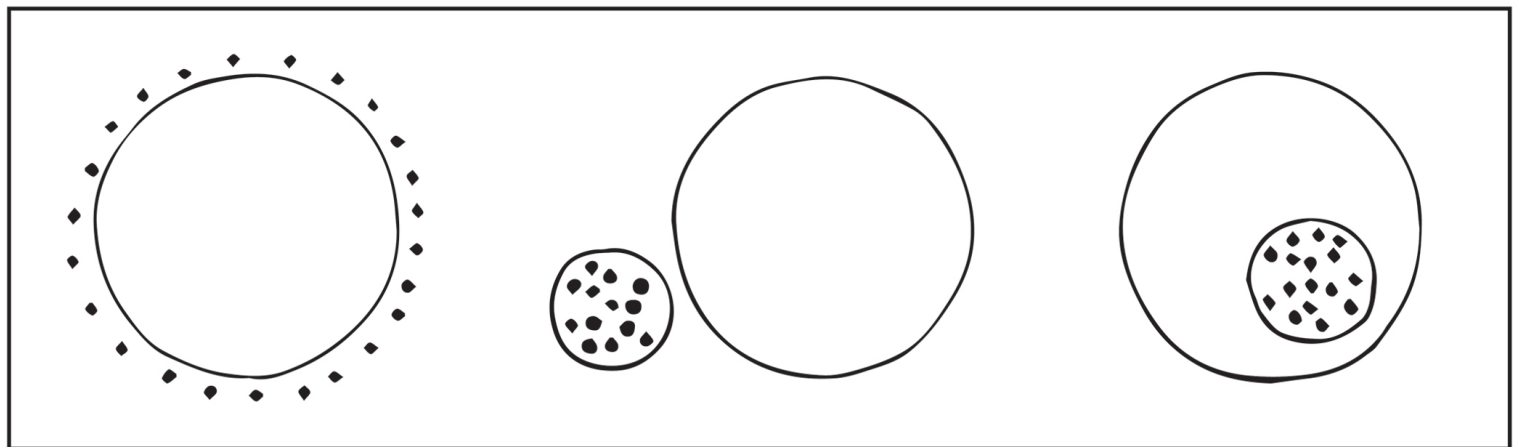
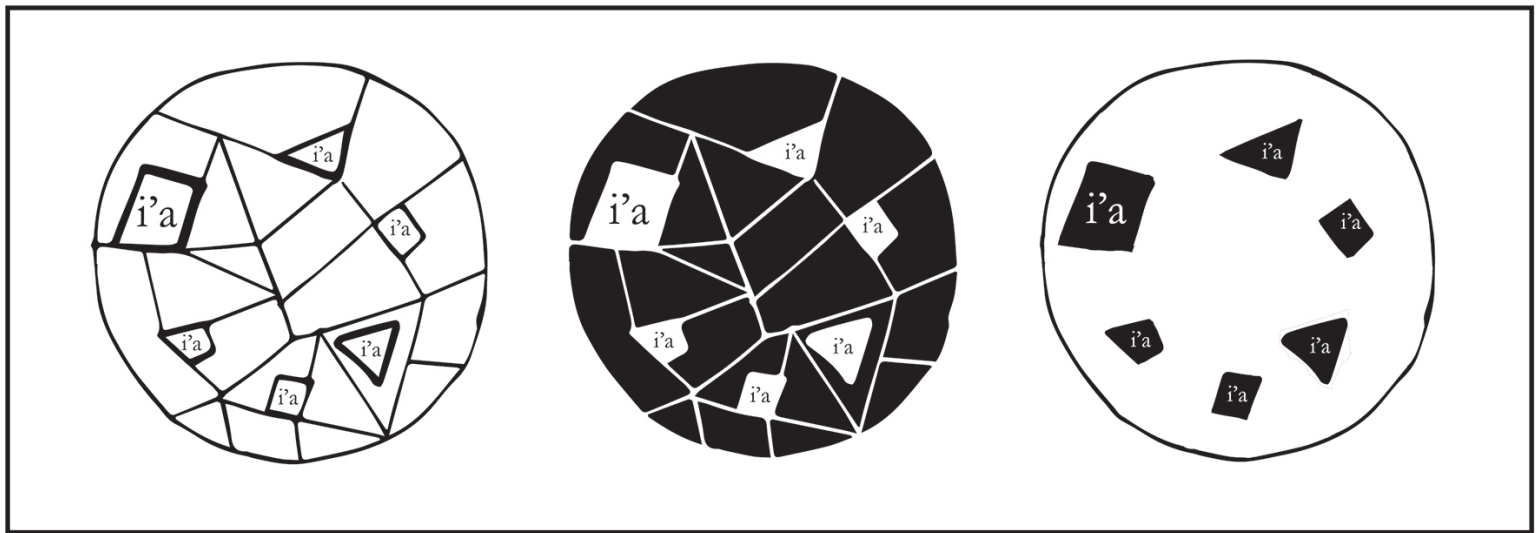
Questi frammenti, apparenti pause nel ritmo dell'incedere di un processo di identificazione con il contesto urbano, rappresentando un potenziale inatteso in passato, possono rivelarsi cruciali nella discussione urbana odierna, fino a diventare manifesto della riappropriazione della città da parte dei cittadini.

Qualsiasi spazio, sia essa una città o un paesaggio, smette di essere un contenitore di elementi e oggetti nel momento in cui iniziamo ad investigarlo, a comprenderlo e a scovare le relazioni che esistono al suo interno. Sulla base di un influsso del contesto sociale sulla percezione individuale e sulla sua formazione, ogni persona costruisce un'immagine mentale dei luoghi. Questa risulta da un'interazione tra osservatore e ambiente: l'ambiente suggerisce distinzioni e relazioni, l'osservatore seleziona, organizza, attribuisce significati a ciò che vede. Le forme, da un lato, accolgono e rassicurano perché riconosciute, e dall'altro sovrastano e meravigliano perché ri-significate.

L'esplorazione dello spazio fornisce la possibilità di percepire gli elementi che lo qualificano, conferendogli quell'identità propria del territorio. Diventa così possibile aggiungere dimensioni – temporale, emozionale, culturale, sociale, onirica – alla bidimensionalità di una mappa, ed elaborare una cartografia non convenzionale, dove lo spazio viene rfigurato in relazione alle nuove componenti messe in gioco.

Ayla Schiappacasse

aylaschiappacasse@gmail.com



Riferimenti bibliografici

Bailly, J.C. (2013). *La frase Urbana*, Tradotto dal francese da Chiara Tartarini. Torino: Bollati Boringhieri. [Bailly J.C. (2013) *La phrase urbaine*. Essai. Parigi: Seuil]

Beckett S. (1978). *The Unnamable*. New York: Grove Press.

Bellini M. In Ranzani E., (1991). «La trasformazione delle città». *Domus* 727, 54-58.

Nussbaum M. (2013). *Political Emotions. Why love matters for justice*. London: The Belknap press of Harvard University press.

Secchi B. (2018). *La città dei ricchi e la città dei poveri*. Bari: Editori Laterza.

Simmel G. (2001). *Ponte e porta. Saggi di estetica*. Bologna: ArchetipoLibri.

Soja E. W. (1996). *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford: Wiley-Blackwell.

Stravides S. (2015). *Common space as the threshold space: Urban Communing in Struggles to Reappropriate Public Space*, "Footprint: Delft Architecture Theory Journal" [Online]. Disponibile in: <https://zajednicko.org/mreznabibliografija/wp-content/uploads/sites/2/2018/04/Common-Space-as-Treshold-Space.pdf> [Spring 2018]

Clement G. (2005) *Manifesto del Terzo Paesaggio*. Macerata: Quodlibet.

Soja E. W. (1996) *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford: Wiley-Blackwell.



**L'ABITARE PERCEPITO.
LA DIMENSIONE PERCETTIVA
DELLO SPAZIO ABITATIVO**

Stefano Follesa



Spazio e Percezione 1 (Foto dell'autore)

Abstract

There are expressions of living that cannot be relegated to the borders of a physical enclosure as they are related to perceptual elements that go beyond the dimension of the housing envelope. They are the aspects related to smells, music, sounds, lights, that accompany and define our living as functional and aesthetic aspects but are less investigated by the scientific literature as they are missing in their participation in the design process.

The intangibility of such perceptions makes them extraneous to a communication of the project almost exclusively addressed to the visual perception although implemented by the texts. But our experience in a space is made up of references, of connections that lead us back to the rituals of our living experience and in which perceptions take on a prominent role; the smell of cooking when we walk a road, the alternating light of a TV in the evening, the sound of a piano that connects us to the intimacy of a neighbor from which we are separated by a thin concrete diaphragm. The perceptive dimension traces the boundaries of invisible but increasingly real spaces.

Historically, perceptual areas have affected the project in aspects related to the well-being of the home and therefore the dynamics of hot/cold, light/dark, silence/noise, with technical aspects partly measurable and verifiable; today these aspects, supported by a transdisciplinary scientific literature (Pallasmaa J, McCartney K., Cooper Marcus C.), expand to a relationship with sensory perception that looks at the olfactory space, the space of sounds, the symbolic space, to the tactile space, as spaces of intimacy in which we develop our personal relationship with living.

Our conception of space is amplified and aims at the involvement of all the senses, a “sensitive” approach to living that investigates those emotional aspects, often determined by personal experience, that can be explained in defining the transformations. Such a direction will require a complete rethinking of the development tools of the project still closely characterized by a pre-ponderance of visual perception on the other forms of perception.

This happens, for example, in the use of augmented reality, where the dimension of a spatial limit disappears, since it is space itself that is dematerialized and becomes perception. New design practices will guide us towards the definition of highly functional environments in which perceptions will develop a personal and diversified relationship with living

«A riempire una stanza basta una caffettiera sul fuoco.» Erri De Luca.

L'abitare è fatto di muri che separano le vite delle persone e di onde che oltrepassano tali muri. Ci sono espressioni dell'abitare che non possono essere relegate nei confini di un recinto fisico in quanto attinenti ad elementi percettivi che oltrepassano la dimensione dell'involucro abitativo. Sono gli aspetti legati agli odori, alle musiche, ai suoni, alle luci, che accompagnano e definiscono il nostro abitare al pari degli aspetti funzionali ed estetici ma sono meno indagati dalla letteratura scientifica in quanto fugaci nella loro partecipazione al processo progettuale. L'intangibilità di tali percezioni le rende estranee ad una comunicazione del progetto quasi unicamente indirizzata alla percezione visiva seppure implementata dai testi. E tuttavia la nostra esperienza in uno spazio si compone di rimandi, di connessioni che ci riconducono ai rituali della nostra esperienza abitativa e nei quali le percezioni assumono un ruolo preminente; l'odore del cucinato quando percorriamo una strada, la luce alternata di un televisore la sera, il suono di un pianoforte che ci connette all'intimità di un vicino da cui siamo divisi da un sottile diaframma di cemento.

«Ricordo il periodo della mia vita in cui vivevo l'architettura in modo spensierato. Mi sembra ancora di sentire nella mano la maniglia della porta, quella porzione di metallo configurata come il dorso di un cucchiaino. La stringevo quando entravo nel giardino di mia zia. Ancora oggi quella maniglia mi appare come un segno distintivo dell'accesso a un mondo di sensazioni e odori molteplici. Mi ricordo del rumore della ghiaia sotto i miei piedi, della lucentezza moderata del legno di quercia lucidato delle scale; sento lo scatto della serratura al rinserrarsi della pesante porta di casa alle mie spalle; mi vedo avanzare lungo l'oscuro corridoio e raggiungere la cucina, l'unico spazio propriamente rischiarato della casa. Era l'unico spazio – mi sembra oggi – il cui soffitto non scompariva nella penombra; e le piccole piastrelle esagonali, rosso scuro, con i giunti ben saturati, rispondevano ai miei passi con inflessibile durezza, e la credenza emanava un singolare odore di colore a olio. Tutto, in quella cucina, era così come è in ogni vecchia

cucina tradizionale. Nulla di particolare la distingueva. Ma forse proprio perché era semplicemente e in modo quasi naturale una cucina, è rimasta presente nella mia mente come l'immagine per eccellenza di una cucina. L'atmosfera di quello spazio si è coniugata per sempre con l'immagine che ho di una cucina» (Zumthor, 2004: 7-8).

Nelle parole di Zumthor la percezione dello spazio non è il frutto di una acquisizione passiva ma il risultato di un dialogo interno tra le informazioni che lo spazio ci restituisce e le informazioni che vengono prodotte dalla nostra memoria. Ciò che è già stato visto guida la percezione di ciò che stiamo per vedere.

La conoscenza della realtà avviene attraverso i nostri recettori sensoriali che, oltre ad essere caratterizzati dalla soggettività individuale, sono condizionati dalla sfera culturale. Le informazioni che riceviamo attraverso il nostro apparato sensoriale guidano la nostra lettura dello spazio condizionate dal nostro bagaglio esperienziale. Questo incide sulla percezione e consente talvolta a persone diverse di avere una diversa esperienza dello stesso spazio. Storicamente gli ambiti percettivi hanno interessato il progetto negli aspetti concernenti il benessere abitativo e quindi le dinamiche caldo/freddo, luce/buio, silenzio/rumore, con aspetti tecnici in parte misurabili e verificabili; oggi tali aspetti, supportati da una letteratura scientifica transdisciplinare (Pallasmaa J, McCartney K., Cooper Marcus C.), si ampliano ad un rapporto con la percezione sensoriale che guarda allo spazio olfattivo, allo spazio dei suoni, allo spazio simbolico, allo spazio tattile, come spazi dell'intimità nei quali si sviluppa il nostro rapporto personale con l'abitare. La nostra concezione di spazio si amplifica e punta al coinvolgimento di tutti i sensi, un approccio "sensibile" all'abitare che indaga quegli aspetti emotivi, spesso determinati dal vissuto personale, che possano essere esplicitati nel definirne le trasformazioni. Aspetti che competono alle connessioni tra spazio fisico e spazio mentale e quindi in parte la Psicologia dell'Abitare, una disciplina che in molti paesi sta entrando di diritto negli insegnamenti delle scuole di Design e Architettura.

Al contempo tali aspetti ampliano i confini delle discipline del progetto demolendo la



tradizionale conflittualità di competenze sull'abitare; nelle elaborazioni teoriche dello *Spatial Design* vi è il guardare allo spazio attraverso tutti gli elementi della percezione con influenze che riguardano parimenti il sistema degli oggetti e il sistema degli spazi: la casa diventa l'interfaccia che permette la relazione tra gli oggetti che contiene e gli abitanti che la usano¹. Elementi che sembrano sfuggire alle logiche di delimitazione degli spazi dell'abitare disegnandone nuove configurazioni; la loro trasmissibilità, il loro permeare lo spazio a dispetto delle barriere fisiche li rendono nuovi strumenti di definizione del nostro abitare. E talvolta la realtà degli eventi avvalorata e conferma la dimensione ideativa. Si pensi a come la recente pandemia abbia amplificato il ruolo di alcuni rituali che sviluppano elementi percettivi: i rituali del cibo, la musica nelle terrazze, la riscoperta del silenzio.

Lo spazio olfattivo

La percezione olfattiva guida il processo di identificazione con gli spazi connotandoli di un elemento di riconoscimento che

influirà nelle visite successive; le connessioni tra i recettori olfattivi e il cervello sono le più dirette e gli stimoli olfattivi sono in grado di generare memorie che durano a lungo nel tempo.

Se la percezione visiva, insieme a quella tattile, ha un ruolo primario nel rapporto fisico con lo spazio, le percezioni legate al gusto, agli odori e ai suoni lavorano sugli elementi associativi generando memorie che guidano l'identificazione. Scriveva Victor Hugo che «Nulla sveglia un ricordo quanto un odore».

I rituali del cibo, per esempio, scandiscono il nostro abitare e al contempo ne definiscono una riconoscibilità. Ognuno di noi ha una memoria olfattiva delle case che ha frequentato o il ricordo di luoghi legati alla percezione di determinati odori (il refettorio della scuola, la chiesa durante le celebrazioni, le scale del condominio, il negozio del barbiere o la cucina dei nonni). Odori che definiscono luoghi reali e spazi immateriali come gli spazi dei mercati cittadini i cui confini fisici sono le facciate delle case, le pietre della pavimentazione, il cielo, ma i cui confini olfattivi

hanno una dimensione decisamente più ampia.

Ovviamente non tutti gli odori sono piacevoli e anzi essi possono determinare la nostra ostilità rispetto ad uno spazio. Il nostro apparato olfattivo è molto complesso, tutte le particelle che vi passano attraverso apportano delle informazioni che vengono registrate dal cervello dove ogni odore viene associato ad un ricordo rinchiuso nella nostra memoria. Il senso dell'olfatto è legato all'emisfero destro, un'area connessa alle emozioni più che alle conoscenze. Il gusto e l'olfatto sono spesso cause scatenanti dei fenomeni di nostalgia; alcuni odori, ad esempio, ci rimandano al nostro abitare familiare quando ne siamo lontani, la memoria olfattiva diventa memoria dello spazio vissuto.

È possibile considerare i profumi e gli odori come elementi concreti di definizione dello spazio e, conseguentemente,

usare l'olfatto come strumento progettuale. In alcuni recenti progetti il linguaggio architettonico si amplia ad una dimensione percettiva legata agli odori dei materiali. Ciò avviene nel padiglione dell'Expo 2000 di Hannover di Peter Zumthor caratterizzato dalla forte essenza di legno resinoso o, sempre dello stesso autore, nelle Terme di Vals, dove il visitatore vive un'esperienza concreta di percezione plurisensoriale.

Anche Juhani Pallasmaa, nella casa di legno in un'isola dell'arcipelago di Turkue e negli spazi muscali a Rovaniemi, dimostra una forte coerenza tra ricerca e progetto realizzando luoghi dove l'esperienza olfattiva è tanto importante quanto quella visiva, come d'altronde avveniva nelle opere di Alvar Aalto.

Lo spazio dei suoni e dei rumori

L'ambiente che ci circonda è composto da suoni e tutti gli oggetti con cui entriamo in relazione producono suoni. L'udito condiziona fortemente la sfera culturale e rileva le sfumature della sfera emotiva intima. «Il mondo degli oggetti, oltre a manifestarsi in forma, sostanza e dimensione, può essere meglio compreso e identificato anche attraverso la sua attitudine a esprimersi con un codice sonoro; queste emissioni audio-percettibili hanno un ruolo attivo nella definizione delle caratteristiche, concrete, anche se impalpabili, degli scenari abitati, degli ambienti domestici più intimi così come di quelli pubblicamente condivisi. I rumori e i suoni, anche articolati in sequenze musicali, generati dagli oggetti che costantemente ci circondano, rappresentano un elemento imprescindibile nella costruzione dell'identità di uno scenario, nella determinazione di un immaginario sensoriale da associare agli spazi, nella raccolta di fattori indispensabili a memorizzare i caratteri di un dato ambiente: perché l'immagine di un luogo, se non completa del suo portato audio, non può descriverlo con efficacia» (Rainò & Brondi, 2013).

La dimensione acustica dello spazio ha coinciso storicamente con la ricerca di confini che potessero proteggere l'abitare dai rumori esterni. La sua possibilità di essere "quantificata" (i decibel misurano l'intensità del suono) la rende strumento del progetto con una connessione diretta con la definizione di materiali e superfici.

Oggi tuttavia le discipline del progetto guardano ai suoni come elemento che può influire nella nostra percezione dello spazio. Seppure le musiche di fondo negli aeroporti o negli spazi del commercio abbiano anticipato questa direzione, l'utilizzo del suono nella dimensione abitativa dello spazio privato e pubblico appartiene agli sviluppi più recenti dello *Spatial Design*.

La città è il risultato di fonti e attributi acustici prodotti dall'uomo e provenienti da una molteplicità di fonti e materiali acustici di cui il paesaggio sonoro si compone e sulla capacità di tali suoni di intersecarsi. Alcuni suoni hanno una funzione rituale che incide sul rapporto tra noi e lo spazio (si pensi al suono delle campane che segnala le celebrazioni) o sul rapporto tra spazio e tempo (sempre la campana che scandisce le ore della giornata). Il limite di queste percezioni sensoriali è dato dalla portata del suono della campana che delimita uno spazio circoscritto.

Lo spazio tattile

La percezione fisica di uno spazio è fornita dalla sintesi operata tra i dati di due sensi: la vista e il tatto. «Le sensazioni che più di tutte servono a darci notizia ed esatta cognizione degli oggetti del mondo esterno sono da un lato le sensazioni visive, dall'altro quelle tattili, muscolari, articolari, tendinee. Le une e le altre sono unite da così stretti legami, che nella nostra esperienza quotidiana possono con grandissima facilità sostituirsi a vicenda: se, nell'oscurità della notte, tocchiamo una sedia, la riconosciamo immediatamente al contatto, e ce la rappresentiamo mentalmente nella forma e nella grandezza in cui ci apparirebbe se la luce ci permettesse di vederla: così, quando vediamo un albero a distanza, siamo certi che, pur di avvicinarci quanto è necessario per toccarlo, proveremmo certe sensazioni di ruvidezza, di resistenza, di forma cilindrica» (Bonaventura, 1921).

Le percezioni tattili precedono, nello sviluppo dell'esperienza infantile, quelle visive. Prima ancora di poter percepire visivamente uno spazio, prima ancora che la forma prenda il sopravvento sulle altre qualità di un oggetto, un bambino nei primi mesi di vita percepisce il suono, il peso, la ruvidezza. La percezione tattile è l'unica forma di percezione che, a causa della vicinanza che impone, unisce



contemporaneamente l'azione con la sensazione, inducendo una reazione che aggiunge altre informazioni all'esperienza fatta. L'esperienza tattile avviene attraverso la pelle; l'uomo attraverso la pelle scambia messaggi sulla propria condizione emotiva e riceve segnali dall'esterno.

Progettare per la percezione tattile significa soffermarsi sui dettagli materici, sulla trama delle cose, considerare gli aspetti polisensoriali. Significa soffermarsi sulle percezioni che proviamo nel camminare a piedi nudi su un rivestimento in parquet piuttosto che su un pavimento in marmo, lavorare su materiali naturali come legno, pietra, pelli e tessuti, perché questi procurano sensazioni tattili che incidono sulla dimensione dell'abitare.

Conclusioni

Nell'architettura "sensoriale" l'uso dei sensi avviene attingendo ad essi come media per la costruzione di sistemi spaziali complessi in grado di attivare non solo la vista, ma anche l'udito, l'olfatto, il tatto, ecc. Nelle sperimentazioni più recenti lo spazio dei sensi si incrocia con lo spazio immateriale della rete nella definizione di "spazi ibridi" nei quali le tecnologie amplificano la dimensione percettiva. È l'incontro tra i differenti mondi abitativi descritti da Jacques Tati nel suo film *Mon Oncle*. Il primo, uno spazio tradizionale in cui la vita si svolge all'interno di stanze intime e definite e l'incontro con gli altri avviene negli spazi di vita comune. Il secondo, uno spazio legato alla innovazione e al totale affidamento al progresso tecnologico, dove la

dimensione individuale viene annullata. Oggi questi due mondi si connettono in una dimensione dell'abitare sempre più personalizzata. La casa assume aspetti inediti ma al contempo ne amplifica altri tradizionalmente legati alla sua concezione e tra questi il suo essere "spazio dell'intimità", allestito sempre più a nostra immagine e somiglianza. Partendo dall'assunto di Heidegger che pone l'identità dell'abitare come base dell'esistenza delle persone, l'obiettivo è quello di identificarci con gli ambienti attribuendo ad essi significato nella nostra

esperienza di vita. D'altronde se l'abitare del futuro sarà sempre più un abitare nomade, la nostra capacità di "sentirci a casa" ovunque nel mondo sarà sempre più legata al rafforzamento di quegli aspetti percettivi che svilupperanno le nostre memorie associative.

La dimensione percettiva traccia i confini di spazi invisibili ma sempre più reali.

Una tale direzione imporrà un totale ripensamento degli strumenti di sviluppo del progetto ancora strettamente caratterizzati da una preponderanza della percezione visiva sulle altre forme di percezione. Ciò già avviene per esempio nell'utilizzo della *augmented reality* dove scompare la dimensione di un limite spaziale in quanto è lo spazio stesso ad essere smaterializzato e a diventare percezione. Nuove pratiche progettuali che ci guideranno verso la definizione di ambienti altamente funzionali nei quali le percezioni ci permetteranno di sviluppare un rapporto personale e diversificato con l'abitare.

1.

Si veda *Flexible Homes* di Vicente Guallart.

Riferimenti bibliografici

Barbara, A., Perliss, A. (2006). *Architetture invisibili. L'esperienza dei luoghi attraverso gli odori*. Milano: Skira.

Barbara, A. (2011). *Storie di architettura attraverso i sensi*. Milano: Postmedia books.

Bonaventura, E. (1921). *La vista e il tatto nella percezione dello spazio*. Bologna: Stabilimenti grafici riuniti. Consultabile presso <https://archive.org/details/bonaventuralavistaitatto/page/n3/mode/2up>

Da Dalt, F. (2020). *L'architettura dell'olfatto: progettare la percezione degli odori, "Architettura Ecosostenibile"* [Online] <https://www.architetturaecosostenibile.it/architettura/criteri-progettuali/architettura-olfatto-percezione-odori-771> [25 ottobre 2020].

Gazzola, A. (2017). *Il cibo come traccia sensoriale per la conoscenza degli spazi urbani*. Milano: Franco Angeli.

Landowski, E., Marrone, G. (2002). *La società degli oggetti. Problemi di interoggettività*. Roma: Meltemi Editore.

La Rocca, F. (2006). *Il tempo opaco degli oggetti*. Milano: Franco Angeli.

Pallasmaa, J. (2007). *Gli occhi della pelle. L'architettura e i sensi*. Milano: Jaca Book.

Pallasmaa, J. (2009). *The Thinking Hand: Existential and Embodied Wisdom in Architecture*. Londra: John Wiley & Sons Inc.

Rainò, M. & Brondi, B. (2013). *Sound, "Abitare"* [Online] <https://www.abitare.it/it/blog-it/on-display/2013/06/04/sound-2/> [4 giugno 2013].

Yi-Fu, T. (2005). *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis: The University of Minnesota.

Zumthor, P. (2004). *Pensare architettura*. Milano: Electa.



Stefano Follesa
Università degli Studi di Firenze
stefano.follesa@unifi.it



LA MISURA

Francesco Bacci



Abstract

British painter Carl Laubin entitled one of his greatest works of art “Metiando Vivendum”. The painting, which he defines a “capriccio”, represents almost the complete works of the architect Edwin Lutyens, disposed on a considerably large canvas like a romantic view of an ideal town. The centre of the painting is occupied by the Liverpool catholic cathedral which is cited as one of the greatest never-built architectures of the twentieth century. Absolutely classical in its symmetric disposition of arches, pediments, columns and frames, and crowned by a great dome, it is nevertheless undecorated in its complex, showing thousands of fine red bricks. The project was so enormous that Laubin believed he committed a mistake in reducing its scale for the painting.

“Metiando Vivendum” was Lutyens’ motto: a statement which invokes measure (*mensura*) as the essential virtue of the architect. The concept of measure recalls numerous theoretical issues in the practice of architecture. It goes far behind the simple act of measuring; it implies a profound knowledge of order, composition, balance between weights and shapes, and, ultimately, an aesthetic consciousness.

The etymological root *med* already contains these meanings: to rule, judge, reflect, think. It is a word which belongs to the same universe of meanings of *ius* and *dike*: the cultural institution of justice, that requires not only “measurement” but also “moderation”. The art of composing architecture is then a measured capacity of conceiving beauty: aesthetic judgement.

Edwin Lutyens was surely a master of measure. John Summerson compared Liverpool cathedral’s façade to the work of Leon Battista Alberti, in integrating the elements of the arch of triumph in designing prospects. But right after his death, in 1944, Lutyens was promptly forgotten, despite his brilliant career as one of the British Empire’s main architects. Post-war modernists viewed his Edwardian villas, memorials, colonial palaces in India and institutional buildings in Britain as an embarrassing witness of the past. Nikolaus Pevsner even stated that any British architect deserved to be cited in the first forty years of the twentieth century.

These reputation’s rises and falls show how measure pervades the whole world of architecture, including the evaluations of historians and critics. It is then legitimate, even necessary, that also their works is submitted to measure and judgement, in a constantly changing structure of commenting and composing the discipline.

Sir Edwin Lutyens,
Progetto per la cattedrale di Liverpool, 1934

«L'umanista contesta l'autorità
ma rispetta la tradizione».

Erwin Panofsky

Come ogni estate la Royal Academy of Arts di Londra aveva inaugurato nel 1934 la mostra delle migliori produzioni artistiche dell'impero britannico. Le architetture venivano solitamente relegate in una sala dedicata, e defilata, ma quell'anno un grande modello dominava il salone centrale della Burlington House a Piccadilly: Sir Edwin Lutyens presentava uno straordinario progetto per la cattedrale di Liverpool.

Il progetto di Lutyens era la risposta cattolica all'altra cattedrale di Liverpool - anglicana, gotica e immensa - che proprio in quegli anni stava sorgendo nelle forme che Sir Giles Gilbert Scott aveva sapientemente appreso dalla sua famiglia. Completata nel 1978, quasi dieci anni dopo la conquista della Luna, ma tradizionale, archiacuta e solenne come Chartres, sarebbe entrata nel numero degli edifici religiosi più grandi del mondo. L'opera di Lutyens non ebbe la stessa fortuna e, rivelandosi eccessivamente costosa, pur avendo incontrato il favore di pubblico e critica, e attirato numerosissimi finanziatori, la sua costruzione non andò oltre la cripta, rimanendo, nelle parole del figlio, «la più grandiosa cattedrale incompiuta della storia».

Il progetto, e soprattutto il suo modello del 1934, le garantirono, tuttavia, un posto di grande rilievo nell'olimpico onirico delle tante architetture immaginate e incompiute, nello stesso luogo in cui sono archiviati il cenotafio di Boullée, il grattacielo alto un miglio di Wright, il monumento alla Terza Internazionale di Tatlin e tutti gli sconfitti dei grandi concorsi.

John Summerson considera che l'uso dell'arco di trionfo per il suo prospetto rappresenti una naturale ed elegante evoluzione del lavoro di Leon Battista Alberti e ne elogia la composizione: «Una pietra miliare della storia dell'architettura del suo tempo, il cui valore non è inferiore al progetto di Bernini per il Louvre» (Summerson, 1981).

La cattedrale di Lutyens sembra il subconscio strutturale di un'architettura di cui è stato volontariamente dimenticato il rivestimento; rossa di migliaia di sottilissimi mattoni e bordata di marmo

bianco nei profili essenziali, sorregge una cupola scintillante più ampia di quella del Pantheon o di San Pietro e riduce le decorazioni a pochi episodi diradati. Complessissima ed elementare, essenziale nella sua monumentalità, sobria e grande, tradizionalissima e moderna, confortante e autorevole, anastatica ed eretica insieme; assolutamente classica nelle simmetrie di archi a tutto sesto, angoli retti, ed episodiche cornici, modanature, timpani e colonne.

Carl Laubin, intorno al 2010, si accorse della grandezza dell'opera ricercando il soggetto per un suo lavoro. Impiegò anni per visitare, studiare e misurare le opere di Lutyens che avrebbe unito in un unico grande quadro: castelli gotici in Irlanda ed Inghilterra, palazzi istituzionali classici a Londra, Roma e Johannesburg, decine di ville suburbane, memoriali, monumenti funebri e archi di trionfo, la residenza del Viceré a Nuova Delhi e una casa di bambole per la regina Mary - dotata di luce elettrica, acqua corrente e una biblioteca con opere originali miniaturizzate di Conan Doyle, Milne, Kipling e Somerset Maugham.

Il "capriccio" che Laubin inizia nel 2012 si confronta con un'infinita attività progettuale e una varietà eclettica di stili, forme e tipologie di edifici da ordinare e comporre su una tela di 150 x 260 cm, secondo una regola fondamentale: rappresentare ogni edificio alla stessa scala, evitando la prospettiva, per avere un immediato confronto dimensionale, pur disponendo l'insieme come la vista di una città immaginaria. Al centro sorge la cattedrale, in alto a destra i castelli e a sinistra, invece, il parlamento; nella fascia centrale i palazzi e le residenze urbane sono affiancati da monumenti ed archi di trionfo. Nella parte inferiore si trova invece la campagna: case e ville suburbane vicino a cimiteri, piccole chiese e memoriali, costellati da abitanti immaginari.

Laubin, con attenzione filologica, riduce pazientemente tutte le architetture ad una scala di 1:200, (compresa la casa di bambole, trasportata da operai ai piedi della cattedrale), ma è convinto di aver commesso un errore: rispetto alle altre opere, il progetto di Liverpool sembra troppo grande.

Due anni dopo, quando Laubin completa il quadro, la cattedrale domina



clamorosamente il centro della composizione quasi come se tutto il resto ne fosse semplicemente una cornice ornata. La riduzione in scala non era sbagliata: il sogno di Lutyens era davvero immenso. La cattedrale sembra rinascere: rappresentata, misurata, confrontata e colorata sconvolge e affascina chiunque la osservi. Ritorna la storia di un altro Novecento mai davvero compiuto e troppo spesso incompreso: un Novecento tradizionale, identitario e popolare, scritto in forma moderna con il vocabolario dell'architettura classica. Smisurate le dimensioni della cattedrale, quanto misurata la capacità poetica dell'architetto che conosce il linguaggio della propria arte.

La misura guida l'architettura – «*Metiendò Vivendum*» ripete Lutyens – e Laubin così intitola il suo “capriccio” per completare l'omaggio. Letteralmente «si deve vivere misurando» e più profondamente «si deve vivere con misura», presenta, già nella differenza di traduzioni, significati profondissimi.

Misurare (*metiri*) indica in architettura la capacità di scoprire - e governare - le quantità e le proprietà numeriche di un oggetto, per poterlo disporre nello spazio in accordo con altri suoi simili. Allo stesso tempo, però, usato metaforicamente, designa la conoscenza dell'equilibrio tra il troppo e il troppo poco. «Vivere con misura» è quindi la capacità di ottenere quella bellezza che Alberti definì impossibilità di aggiungere o sottrarre parti rispetto a un tutto omogeneo.

La radice indoeuropea *med* già ne contiene i concetti: «governare», «pensare», «riflettere», «giudicare», «curare», «misurare»; misura (*mensura*), oltre il significato elementare di misurazione contiene l'idea di moderazione. *Med* appartiene allo stesso universo di significati di *ius* e *dike*, le parole con cui si definisce la giustizia: non la norma o la legge, bensì un'idea che possa fondare le accezioni e i confini del “giusto” (Benveniste, 1976), quindi un fondamento etico del vivere (misurato).

Misurare in architettura non prescinde dalla conoscenza di leggi o proprietà fisiche, nozioni storiche e geografiche, norme sociali o religiose, ma è anche molto più che l'adesione alle proporzioni degli ordini, alle regole dei maestri rinascimentali, a quelle delle geometrie auree o dei corpi vitruviani. Misurare è molto di più, perché tra tutto questo è ricerca di un equilibrio, e trovarsi in equilibrio è prova della più alta conoscenza e applicazione della misura: è sintesi ed elaborazione di un principio estetico, categoria fondativa di una possibile bellezza.

La misura dell'architetto – ci mostra Lutyens – non è rispetto pedissequo di regole “misurabili”, (Lutyens, rielaborando gli stili, si concede numerosissime licenze), bensì adozione di un principio



di comprensione della realtà. Lutyens ri-elabora, compone e dispone gli elementi della tradizione con misura, quindi senza adesione reverenziale, né arrogante non-curanza in favore del culto dell'autore.

Ogni artista dovrebbe conoscere la misura – con il “regolo” degli artigiani, non con la “regola” dei dogmatici – che è capacità di selezione, quindi allo stesso tempo anche rinuncia: colui che misura non può eccedere.

Agamben lo spiega chiaramente: peculiarità dell'artista, la sua *dynamis* (potenza di fare), è soprattutto nel suo contrario, cioè nella possibilità di non essere esercitata (potenza di non fare). Misurare al fine di stabilire un limite, in cui risiede il gusto. «Ed è su questo poter-non che si fonda in definitiva ogni istanza propriamente critica: ciò che l'errore di gusto rende evidente, è sempre una carenza non sul piano della potenza-di, ma su quello del poter-non. Chi manca

di gusto non riesce ad astenersi da qualcosa, la mancanza di gusto è sempre un non poter non fare» (Agamben, 2014: 47-48).

Non è questa però una celebrazione della mediocrità (si può eccedere anche nel troppo poco), ma l'invito ad adottare la misura anche come criterio di responsabilità collettiva. L'arte e l'architettura sono elementi della coscienza estetica di molti e non appartengono all'individuo; su questa coscienza estetica va calibrata la “misura” perché l'ego del singolo non la sovrasti.

Chi eccede, invece, esagera nella quantità, e allo stesso tempo, accumulando troppo, compromette la qualità. Non è immediato razionalizzare come due proprietà tanto differenti, una riguardante il numero e l'altra il gusto, possano essere così strettamente correlate, ma allo stesso tempo chiunque è consapevole che il troppo (categoria quantitativa) è una



soglia oltre la quale non si trova nulla di buono (categoria qualitativa).

Hegel riuscì a stabilirne una relazione proprio in funzione della misura. In Hegel la misura è una categoria dell'Essere: reciproco fondativo del rapporto tra Quantità e Qualità: misura è la quantità della qualità, così come il suo contrario, cioè coscienza umana e filosofica del valore delle cose, della loro somma e della loro essenza (Hegel, 1974). «La misura è la concreta verità dell'essere. Perciò nella misura i popoli riverirono un che d'inviolabile e sacro», nelle forme del rito e nell'esercizio della giustizia, come opposizione a qualunque possibile dis-misura (ivi: 369). Hegel mostra quanto l'idea stessa di Dio (qualunque Dio) come misura di tutte le cose sia ancora più vera e significativa di quella che Dio sia l'assoluto e l'essere, perché l'essere stesso è misura. Il Dio di Agostino «dispose tutto secondo misura, numero e peso» («*omnia in*

*mensura et numero et pondere disposu-
it*»)¹, come il demiurgo platonico che, nell'ordinare il mondo, aveva a modello l'artigiano con i suoi strumenti di misura (essenziali per la sua *téchne*).

Anche l'uomo, come Dio, «è misura di tutte le cose», cioè con esse si confronta per comprenderle e comprendersi nella ricerca dell'equilibrio. Ma a differenza di qualunque Dio, l'uomo non è capace di «*creare ex nihilo*», bensì di «*facere da materia*», cioè selezionare, misurare, imitare, contraffare, tradire o replicare parti di qualcosa di esistente. La creatività, che si attribuisce a chi pratica sapientemente queste azioni, è ben diversa dalla creazione, e quando un uomo dice «io creo» sta indubbiamente esercitando l'arte di «*mentiri*» (mentire), piuttosto che quella di «*metiri*» (misurare): sempre un'arte, ma con differenti gradi di nobiltà.

Edwin Lutyens, come ogni buon architetto, esercitava in fondo entrambe le capacità: l'arte, nel momento in cui sposta il baricentro e i limiti del conosciuto - procedendo nell'ignoto - contiene infatti anche l'inganno. Lutyens non era solo misurato, ma anche sorprendente e destabilizzante: propose spesso forme ed atmosfere surreali, unione di riferimenti classici e visioni fantastiche e del tutto originali, moltiplicando gli assi di simmetria, sovrapponendo elementi numerosissimi ed eclettici e inventando forme grandiose. Lodato in vita e subissato di commesse, fu dimenticato subito dopo la morte nel 1944, tanto che Pevsner, apologeta del moderno, si trovò a scrivere: «Per i primi quarant'anni del ventesimo secolo nessun architetto merita di essere citato» (Holland, 2018).

Le sue ville, edoardiane, borghesi e rurali, apparivano irrilevanti ai modernisti del dopoguerra, i suoi archi di trionfo e memoriali venivano considerati simboli militaristi e pomposi, mentre le sue grandi opere indiane erano l'emblema imbarazzante di un passato coloniale che sarebbe andato rapidamente sgretolandosi.

La sua riscoperta procede, invece, da Robert Venturi, che - riportando il discorso sulla composizione dell'architettura - cita Lutyens, Michelangelo e Sullivan nella stessa pagina, svelando la continuità artistica che unisce Porta Pia, la Merchants' National Bank e la cattedrale di Liverpool. Come facilmente

intuibile, Lutyens fu quindi elevato dal Postmoderno, che amò troppo il suo eclettismo dimenticandosi spesso della misura, ma riportò in luce la personalissima originalità della sua opera e insieme il suo rispetto per la tradizione.

Queste ascese, discese e ampie variazioni mostrano quanto la misura abbia valore fondamentale anche nel lavoro del critico e dello storico. Colui che esprime il giudizio deve saper calibrare gli strumenti per valutare la grandezza di un autore - misurarne la misura - e trascurarne invece altri. Altri ancora poi potrebbero misurare il lavoro del critico e dello storico e riscrivere ulteriori critiche e moltissime altre storie e così all'infinito, di misura in misura.

È impossibile, però, pensare che tutto possa essere misurato e spiegato unicamente attraverso la misura. Le forme dell'architettura, conservano altrettanti significati che emergono nelle metafore, nei simboli, nei racconti e nei miti, in modo spesso imprevedibile e su livelli di conoscenza empatici, empirici o solamente inconsci. Chi ne ammetta l'importanza deve dunque accettare il paradosso: misurare, al suo grado più alto, significa anche rinunciare alla misura.



Riferimenti bibliografici

Agamben, G. (2014). *Che cos'è l'atto di creazione?* In *Il fuoco e il racconto*. Milano: nottetempo, 47-48.

Benveniste, E. (1976). *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee, Volume secondo, Potere, diritto, religione*. Milano: Einaudi

[Benveniste, E. (1969). *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*. Parigi].

Hegel, G. W. F. (1974). *Scienza della Logica*. Bari: Laterza [Hegel, G.W.F. (1812). *Weissenschaft der Logik*].

Holland, C. (2018). «Edwin Lutyens (1869-1944)». *The Architectural Review*, 1450.



Summerson, J. (1981). *Arches of Triumph*. In Amery, C., e Richardson, M., (eds), *Lutyens: The Work of the English Architect Sir Edwin Lutyens (1869–1944)*. Londra: Hayward Gallery, Arts Council of Great Britain.

Francesco Bacci
Ph.D.
fnb.bacci@gmail.com

LA DEFINIZIONE SPAZIALE ATTRAVERSO L'ORNAMENTO. LA QUALITÀ SUPERFICIALE NELLA CULTURA PROGETTUALE DELL'ARCHITETTURA CINESE D'AVANGUARDIA

Alberto Bologna

Abstract

In the field of Western design culture, the relationships that exist between the quality of the internal and external space and the material and superficial component of architecture seem to have a conceptual and theoretical continuity for at least three hundred years. On the other hand, the common thread that links the frame described by Laugier, which is the cornerstone of Western design culture, to the wooden post-and-beam skeleton that characterizes traditional Chinese architecture has never been considered systematically by historiography, theory or even architectural criticism, despite the media massification that has affected avant-garde Chinese architecture in the last decade. At the basis of both design cultures is the pragmatism of the act of building frames using wooden poles: structures that, in the specific case of Chinese architecture, are subsequently infilled and hidden, so as to be transformed into septa.

The most representative Chinese architectures of the last twenty years demonstrate in a striking way how the septum has gradually lost its mere function as a boundary in the genesis of spatial sequences, and represents the device through which to transmit the perception of the quality of architectural space through the design of the surface and the sensorial effects caused by the light, natural or artificial, that impacts on it. It is therefore an extension and exploration of the very concept of boundary, implemented through the design of the building's ornamental apparatus.

The methodological approach to spatial definition developed by avant-garde Chinese architects through the instrumental use of patterns and textures on structural elements or in the assembly of skeleton infillings, designed themselves as devices capable of

altering the perception of the atmosphere of the inner dimension, thus opens up new theoretical paradigms inherent in the concept of ornament in the foundations of a contemporary design culture.

The highlighting, exaltation and translation into ornamental language of a tectonic process thus becomes the design expedient that makes it possible to control the determination of the concept of boundary and the perception of the sensorial atmospheres of space; all this takes place both through the creative process of spatial definition and through an attention to detail that includes the exaltation of the accidental construction defect. These parameters generate the specificity of the surface during the elaboration of the executive project and in the construction site phases. In this way, distinctive compositional paradigms take shape that place their most salient trait in the emphasis of a constructive hyper-craftsmanship linked to a territoriality derived from the use of locally sourced materials and labour.

Jiakun Architects (Liu Jiakun, Wang Lun, Zhao Ruixiang), *Museo Luyeyuan della scultura buddista*, Yunqiaocun, Xinminchangzhen, Pixian, Chendgu, Sichuan Province, 2001-2002.
Interno del museo, dettaglio della finitura superficiale in calcestruzzo faccia-vista.

Foto dell'autore, 2018



L'ornamento, inteso come l'esito superficiale di un'azione tettonica di assemblaggio di componenti, continua a rappresentare attraverso i secoli una delle istanze progettuali intorno alla quale si confrontano le più diverse culture architettoniche. È proprio attraverso la concezione dell'involucro in chiave ornamentale che il progettista può mettere in campo la sua personale sensibilità nella definizione materiale del limite cognitivo di un dato ambiente e dei suoi riflessi sulla percezione sensoriale dello spazio. Si tratta di una ricerca progettuale che porta ad esiti compositivi che dipendono strettamente sia dalla preparazione culturale dell'architetto e dalle radici in cui affondano i suoi riferimenti, sia dalla sua conoscenza delle potenzialità della locale industria delle costruzioni, in grado o meno di trasformare in realtà fisica gli immaginari mondi delineati dal progetto d'architettura.

L'alterazione ed il controllo della qualità spaziale ottenuto mediante la concezione e successiva messa in opera della componente epidermica dell'edificio sono un tema architettonico antico, che ha origine nell'esigenza di delimitare uno spazio domestico dopo averlo protetto dalle intemperie grazie ad una copertura sorretta da una ossatura strutturale lignea, ottenuta mediante l'impiego di vegetazione locale (Rykwert, 2005). Nell'illustrare la sua traduzione del *De Architectura* di Vitruvio, Cesare Cesariano nel 1521 identifica proprio il concetto di limite dell'ambiente domestico in un sistema di pareti intercluse tra tronchi d'albero, posizionati per sorreggere un tetto rudimentale. In questo caso, ogni partizione viene rappresentata come formata da due strati distinti: un assito interno portante, cui vengono sovrapposti sul lato esterno una combinazione di altri elementi costruttivi, presumibilmente sequenze di scandole. Questa azione di montaggio dà così origine ad un apparato ornamentale *ante litteram*.

Si tratta di una pragmatica soluzione compositiva, derivata certamente *in primis* da istanze costruttive e che, non a caso, genera nel tempo significativi epigoni: se si analizza il disegno di Cesariano alla luce delle implicazioni compositive e ornamentali derivate dalla scelta costruttiva adottata, ci si rende conto di come questa soluzione non sia concettualmente

dissimile da quanto esibito, ad esempio, secoli dopo da Peter Zumthor nella concezione e successiva costruzione del tamponamento all'ossatura della cappella dedicata a San Benedetto, nel villaggio di Sumvitg, nel Canton Grigioni, in Svizzera. L'enfasi posta nella dicotomia tra struttura e chiusura risulta infatti essere uno dei temi compositivi ricorrenti nella poetica progettuale di Zumthor, come testimoniano anche i piccoli padiglioni che compongono il museo della miniera Allmannajuvet a Sauda, in Norvegia, le facciate del Kunsthaus Bregenz, oppure gli edifici del parco archeologico di Chur dove il sistema ossatura-tamponamento è scelto in maniera strumentale per circoscrivere e creare la percezione di uno spazio che prende forma a partire dalle tracce di antichi setti di epoca romana presenti al suolo.

Le scelte progettuali di Zumthor si collocano nel più ampio contesto di una consolidata cultura occidentale del progetto dove le relazioni che sussistono tra la qualità dello spazio interno ed esterno e la componente materica e superficiale dell'architettura sembrano avere una continuità concettuale e teorica da almeno trecento anni. Infatti, se si pensa ad architetture eclatanti prodotte persino negli ultimi decenni in condizioni climatiche e costruttive anche assai diverse tra loro, è possibile riflettere intorno alle ricadute ancora oggi tangibili delle teorie elaborate da Gottfried Semper intorno al rapporto compositivo che sussiste tra ossatura e tamponamento e ai riflessi ornamentali e spaziali derivati dalla reinterpretazione, avvenuta nell'arco di due secoli, degli intrecci di stuoie che caratterizzavano il disegno delle partizioni della sua celebre capanna delle popolazioni caraibiche pubblicata nel 1863 nel *Der Stil*. Gli edifici monofamiliari progettati a Tavole da Herzog&De Meuron (1982-88) o la casa Marika-Alderton di Glenn Murcutt (1991-94) esemplificano questo concetto: nella loro diversità compositiva, formale e spaziale riportano entrambi l'architettura alla sua essenza di spazio interiore circoscritto e delimitato dalla presenza di una ossatura (Bologna, 2019 e Moneo, 2005: 304-306). Questa è così tanto enfatizzata sul piano compositivo da perdere quasi del tutto il suo vero significato strutturale ed è studiata per dare

una risposta, seppur non esplicitamente dichiarata, in chiave contemporanea all'idea di riparo primitivo rappresentata da Dominique-Joseph Eisen nel suo celebre frontespizio all'edizione del 1755 dell'*Essai sur l'architecture* di Marc-Antoine Laugier.

Il filo rosso che lega l'ossatura descritta da Laugier, fondativa della cultura progettuale occidentale, al telaio strutturale ligneo che caratterizza l'architettura tradizionale cinese non è mai stato considerato con sistematicità né dalla storiografia, né dalla teoria e né tantomeno dalla critica architettonica, malgrado la massificazione mediatica che ha visto come protagonista, nell'ultimo decennio, l'architettura cinese d'avanguardia. Alla base di entrambe le culture progettuali v'è il pragmatismo dell'atto costruttivo di realizzare portali mediante pali di legno: strutture che, nel caso specifico dell'architettura cinese, vengono successivamente tamponate e celate, così da venire trasformate in setti, generatori delle sequenze spaziali che caratterizzano le tradizionali case a corte che, per secoli, hanno dato forma alla morfologia urbana di centri come Pechino, Nanchino o Suzhou (Trisciunglio, 2017: 7-11 e Zhang, 2013).

Il setto diventa dunque il protagonista, sul piano distributivo, compositivo e spaziale, di una maniera di fare architettura che è giunta ai giorni nostri attraverso le opere di almeno due generazioni di architetti d'avanguardia che operano in Cina negli ultimi venti anni: la prima vede i suoi esponenti più colti e conclamati nella triade composta da Liu Jiakun, Wang Shu e Yung Ho Chang, progettisti che ricoprono il ruolo di autentici Maestri – secondo l'accezione confuciana del termine – nei confronti della generazione successiva. Quest'ultima è formata da architetti normalmente formati tra la Cina e gli Stati Uniti, quali i fondatori di studi come Vector Architects, OPEN Architecture o Standardarchitecture.

Le architetture più rappresentative di questi progettisti dimostrano in maniera eclatante come il setto abbia gradualmente perso la sua mera funzione di limite nella genesi di sequenze spaziali, e rappresenti il dispositivo attraverso il quale trasmettere la percezione della qualità dello spazio architettonico mediante il progetto della superficie e degli effetti



sensoriali provocati dalla luce, naturale o artificiale, che vi impatta. Si tratta dunque di un ampliamento ed esplorazione del concetto stesso di limite, messo in atto attraverso il progetto dell'apparato ornamentale di edifici costituiti, nella più parte dei casi, da setti strutturali di grande spessore. Il setto, spesso palesemente sovradimensionato rispetto a realistiche esigenze statiche, riesce ad ovviare grazie alla sua massa ai difetti di costruzione che potrebbero inficiare la stabilità dell'edificio, nel quadro di una industria delle costruzioni nota per la sua generalizzata scarsa qualità. Impossibilitati ad ottenere apparati ornamentali di grande raffinatezza costruttiva come quelli progettati proprio da Zumthor per alimentare l'esperienza fenomenologica dello spazio architettonico degli ambienti del Padiglione svizzero all'Expo 2000 di Hannover, oppure il ricamo murario messo in atto al museo

Kolumba di Colonia, sino alla ricerca ed enfatizzata rudezza delle superfici della cappella Bruder Klaus, gli architetti cinesi hanno saputo trasformare l'inevitabile difetto costruttivo in parte integrante dell'apparato ornamentale. Questo si pone sempre come l'esito di un processo di montaggio di componenti edili, spesso assai rudimentali: l'ornamento viene così declinato attraverso diverse configurazioni materiche che contribuiscono a definire i limiti percettivi e le qualità delle superfici

Jiakun Architects (Liu Jiakun, Yang Lei, Jin Hongduo, Liu Su, Yang Ying, Cai Kefei, Hua Yi, Mao Weixi, Li Jing, Wen Feng, Lin Yihuan, Wang Kaifeng, Luo Ming), West Village, Qingyang District, Chengdu, Sichuan Province, 2010-2015.
Tamponamento in blocchi cementizi all'ossatura strutturale di uno dei corpi scala.
Foto dell'autore, 2018.



che limitano la dimensione interiore di un determinato spazio.

Al livello epidermico, nell'architettura in calcestruzzo faccia-vista, l'ornamento si esprime attraverso la concezione e assemblaggio delle casseforme per i getti di calcestruzzo armato o *rammed earth*, oltre che nella composizione dell'impasto. Le impronte lasciate dalle casseforme (in doghe di legno, in canne o stuoie di bambù) sugli impasti induriti hanno principalmente il ruolo di controllare l'imperfezione delle superfici per mascherarne, attraverso la loro esaltazione, ricorrenti difetti di getto. Le trame ornamentali derivate dal montaggio delle componenti della cassaforma e impresse sulle superfici generano così una nuova forma di brutalismo, dato dall'esaltazione del processo tettonico di fabbricazione della cassaforma (Bologna, 2019). Superfici tatuate dai segni lasciati dalle commettiture di assi e canne di bambù, così come gli intrecci impressi dalle stuoie usate come contro-casseri, caratterizzano quindi la dimensione percettiva interiore delle architetture di Liu Jiakun, Yung Ho Chang, Vector Architects, OPEN Architecture o Standardarchitecture ed enfatizzano il processo di iper-artigianalità legato alla loro produzione¹.

Altra distintiva forma di definizione spaziale attraverso azioni ornamentali è l'esito del montaggio di materiali da

costruzione riciclati per l'assemblaggio di partizioni murarie. Si tratta di mattoni, coppi e tegole recuperati dalla demolizione di edifici esistenti e rimontati nella forma dei rivestimenti murari *wa-pan* rese celebri da Wang Shu, oppure di blocchi ricavati con l'impiego di macerie frantumate, dalla superficie policroma e composta, impiegati da Liu Jiakun.

Edifici iconici, come il Museo di Storia di Ningbo, il Museo Luyeyuan della scultura buddista a Chendgu, la biblioteca sulla spiaggia o l'UCCA Dune Art Museum di Beidaihe New District diventano così casi di studio imprescindibili per comprendere il ruolo della superficie nella determinazione sensoriale dello spazio, oltre che consentire di alimentare una esegesi teorica intorno alla dicotomia che sussiste tra decorazione ed ornamento nell'architettura contemporanea².

L'approccio metodologico alla definizione spaziale sviluppato dagli architetti cinesi d'avanguardia mediante un impiego strumentale di *pattern* e *texture* su elementi strutturali o nell'assemblaggio di tamponamenti ad ossature, pensati essi stessi come dispositivi in grado di alterare la percezione dell'atmosfera della dimensione interiore, apre dunque a nuovi paradigmi teorici inerenti al concetto di ornamento nei fondamenti di una cultura del progetto contemporaneo che si pone oggi come globale e che



dimostra l'obsolescenza di forzose categorizzazioni geografiche. Infatti, la circolazione di idee, di competenze tecniche, di teorie, oltre che di persone – in tempi pre-pandemici s'intende – ha reso possibile, in Cina, la messa in atto di una implicita teorizzazione delle istanze ornamentali, secondo un approccio che non ha ancora visto dal suo interno un processo di sistematizzazione di metodi, riferimenti e di esiti costruiti, ma che vede le sue maniere di appalesarsi in una pratica progettuale strettamente connessa al cantiere ed in accattivanti fotografie diffuse sul web.

È mediante la continua sperimentazione progettuale, resa possibile da un mercato dell'industria delle costruzioni in pieno sviluppo, che negli ultimi dieci anni gli architetti d'avanguardia sono stati in grado di mettersi in evidenza a livello globale grazie alla diffusione capillare delle immagini delle loro architetture. Al di là di scaltri espedienti compositivi,

quali le coperture a profilo sinusoidale che evocano i tradizionali tetti a pagoda, rese celebri da Wang Shu, oppure l'enfasi formale ricavata dall'impiego di strutture intelaiate come quelle del padiglione cinese al World Expo di Shanghai 2010, pensate per richiamare con immediatezza gli intrecci dei sistemi lignei trave-pilastro delle configurazioni *Tingtang*, *Tailiang* o *Chuandou*, è nel pragmatismo costruttivo volto alla concezione di spazi, generati da superfici ornate, che viene trasmesso con immediatezza mediatica quel concetto di *Chineseness* ormai tanto caro e ricercato dagli architetti sperimentali nel momento in cui si confrontano con i colleghi o con la critica occidentale.

Sul piano teorico, si tratta di un approccio progettuale debitore della lezione impartita da Kenneth Frampton, del quale molti degli architetti d'avanguardia della seconda generazione sono stati allievi o con il quale, comunque, intrattengono costanti rapporti. Lo stesso Frampton,

da sinistra
 Jiakun Architects (Liu Jiakun, Tian Shen, Wang Xi, Liu Su, Yang Ying, Li Yihuan, Wang Kailing, Mao Weixi, Li Jing), Museo della fornace dei mattoni imperiali, Xiangcheng District, Suzhou, Jiangsu Province, 2012-2016. Veduta interna dello spazio del ponte di accesso al Museo.
 Foto dell'autore, 2018

Amateur Architecture Studio (Wang Shu, Lu Wenyu, Song Shuhua, Jiang Weihua, Chen Lichao), Museo di Storia di Ningbo, Yinzhou District, Ningbo, Zhejiang Province, 2003-2008. Spazio esterno al piano terra, in corrispondenza all'ingresso principale dell'edificio.
 Foto dell'autore, 2018

negli ultimi anni ha dimostrato, col suo lavoro pubblicistico, una grande vicinanza e vivo interesse nei confronti di questo contesto professionale, alimentando in tal modo questo reciproco scambio intellettuale³. Tra il 2006 il 2009, in parallelo alla pubblicazione dell'edizione cinese di *Studies in Tectonic Culture*, l'edizione bilingue (cinese e inglese) di due testi di Li Xiadong, *Chinese conception of space* e *Form-making in traditional Chinese architecture*, così come il fondativo *Architecture of Modern China* di Jianfei Zhu hanno reso maggiormente esplicite all'infuori dalla Cina le radici culturali in cui affondano i fondamenti teorici del progetto contemporaneo cinese⁴. È significativo quindi notare come le nuove generazioni di architetti cinesi dimostrino un approccio alla concezione della percezione spaziale dagli intenti e dagli esiti molto più prossimi a quelli messi in campo, ad esempio, proprio dai progetti europei di Zumthor, piuttosto che da reinterpretazioni ed attualizzazioni di istanze planimetriche e distributive maggiormente legate alla tradizione.

La messa in evidenza, l'esaltazione e la traduzione in linguaggio ornamentale di un processo tettonico diventa così l'espedito progettuale che consente di controllare la determinazione del concetto di limite e della percezione delle atmosfere sensoriali dello spazio; il tutto avviene tanto attraverso il processo creativo di definizione spaziale, quanto attraverso una cura del dettaglio che prevede l'esaltazione del difetto costruttivo accidentale. Questi parametri generano la specificità della superficie nel corso dell'elaborazione del progetto esecutivo e nelle fasi di cantiere. Prendono così forma distintivi paradigmi compositivi che pongono il loro tratto più saliente nell'enfasi di una iper-artigianalità costruttiva legata ad una territorialità derivata dall'impiego di materiali e manodopera reperiti localmente.

Il concetto di *Chineseness* è così amplificato da istanze legate alla tettonica: l'arte dell'assemblaggio viene enfatizzata dalla pianificata trasformazione in paradigma compositivo di ciascuna operazione di montaggio, che prende così la forma di vero e proprio apparato ornamentale in grado di connotare prima una superficie e, come conseguenza, la qualità architettonica di un dato ambiente nel suo complesso. L'architettura cinese d'avanguardia

diventa così il mezzo che consente la costituzione di una teoria della ricerca architettonica che valuta gli aspetti compositivi su di un piano prettamente epidermico attraverso il quale la materialità, la ricerca spaziale e formale (perseguita principalmente attraverso il disegno in sezione e il ricorso a modelli fisici) e l'ornamento (ottenuto mediante azioni tettoniche) diventano espressione di specifiche identità territoriali. La pelle dell'edificio non assume al ruolo di semplice rivestimento, ma diventa un vero e proprio organismo vivente e reagente all'azione dell'uomo, del luogo e del tempo. Le spazialità e gli espedienti compositivi adottati nella definizione delle superfici di edifici ormai celebrati dalla critica, come i musei Luyeyuan e di Ningbo o la biblioteca sulla spiaggia di Beidaihe New District, dimostrano dunque come il controllo in fase progettuale dei parametri costruttivi sia in grado di risignificare l'ornamento in sé come vero e proprio strumento progettuale messo in campo per il controllo, l'alterazione e la definizione tanto della percezione e misura sensoriale dello spazio, quanto della sua qualità.

Amateur Architecture Studio.
Museo di Storia di Ningbo, Yinzhou District,
Ningbo, Zhejiang Province, 2003-2008.
Spazio esterno al piano della copertura.
Foto dell'autore, 2018

Amateur Architecture Studio.
Museo di Storia di Ningbo, Yinzhou District,
Ningbo, Zhejiang Province, 2003-2008.
Spazio di distribuzione interno al terzo piano.
Foto dell'autore, 2018





1.

Sul tema dell'“iper-artigianalità” nell'architettura cinese d'avanguardia si veda: Bologna, A., «Vector Architects. Alila Yangshuo, Guangxi, Cina. L'ornamento attraverso l'iper-artigianalità», *Casabella*, n. 887-888, luglio 2018, pp. 27-39.

2.

Nell'ambito della scarsa letteratura cinese tradotta in lingua inglese su questo tema, vale la pena segnalare: Qingxi, L. (2013). *The Art of Decoration in Traditional Chinese Architecture*. Beijing: China Architecture & Building Press & Waymont International Co. Ltd.

3.

Si veda, ad esempio: Frampton, K. (2017). *The Architect as Amateur: The Studio of Wang Shu and Lu Wenyu*, in Holm, M.J., Kjeldsen, K., Kallehauge, M.M., Wang Shu. *Amateur Architecture Studio*. Baden:

Lars Müller Publishers, pp. 11-17; Frampton, K. (2019). *Vector Architects*, in Bognar, B. (ed.), Dong Gong. 2019 Plym Distinguished Visiting Professor. School of Architecture, University of Illinois at Urbana-Champaign. Urbana-Champaign: University of Illinois, pp. 36-47.

4.

Xiaodong, L., Shua Y.K. (2007). *Chinese conception of space*. Beijing: China Architecture Building Press; Xiaodong, L., Qinghua Z. (2009). *Form-making in traditional Chinese architecture*. Beijing: China Architecture Building Press; Zhu J. (2009). *Architecture of Modern China. A historical critique*. London and New York: Routledge.

Riferimenti bibliografici

Bologna, A. (2018). «Vector Architects. Alila Yangshuo, Guangxi, Cina. L'ornamento attraverso l'iper-artigianalità». *Casabella* N. 887-888, 27-39.

Bologna, A. (2019). *Chinese Brutalism Today. Concrete and Avant-Garde Architecture*. San Francisco: ORO Editions.

Bologna, A. (2019). *The resistance of Laugier. The classicism of Murcutt / La resistenza di Laugier. Il classicismo di Murcutt*. Siracusa: LetteraVentidue.

Frampton, K. (2017). *The Architect as Amateur: The Studio of Wang Shu and Lu Wenyu*. In Holm, M.J., Kjeldsen, K., Kallehauge, M.M., *Wang Shu. Amateur Architecture Studio*. Baden: Lars Müller Publishers, 11-17.

Frampton, K. (2019). *Vector Architects*. In Bogner, B. (ed), *Dong Gong. 2019 Plym Distinguished Visiting Professor. School of Architecture, University of Illinois at Urbana-Champaign*. Urbana-Champaign: University of Illinois, 36-47.

Moneo, R. (2005). *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei*. Milano: Electa.

Qingxi, L. (2013). *The Art of Decoration in Traditional Chinese Architecture*. Beijing: China Architecture & Building Press & Waymont International Co. Ltd.

Rykwert, J. (2005). *La casa di Adamo in Paradiso*, Tradotto dall'inglese da Enrico Filippini e Roberto Lucci. Milano: Adelphi [Rykwert, J. (1972). *On Adam's house in Paradise: the idea of the primitive hut in architectural history*. New York: The Museum of Modern Art].

Trisciuglio, M. (2017). *The wall and the column*, in Trisciuglio, M. (ed.). *Writing morphologies*. Nanjing: JianLing Graphic.

Xiaodong, L., Shua Y.K. (2007). *Chinese conception of space*. Beijing: China Architecture Building Press.

Xiaodong, L., Qinghua Z. (2009). *Form-making in traditional Chinese architecture*. Beijing: China Architecture Building Press.

Zhang, D. (2013). *Courtyard Housing and Cultural Sustainability. Theory, Practice and Product*. Farnham: Ashgate Publishing Limited.

Zhu, J. (2009). *Architecture of Modern China. A historical critique*. London and New York: Routledge.



Alberto Bologna

Architetto, Ph.D.

alberto.bologna@polimi.it

alberto.bologna@supsi.ch

Amateur Architecture Studio,
Museo di Storia di Ningbo, Yinzhou District,
Ningbo, Zhejiang Province, 2003-2008. Dettaglio
di una commettitura tra porzioni di rivestimenti
murari wa pan e un setto in calcestruzzo armato
faccia-vista.
Foto dell'autore, 2018.

Trace Architecture Office, Forest Building, Grand
Canal Forest Park,
Tongzhou District, Pechino, 2011-2013. Setto
interno in rammed earth di uno dei padiglioni.

pagine seguenti

Amateur Architecture Studio (Wang Shu, Lu Wenyu),
estensione dello Xiangshan Campus della China
Academy of Art, Hangzhou, Zhejiang Province, 2004-
2007. Dettaglio della muratura wa pan del fronte
sud-ovest dell'edificio n. 16.
Foto dell'autore, 2018





Buongiorno Marco,

Sono le 09:00, il tuo caffè macchiato è pronto.
Oggi è previsto cielo sereno e 24°, vuoi che
prepari l'ombrellone in spiaggia?

...

Ecco la tua playlist del buongiorno.

**PERSONALIZZARE I LUOGHI
ATTRAVERSO L'EXPERIENCE DESIGN**

Francesco Burlando

o in cucina.
prenoti un



Abstract

Our daily routine has been changed by the hypermodern society in which we live. The post-industrial age is characterized by a common refusal of the physical property. Rather than buy a material good, people prefer to rely on a service in order to get the same benefit. Sharing companies are growing worldwide, especially those regarding shared mobility. The concept of holiday is being redesigned by apps as Airbnb and nowadays people aim to book a different house for every vacation, rather than buy their own home away from home to spend the holiday every year. The present contribution analyses such trends and focuses on the notions of customization and personalization of a product or service through the analysis of notable case studies. Finally, the study proposes the concept of personalization of spaces suggesting few good practice to be implemented to operate the process.

Immagine evocativa a cura dell'autore.

Introduzione

«If you think of inventions that change the character of daily life, it is not at all clear that our generation is experiencing “more” change than previous ones. A man born in 1800 and dying in 1860 would have seen the coming of the railway, the steamship, the telegraph, gas lighting, factory-made clothing and furniture. [...]

A man born in 1860 and dying in 1920 would have seen the telephone, the electric light, the automobile and truck, the aeroplane, radio and motion pictures. [...]

Are television and the computer, the major inventions of the middle of the 20th century, any more “shocking” in their impact on our lives than those which changed the lives of our immediate forebears?»

(Bell, 1976: 575-576)

Con queste parole, nel 1976, Daniel Bell si appresta a dare per la prima volta la definizione di *post-industrial society*. La società post-industriale che, per l'appunto, fa la sua comparsa sul finire del XIX secolo, viene definita come la società nella quale alla prevalenza dell'industria, tipica della società industriale, subentra la preminenza del settore terziario. Ossia, dove si verifica una transizione da un'economia basata sulla produzione a un'economia basata sui servizi¹.

Tra le varie dinamiche che regolano tale epoca, il rifiuto del possesso è certamente un elemento di profonda rottura con il passato (Hamari et al., 2016). Piuttosto di acquistare beni materiali, le persone preferiscono, in un numero sempre crescente di ambiti, affidarsi a un servizio che consenta loro di ottenere gli stessi benefit.

Da un punto di vista progettuale, questa transizione ha creato non poche difficoltà. Infatti, se durante l'epoca industriale i dettami propri del processo progettuale industriale hanno avuto modo di essere individuati e affinati, il design dei servizi vive tutt'ora una fase di incompiutezza in merito alla propria missione e alle dinamiche che regolano il proprio ruolo (Goldstein et al., 2012). Ciò è dovuto, probabilmente, all'accelerazione esponenziale propria della società post-industriale che vede la sua deriva in una frequente auto-regolazione di molti ambiti di cui la ricerca fatica a trovare definizioni e a definire le dinamiche, in una continua

rincorsa per stare al passo con l'evoluzione che li caratterizza.

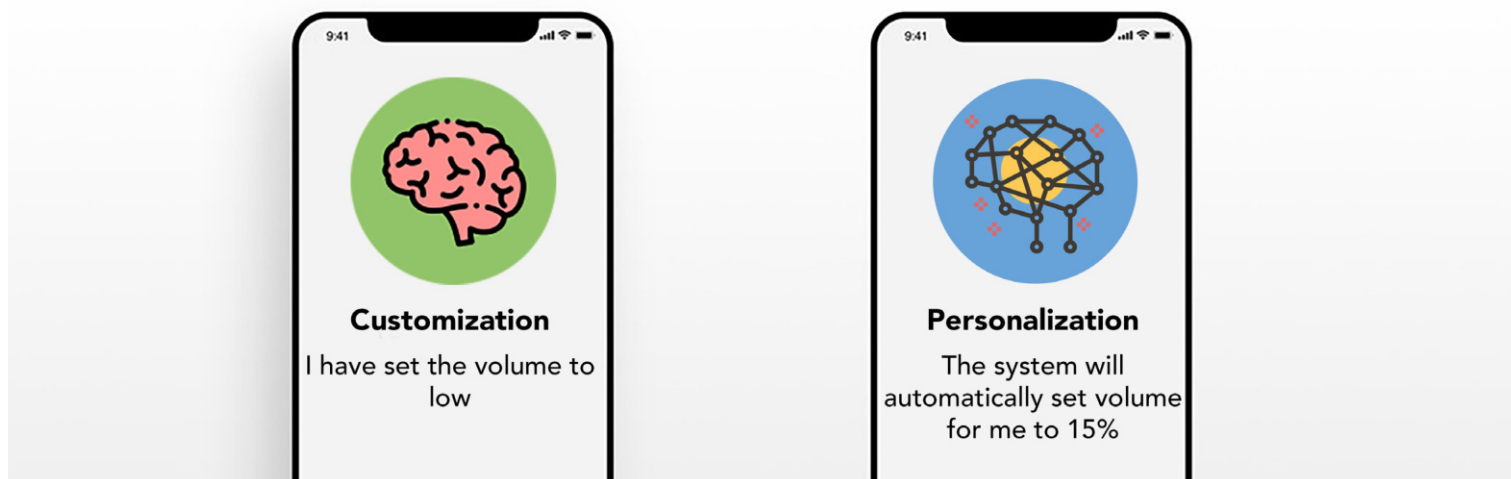
Alla luce di quanto detto, vi sono due interrogativi che bisogna porsi per inquadrare nel modo corretto la società del presente e, possibilmente, prevedere quella del più immediato futuro.

Bell proponeva delle sezioni temporali di sessant'anni in cui dividere la società e i suoi sviluppi. Ora che sono trascorsi circa cinquant'anni dai suoi scritti, possono essere definite le principali evoluzioni che hanno caratterizzato la società post-industriale fino a questo momento? È possibile trovare in queste ultime la chiave per interpretare il tipo di società che si prospetterà in futuro e le rivoluzioni che la caratterizzeranno?

Progettare prodotti, servizi, esperienze

Per rispondere a queste domande analizziamo la transizione di alcuni ambiti dal mondo industriale alla concezione di servizio. Quando Steve Jobs presentò sul mercato il primo iPhone, il prodotto di casa Apple era semplicemente incontrastato per qualità sul mercato. Con gli anni, numerosi competitor sono riusciti ad eguagliare e superare le caratteristiche del *melafonino*, ma l'azienda di Cupertino è rimasta leader nel settore. In che modo? Offrendo una quantità di servizi tali per cui, acquistando un iPhone, l'utente non si portava semplicemente a casa un parallelepipedo di alluminio con uno schermo luminoso, ma un ecosistema che gli garantiva la possibilità di ascoltare la sua musica preferita, di avere i propri file in cloud costantemente condivisi tra smartphone e computer, di effettuare pagamenti e così via. Anche in questo caso ben presto i competitor hanno saputo rispondere fornendo un servizio analogo con ecosistemi altrettanto performanti. Qual è, quindi, la *killer feature* su cui i produttori investono al momento? Sicuramente ogni nuovo smartphone continua a innovare tanto sul lato hardware (fotocamera, schermo...) quanto a implementare i servizi annessi, ma senza dubbio a far la differenza sono le caratteristiche che definiscono l'esperienza d'uso: frame rate e definizione dello schermo, interfaccia, ottimizzazione del sistema operativo. Perfino alcune features che possono sembrare di poco conto, come la possibilità di creare emoji personalizzati

It is 2 a.m. There is not noise around.
I am writing my PhD, so I need concentration.
I am going to listen to classical music in my headphones.



da utilizzare nelle chat, diventano elementi che contraddistinguono un brand e, perciò, feature ricercate dai clienti. In effetti, sembra che l'esperienza d'uso sia la feature più ricercata anche in altri ambiti come quello automobilistico in cui, nelle pubblicità odierne, la caratteristica essenziale per l'acquisto di un'automobile sembra essere la piacevolezza dell'utilizzo garantita, ad esempio, dalla presenza di un assistente vocale.

Nel design dei servizi l'esperienza utente viene attenzionata altrettanto in fase di progettazione? Osservando alcuni casi studio sembra di intuire che, in effetti, i servizi di successo sono quelli che hanno saputo fornire ai propri utenti una migliore esperienza d'uso.

Customizzare o personalizzare?

Considerata la globalizzazione che si è affermata negli ultimi decenni, verrebbe da pensare che le aziende – soprattutto le multinazionali – puntino a produrre nuovi prodotti² uniformati a prescindere dal paese di destinazione. In realtà, per quanto la cultura sia sempre più globalizzata, una certa dose di variabilità nell'offerta

deve persistere in relazione al paese di destinazione. Le multinazionali di food & beverage sono un esempio di questo fenomeno: Coca Cola, McDonald e altri variano la propria offerta di prodotti in base al Paese e non solo: anche gli stessi prodotti non sono uguali tra loro. ad esempio, in Europa e America: un vasetto di Nutella classica acquistato a New York non avrà lo stesso sapore del suo corrispettivo italiano. Alcune aziende, come Algida, modificano addirittura il proprio nome in base allo stato in cui viene commerciato il prodotto.

In effetti, osservando i servizi che più si sono affermati sul mercato negli ultimi anni, si può riscontrare che tutti sembrano aver puntato in particolar modo sull'esperienza d'uso dei propri utenti e, in particolar modo, sulla personalizzazione di quest'ultima.

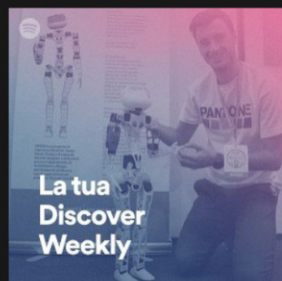
A tal riguardo è necessario specificare che, nonostante i due termini siano spesso oggetto di confusione nell'ambiente del marketing, personalizzazione non è sinonimo di customizzazione. La personalizzazione di un'esperienza è un'operazione volta ad andare incontro

alle necessità – anche inconsapevoli – dell'utente in modo più efficiente ed efficace, rendendo le interazioni più semplici e rapide e, di conseguenza, incrementando la soddisfazione dell'utente e la possibilità di ripetizione dell'esperienza. La customizzazione è, invece, l'azione – da parte dell'utente stesso – volta a modificare qualcosa per renderlo più adatto alle proprie esigenze e allo svolgimento di un particolare compito.

Casi studio

La customizzazione di prodotti è una pratica molto diffusa e che spesso porta ottimi risultati, poiché gli utenti sentono in qualche modo che all'azienda interessa di

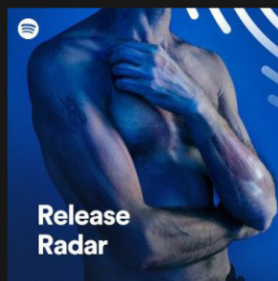
Scopri nuova musica



Discover Weekly

Il tuo mixtape settimanale di musica sempre nuova e di chicche scelte solo per te....

CREATO PER FRA CIPO

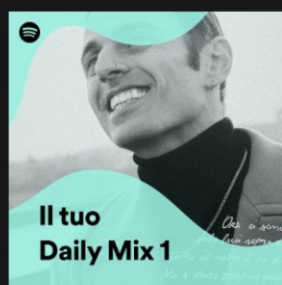


Release Radar

Ascolta tutti gli ultimi brani degli artisti che segui e i nuovi singoli scelti per te....

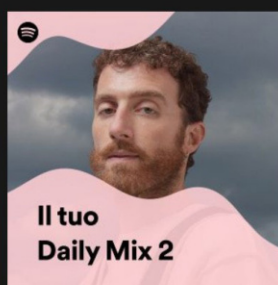
CREATO PER FRA CIPO

I tuoi Daily Mix



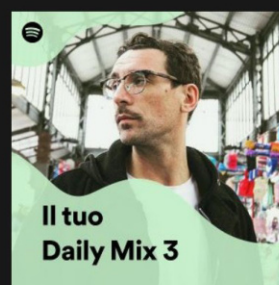
Daily Mix 1

Ghemon, Piotta, Lazza e altro



Daily Mix 2

Mecna, Marracash, Coma_Cose e altro



Daily Mix 3

Willie Peyote, Ex-Otago, Subsonica e altro



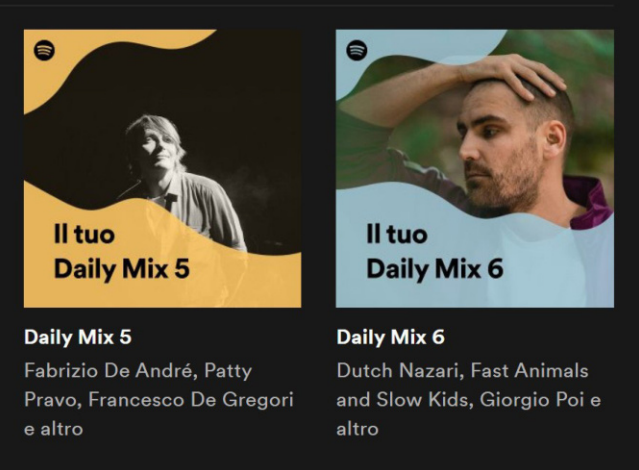
Daily Mix 4

Echo & the Bunnymen, Avril Lavigne, Iggy Pop e altro

loro in quanto singole persone con singole esigenze. Un esempio è rappresentato da NikeiD, una campagna marketing in cui Nike permetteva agli utenti di personalizzare alcuni modelli di scarpe con colori e texture a piacimento. L'esperimento ha fruttato un incremento nelle vendite e ha permesso all'azienda di raccogliere numerosi dati per le future innovazioni nell'industria delle calzature. In merito alla customizzazione offline, si può citare la campagna «Share a Coke» del 2001 di Coca-Cola. L'idea alla base, tanto semplice quanto di successo, consisteva nel realizzare delle etichette personalizzate con i nomi più comuni tra la generazione millenials. L'esperimento non solo è riuscito ad attrarre il target prefissato dall'azienda, ma ha invertito una tendenza in calo delle vendite negli Stati Uniti che durava da undici anni.

Tuttavia, la personalizzazione dei servizi sembra funzionare ancora meglio per garantire agli utenti l'esperienza d'uso

che, senza neanche saperlo, desiderano. Nel campo delle pubblicità online è ampiamente dimostrato che migliore è la personalizzazione dell'offerta in base ai dati raccolti, maggiore sarà la conversione generata e viceversa (Aguirre et al., 2015 e Goldfarb & Tucker, 2011). Se si guarda ad alcune tra le più famose piattaforme online che offrono servizi, è evidente come la gestione della personalizzazione sia tra le principali caratteristiche del loro successo. Amazon apprende informazioni dalla navigazione degli utenti che utilizza, in seguito, per modellare l'offerta che propone al successivo accesso. Se un utente acquista un determinato oggetto, più prodotti simili (o accessori di tali prodotti) gli verranno riproposti in home page la volta seguente. In questo modo il cliente ha l'impressione di osservare una vetrina progettata specificatamente in base ai suoi gusti. Certo, questo meccanismo ha ancora qualche lacuna: ad esempio, dopo aver comprato una grossa quantità di cibo



per gatti, l'utente si ritroverà l'home page invasa di altro cibo per gatti che per diversi mesi ignorerà in quanto non ne ha più bisogno. L'algoritmo lentamente apprenderà i nuovi gusti del cliente e, probabilmente, il sito smetterà di proporgli il cibo per gatti proprio quando l'utente finirà le scorte e avrà bisogno di acquistarne di nuovo. Allo stesso modo, la piattaforma di contenuti in streaming Netflix impara dai gusti dei propri utenti per proporre, a ciascuno, una selezione di film e serie tv calibrata in base ai video guardati in precedenza. Chi, però, riesce a realizzare il giusto compromesso tra customizzazione e personalizzazione è Spotify. La piattaforma di contenuti musicali in streaming incentiva i propri utenti a creare delle playlist personali contenenti i loro brani preferiti. In questo modo si assicura di diventare un "luogo" in cui ciascuno si sente a casa propria e, soprattutto, si garantisce il rinnovo dell'abbonamento da parte dei clienti che, maggiore è il

numero di playlist create, minore sarà la voglia di perdere tutto e dover ricominciare da capo su un'altra piattaforma. Tuttavia, allo stesso tempo Spotify propone delle playlist che sono realizzate in base ai gusti degli utenti. Le varie Daily Mix 1, 2, 3... presentano selezioni dei brani preferiti organizzati per generi, con qualche inserimento di novità che ancora non ascoltate, ma in linea con gli altri elementi presenti all'interno. Discover Weekly, invece, presenta i brani che potrebbero piacere all'utente tra quelli che più recentemente hanno fatto il loro debutto. Essendo una personalizzazione e non una customizzazione, in questo caso probabilmente l'utente neanche si rende conto del reale funzionamento di questo meccanismo, ma se solo provasse a cedere il proprio account a una persona con gusti musicali completamente diversi dai suoi per qualche giorno, una volta rimpossessatosi dello stesso, l'esperienza che proverebbe nell'ascolto sarebbe tremenda.

Il concetto comune a tutti i casi di cui si è parlato risiede nel fatto che gli utenti si sentono comunque parte di un mondo globalizzato, ma adattato sulle loro personali esigenze. Che sia l'esperienza utente il vero cardine per il futuro della società? E fino a dove è possibile spingersi nella progettazione di quest'ultima?

Verso la personalizzazione dei luoghi

In precedenza si è detto, sfruttando una allegoria, che una piattaforma personalizzata in base a gusti e preferenze dell'utente può essere considerata dallo stesso come un luogo sicuro in cui sentirsi a proprio agio. Si vuole adesso portare all'attenzione una riflessione che potrebbe rivoluzionare il mondo dell'Experience Design (XD), ossia di quella disciplina volta a progettare le esperienze dell'utente con i singoli prodotti.

Come si è detto, tra le varie dinamiche che regolano l'epoca post-industriale, il rifiuto del possesso è certamente un elemento di profonda rottura con il passato. Piuttosto di acquistare beni materiali, le persone preferiscono, in un numero sempre crescente di ambiti, affidarsi a un servizio che consenta loro di ottenere gli stessi benefit. Sono in grande crescita i servizi di sharing, tra cui spiccano quelli inerenti alla mobilità condivisa. Allo stesso modo,

piattaforme come Airbnb hanno ridefinito il concetto di villeggiatura, portando sempre più persone a preferire una residenza – di qualcun altro – diversa per ogni vacanza, rispetto all'acquisto di una seconda casa di proprietà. Negli ultimi anni ha iniziato persino a farsi strada l'idea di progettare case sprovviste di cucina, tale è il potere delle app di food delivery.

Se la società, così mutata, ha accettato di sostituire il possesso dei beni con l'utilizzo di servizi, come varierà il nostro rapporto affettivo con oggetti e luoghi? Scomparirà il ricordo della prima macchina acquistata da neopatentati? Quale sarà la memoria della casa in cui abbiamo trascorso le vacanze?

Attraverso la tecnologia IOT e la domotica, nel caso specifico di un'abitazione, è possibile effettuare una personalizzazione dei luoghi rendendo personale perfino l'esperienza all'interno di una casa nella quale un utente entra per la prima volta. Attraverso un'abitazione domotica, un software può imparare le preferenze del proprio ospite – e degli ospiti simili a lui – e riproporle durante visite all'interno di edifici diversi. L'utente potrebbe essere identificato all'ingresso da un sensore di impronte digitali inserito nella maniglia, da uno scanner del volto o più semplicemente da un codice di login e, in questo modo, l'intera casa sarebbe in grado di adattarsi in base ai suoi gusti per l'intera permanenza. Temperatura delle luci, musica di ambiente, orario della sveglia attraverso l'azione delle tapparelle sono solo alcune delle cose che possono essere personalizzate all'interno di un'abitazione. Come nei casi citati in precedenza, questo meccanismo potrebbe operare senza che l'utente se ne accorga, ma ci sono alcuni accorgimenti utili da adottare perché, in questi casi, il confine tra piacevolezza e inquietudine è molto labile.

Di seguito una serie di indicazioni che possono rivelarsi utili qualora, in futuro,

Le playlist realizzate da Spotify in base ai gusti dell'utente.

a un *experience designer* fosse richiesto di progettare un sistema di abitazioni domestiche personalizzabili:

Un certo grado di trasparenza è richiesto.

Come nel caso di Amazon, Netflix e Spotify i clienti accettano volentieri che le piattaforme utilizzino i loro dati per fornire loro un servizio migliore e più tarato sulle esigenze personali. Tuttavia, a chi non è capitato di pensare che il nostro cellulare ci ascolti senza il nostro consenso dopo aver trovato delle pubblicità riguardanti argomenti di cui si era parlato nei giorni precedenti (Lau et al., 2018)? Per evitare che l'utente si senta spiato, dovrebbero essere sempre a disposizione, se richieste, le informazioni su quali dati vengono raccolti e come vengono usati.

Evitare le informazioni sensibili.

Per evitare che l'utente si senta all'interno di un reality show, è opportuno che vi siano delle zone esplicitamente escluse dalla raccolta dati, come il bagno o la camera da letto. Sarebbe preferibile esplicitare il più possibile che, all'interno di queste aree, non vi è alcuna raccolta dati e, magari, lasciare all'utente stesso la scelta di quali stanze o zone della casa inserire nella black list.

I dati sensibili sono OK in alcuni casi.

Non sempre gli utenti sono remissivi nel concedere i propri dati sensibili, se da ciò ne ricavano un benefit al quale non sono disposti a rinunciare. Per esempio, l'app di dating Tinder comunica a un utente quanti amici di Facebook ha in comune con un possibile partner, rendendo evidente che vi sia una comunicazione di dati verso terze parti. Questo dovrebbe risultare fastidioso per gli utenti, ma in questo caso la feature è molto apprezzata dagli utenti che, perciò, accettano la pratica.

Non escludere raccolte di dati tradizionali.

La tecnologia permette di leggere le espressioni del volto, ascoltare la voce, misurare la temperatura e molto altro. Tuttavia, non bisogna abbandonare del tutto metodi di raccolta dati più tradizionali. Ogni tanto, la compilazione di un questionario o una chiacchierata con gli utenti può essere utile a identificare

problematiche che la tecnologia da sola non riesce a cogliere.

Conclusioni

Il presente contributo ha analizzato l'evoluzione della società post-industriale e il conseguente passaggio da un mercato caratterizzato per lo più da prodotti ad uno scenario che privilegia i servizi. All'interno di tali servizi, è stata evidenziata l'importanza che operazioni come la customizzazione e la personalizzazione possono avere nel rendere più piacevole l'esperienza di utilizzo da parte dell'utente e, di conseguenza, donare successo al servizio stesso. Poiché la società si sta muovendo sempre di più verso un rifiuto del possesso, anche i luoghi, come le case, stanno perdendo il concetto di proprietà e, con esso, tutte le positività legate ad essa. L'articolo ha pertanto proposto alcuni accorgimenti per rendere personalizzabili anche le esperienze all'interno dei luoghi. Future ricerche potrebbero indagare meglio le dinamiche con cui tali luoghi personalizzabili possono essere realizzati, a partire da uno studio più specifico sulle tecnologie domestiche e l'IOT in generale e con un maggiore approfondimento su fenomeni come lo sharing di appartamenti o l'affitto a breve termine.

Riferimenti bibliografici

Aguirre, E., Mahr, D., Grewal, D., De Ruyter, K., Wetzels, M. (2015). «Unraveling the Personalization Paradox: The Effect of Information Collection and Trust-Building Strategies on Online Advertisement Effectiveness». *Journal of Retailing*, V. 91 N. 1, 34-49.

Bell, D. (1976). «The Coming of the Post-Industrial Society». *The Educational Forum*, V. 40 N. 4, 574-579.

Goldfarb, A., Tucker, C. E. (2010). «Privacy Regulation and Online Advertising». *Management Science*, V. 57 N. 1, 57-71.

Hamari, J., Sjöklint, M., Ukkonen, A. (2016). «The sharing economy: Why people participate in collaborative consumption». *Journal of the Association for Information Science and Technology*, V. 67 N. 9, 2047-2059.

Lau, J., Zimmerman, B., Schaub, F. (2018). *Alexa, Are You Listening? Privacy Perceptions, Concerns and Privacy-Seeking Behaviors with Smart Speakers*. In *Proceedings of the ACM on Human-Computer Interaction*, V. 2.

Meyer Goldstein, S., Johnston, R., Duffy, J., Rao, J. (2002). «The Service Concept: The Missing Link in Service Design Research?». *Journal of Operations Management*, V. 20 N. 2, 121-34.

Miori, V., Russo, D. (2014). *Domotic Evolution towards the IoT*. In *2014 28th International Conference on Advanced Information Networking and Applications Workshops*, 809-814.

Oskam, J., Boswijk, A. (2016). «Airbnb: The future of networked hospitality businesses». *Journal of Tourism Futures*, V. 2 N. 1, 22-42.

Robinson, R. C. Postindustrial Society, "Encyclopedia Britannica" [Online]. Disponibile in: <https://www.britannica.com/topic/postindustrial-society>[27 Ottobre 2020].

Vannicola, C. (2018). *La prosev strategy. Il design del prodotto servizio evento*. Firenze: Forma Edizioni.

Zannoni, M. (2018). *Progetto e interazione: Il design degli ecosistemi interattivi*. Macerata: Quodlibet.

1. Definizione tratta dall'Enciclopedia Britannica e l'Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
2. Per semplicità e con la finalità di garantire una scorrevolezza del discorso, il termine *prodotto*, quando non è accompagnato da riferimenti all'ambito industriale, fa riferimento tanto a oggetti quanto a servizi o prodotti digitali come app e siti web.

Francesco Burlando
Università degli Studi di Genova
francesco.burlando@unige.it



AR SITE-SPECIFIC DESIGN PERCEPIRE LA CITTÀ AUMENTATA

Annapaola Vacanti



Abstract

Our streets are filled with information. Advertising posters, bus shelters, screens that project news, artistic displays, temporary events. Cities, especially from this perspective, are constantly changing and accelerating, in line with the contemporary trend of input overload and consequent reduction in the amount of attention we pay to each of them.

In this scenario, the evolution of Augmented, Virtual or Mixed Reality technologies allows the opening of a range of new possibilities and interactions with spaces. We tend to refer to these technologies in their application to confined environments, such as private houses or museums. However, open and public spaces offer a possibility of interaction and experimentation that is increasingly being taken into consideration by designers and artists who make these technologies their expressive channel.

If we expected to find ourselves wearing articulated headsets and futuristic glasses 24 hours a day, we were disappointed. Smartphones, however, are the means, the window through which our reality merges with its digital counterpart, giving shape to new immersive experiences that have the power to radically transform our perception of what surrounds us. This type of site-specific installations is attracting the attention of many artists but also of companies such as Apple, which is preparing to launch a series of temporary virtual reality installations near its stores in major US cities. An equally interesting experience concerns a Google initiative, carried out in collaboration with the well-known Milanese data visualization studio Accurat: Building Hopes is a free application that allows each of us to create and leave around our cities permanently virtual “totems” that represent our expectations and hopes represented as colored “balancing rocks”.

The paper aims to analyze these innovative forms of expression reflecting on their potential to change the perception of public places and to favor new and unexpected uses, with the support of an approach to design open to immersion and interaction with end users, that become an integral part of these experiences and their output on the territory.



Città e interazione

La città contemporanea è un organismo complesso dotato di peculiarità in evoluzione continua. Tutti coloro che vivono in un ambiente di tipo cittadino sono abituati a interagire con un *background* multiforme e caotico di immagini, informazioni e sollecitazioni sensoriali continue e spesso contrastanti.

Diversi autori (Solà-Morales, 2008 e Sennet, 1994) definiscono l'esperienza urbana come il contatto prodotto tra il corpo e l'ambiente fisico. Il cittadino, o il visitatore, percepisce il contesto in cui si muove attraverso interazione tattile, uditiva, olfattiva, ma soprattutto visiva. Per quanto possiamo considerare l'ambiente costruito tendenzialmente statico, l'evoluzione tecnologica dei nostri mezzi di comunicazione e rappresentazione ci pone di fronte a un paesaggio dinamico e sovraccarico di informazione. Schermi, manifesti, allestimenti temporanei e *happenings* ricalibrano di giorno in giorno la nostra percezione di uno stesso luogo. L'identità di una città è dunque definita non solo dalla sua struttura formale, ma da una complessa rete di elementi interconnessi.

Inoltre, mentre esperiamo fisicamente un luogo, generiamo continuamente un *footprint* digitale, un ammontare di dati che descrivono i modi in cui ci muoviamo, le nostre reazioni e i nostri bisogni.

Possiamo affermare che la città vive una doppia vita, quella giornaliera e quella notturna, illuminata non dal sole, ma dalle luci stradali, i manifesti, i fari delle auto. In questi due contesti riconosciamo *nuance* diverse del paesaggio costruito; i monumenti che definiscono l'identità di molte città contemporanee spariscono nell'oscurità durante la notte, e per contrasto i palazzi occupati da banche o centri commerciali illuminati da comunicazioni pubblicitarie e loghi al neon emergono come *landmarks* nel paesaggio notturno (Santamaria-Varas et al., 2015).

Ma forse oggi questa categorizzazione necessita di un ulteriore livello di senso: la città vive una tripla vita, sovrapposta e slegata dalle dinamiche delle due già trattate, una vita *aumentata*.

La città aumentata

Le nostre piazze non sono ormai da tempo luoghi di aggregazione solamente fisica, ma vivono nella rete con altrettanta vivacità e interazione tra coloro che vi transitano. La crescita ormai esponenziale di dispositivi connessi e dotati di *gps* ha dato il via alla generazione continua di informazioni geolocalizzate, un ammontare immenso di dati riguardanti le nostre abitudini, interessi e interazioni sociali (Zannoni, 2018). Un substrato assolutamente imprescindibile nello studio della

nostra socialità e del nostro rapporto col territorio, sebbene invisibile. Non a caso parliamo riferendoci alla contemporaneità di era della *datafication*, quantificazione e trasformazione della realtà in dati (Cukier et al., 2013), che dipingono un ritratto digitale assolutamente fedele della nostra quotidianità.

Parlare di distinzione tra il mondo fisico e quello virtuale è un tema già datato, e sappiamo che le ibridazioni e connessioni tra queste due realtà sono infine diventate la nuova normalità. Non siamo più in grado di esperire un luogo senza affidarci al nostro smartphone per verificarne la storia, trovare informazioni su dove mangiare o dove alloggiare, verificare il percorso più breve per raggiungere la nostra destinazione.

Proprio lo smartphone diventa il canale favorito, ma non l'unico, attraverso cui le due realtà che viviamo entrano in collisione e si ibridano a vicenda.

La terza vita della città, insieme a quella giornaliera e quella notturna, è la vita aumentata, non esperibile tramite i sensi, ma attraverso strumenti tecnologici in grado di farci percepire esperienze virtuali inserite nel nostro contesto fisico. Non è più possibile parlare di progetti digitali o progetti fisici, siamo entrati nel campo del *phygital*.

MR, AR, AV, VR

La complessità e quantità di esperienze e tecnologie nel campo del progetto *phygital* richiedono un'analisi della terminologia, in modo da definire una tassonomia condivisa in cui incasellare i casi studio. Prima di tutto, la crasi *phygital* (fisico + digitale) nasce nel mondo del marketing per indicare esperienze che integrano il mondo fisico con quello digitale, tramite l'uso di tecnologie avanzate (Nofal et al., 2017). Viene utilizzato in questo paper per raccogliere sotto un unico cappello le diverse terminologie che fanno riferimento al mondo della realtà mista e aumentata, in modo da non utilizzare erroneamente uno di questi termini per descrivere la macro-categoria.

La difficoltà nel definire e categorizzare le tecnologie in grado di fondere il mondo virtuale con quello fisico creando per l'utente un'esperienza aumentata rispetto alla percezione naturale della realtà è tema di dibattito tra ricercatori già dagli anni Novanta, periodo a cui risale la tassonomia

proposta da Milgram e Kishino (1994), anche definita come *Virtuality-Reality Continuum*; per quanto non sia considerata totalmente esaustiva, risulta tutt'oggi la più accreditata e conosciuta.

Il continuum ha due estremi: da un lato il mondo reale e dall'altro un ambiente completamente virtuale, in cui l'utente è immerso al 100% – la cosiddetta VR, *Virtual Reality*. Tutto ciò che risiede nel mezzo, è descritto come MR, *Mixed Reality*. Secondo questa definizione, dunque, MR comprende sia AR – *Augmented Reality* – definita come ambiente per lo più reale, aumentato da alcune parti virtuali, che AV – *Augmented Virtuality* – ovvero un ambiente virtuale parzialmente immersivo, che mantiene una certa quantità di realtà. Si evidenzia come questa tassonomia si basi solamente su esperienze di tipo visivo, per quanto sia possibile considerare di applicarla anche ad altre modalità di interazione tra ambiente fisico e virtuale.

Ulteriori approfondimenti e definizioni riguardano le caratteristiche specifiche di ciascuna situazione; è importante notare che esperienze in VR non sono in alcun modo connesse al luogo fisico in cui ci si trova, mentre quando ci troviamo in un contesto di MR (indipendentemente dal livello di immersività, ma in particolare per quello che riguarda AR) manteniamo sempre un contatto con lo spazio reale che ci circonda. Mentre quando ci troviamo in contesti di AR possiamo avere interazioni sociali con chi si trova fisicamente intorno a noi, quando ci troviamo in ambiente completamente virtuale (VR) siamo in una condizione di isolamento.

La tipologia di strumento che viene utilizzato per immergersi nell'esperienza *phygital* influenza fortemente il grado di immersività di quest'ultima, e dunque la posizione in cui si colloca nel continuum di Milgram: indossare un *headset* permette di avere esperienze VR a 360 gradi, mentre interagire con un'applicazione per smartphone rientra nel campo della MR non spinta – definibile come AR –, infine, utilizzare degli *smart glasses* permette di vivere esperienze MR di diversi livelli (Speicher et al., 2019).

Nonostante il dibattito accademico sia effettivamente vivace, le tecnologie *phygital* sono ormai da tempo tematica di pubblico interesse, essendosi diffuse sempre di più sul mercato negli ultimi anni; da qui la motivazione di continue confusioni e

incoerenze nell'uso delle diverse terminologie. Gli stessi esperti del settore non concordano quasi mai sui confini assegnati alle diverse categorie di esperienza.

Progettare esperienze phygital: case studies

Vengono qui riportati e analizzati tre differenti casi d'uso di tecnologie AR applicate alla città, le [AR]T Walk di Apple, il MAUA, Museo di Arte Urbana Aumentata, e l'applicazione per smartphone Building Hopes di Accurat per Google. A seguire una breve descrizione; ne verranno discusse potenzialità, analogie e differenze. [AR]T¹ è un progetto nato nel 2019 dalla collaborazione tra Apple e New Museum di New York, con l'obiettivo di far esperire agli utenti diverse opere d'arte in realtà aumentata tramite i propri iPhone, sia negli Apple Store di tutto il mondo, che per le strade di sei grandi metropoli.

[AR]T Walk, in particolare, è un format che offre passeggiate guidate interattive attraverso i luoghi iconici di New York, San Francisco, Londra, Parigi, Hong Kong e Tokyo; qui, i partecipanti possono visualizzare, attraversare, a volte addirittura inseguire le opere di artisti del calibro di Nathalie Djurberg e Hans Berg, Cao Fei, John Giorno, Carsten Höller e Pipilotti Rist.

Mentre queste opere si configurano come *site-specific* e sono visitabili unicamente nei luoghi dove sono state virtualmente allestite, l'installazione *Amass* di Nick Cave è esperibile allo stesso modo negli Apple Store di tutto il mondo.

MAUA², Museo di Arte Urbana Aumentata è un progetto italiano basato sulla volontà di rivalutare quartieri lontani dal centro città attraverso opere di *street art* aumentata. Attivo principalmente nelle città di Palermo, Torino e Milano, MAUA si configura come progetto partecipato, che coinvolge i cittadini nella mappatura delle opere presenti nei propri quartieri, e artisti digitali per la creazione di animazioni aumentate basate sulle opere fisiche.

Opera realizzata da John Giorno per [AR]T.
New York City.

Building Hopes³ è un'esperienza di data-art immersiva progettata dallo studio Accurat, sulla base dei dati ottenuti tramite piattaforma Google Trends. Si tratta di un'attività completamente aperta e collaborativa, in cui gli utenti possono selezionare fino a dieci speranze per il futuro, trasformandole in sculture permanenti in realtà aumentata. Le caratteristiche estetiche delle rocce che formano le sculture servono a rappresentare i dati relativi alla speranza selezionata. Queste *Sculture di Speranza* rimangono per sempre localizzate dove l'utente ha deciso di crearle, ovunque nel mondo, e tutti possono esperirle tramite app.

Progettare esperienze *phygital*: tendenze e riflessioni

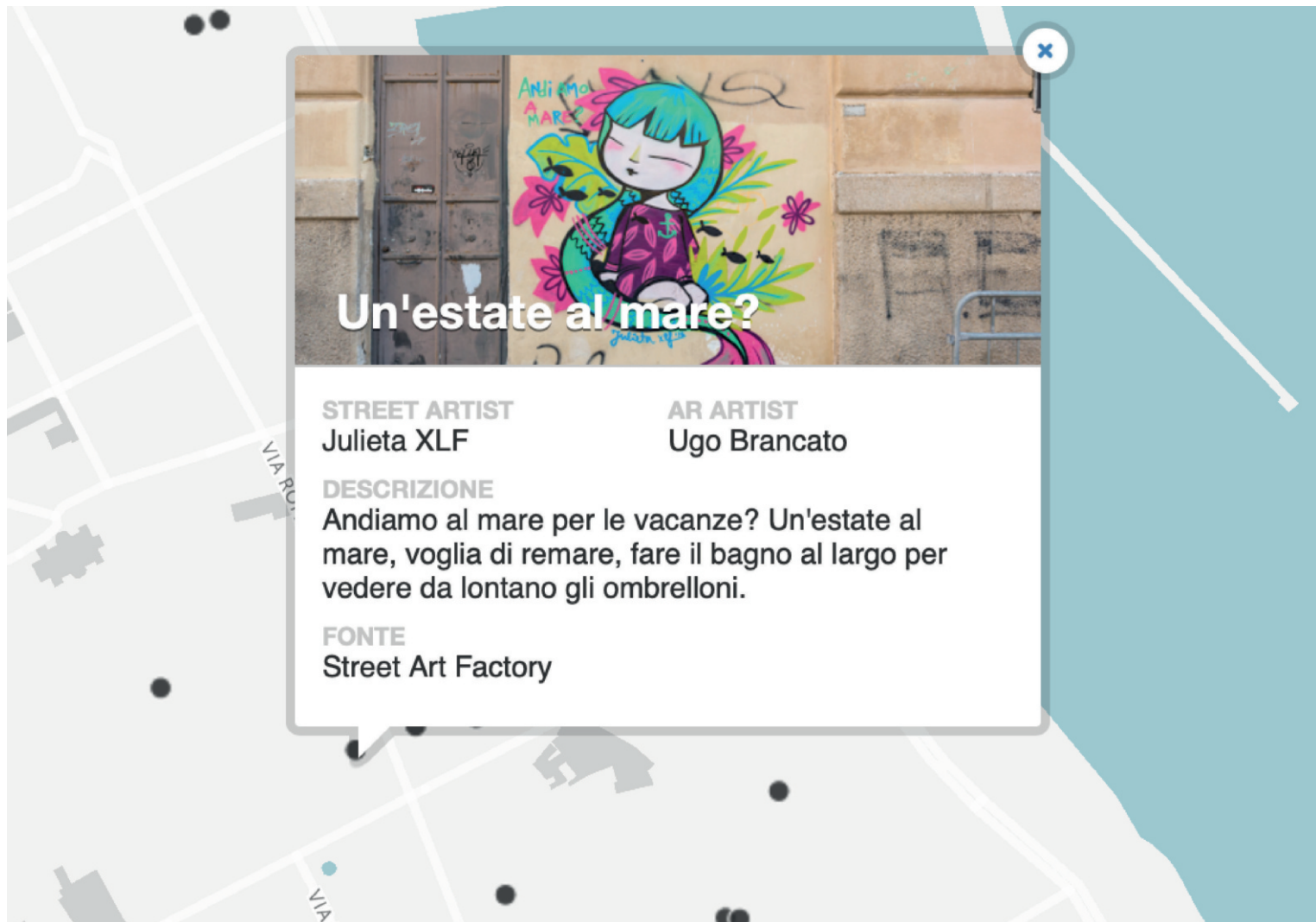
Nonostante la quantità di casi studio relativi al rapporto tra l'arte contemporanea e la realtà aumentata sia notevole, i tre selezionati in questa sede presentano in particolare un rapporto dialogico stretto con i luoghi in cui le opere virtuali vanno ad inserirsi fisicamente. Inoltre, sono tutti posti in ambienti aperti e non all'interno di musei o gallerie, luoghi di forte sperimentazione di queste tecnologie.

Proprio il fatto che le opere vadano esperite all'aperto, mentre si visita una città o si passeggia, implica la necessità di utilizzare un medium accessibile a tutti, ovvero lo smartphone: stiamo dunque parlando di esperienze AR non particolarmente spinte, seppure AR[T] permetta anche una sorta di interazione dinamica con le opere. Al contrario, MAUA e Building Hopes offrono esperienze passive; da notare però che alcuni murali nella galleria MAUA vengono aumentati anche da una componente sonora e non solo visiva.

Apple, in linea con il proprio brand, propone un'esperienza d'autore in cui il visitatore è immerso ma non proattivo; dal punto di vista del coinvolgimento degli utenti l'esperienza di MAUA è più interessante, in quanto adotta un processo progettuale collaborativo a diversi livelli: gli abitanti dei quartieri scelti (solitamente non centrali) producono una mappatura delle opere di street art esistenti, quelle selezionate vengono poi aumentate attraverso workshop che coinvolgono animation designer e artisti. Da notare come, mentre le opere di [AR]T sono realizzate per l'occasione e *site-specific*,

quelle di MAUA vanno a intervenire e creare un ulteriore livello di senso ed esperienza su una base preesistente. Le installazioni [AR]T sono state un evento temporaneo, che ha aggiunto un substrato affascinante a luoghi già turistici di grandi città; in questo senso possiamo sostenere che non siano andate a creare una sostanziale modifica nel modo di fruire tali luoghi, al massimo possiamo parlare di un'aggiunta, un aumento, appunto. Il connubio tra arte di strada e realtà aumentata progettato da MAUA riesce invece a rivitalizzare e dare valore ad aree urbane altrimenti ignorate da coloro che non le abitano, creando dunque una modifica sostanziale nella fruizione della città; una modifica che non è esperibile in alcun modo tramite i sensi, a meno di non esserne a conoscenza ed essere in possesso dell'applicazione mobile in grado di svelare la vita aumentata dei murali. Un discorso simile vale per Building Hopes, il cui obiettivo è disseminare i luoghi più disparati di sculture realizzate direttamente dagli utenti, in un processo di progettazione guidata basata sui dati Google Trends: chi non è in possesso dell'app non può vedere sul suo cammino le opere lasciate a monito dai partecipanti. D'altro canto, queste sculture non sono in alcun modo legate al luogo in cui si trovano, non ne raccontano la storia, né interagiscono con il costruito; mirano semmai a creare un paesaggio globale di speranze, diffondere un segno sempre uguale, ma personalizzato.

I casi studio qui descritti mettono in luce una tendenza a riappropriarsi dei luoghi e intervenire su di essi tramite tecnologie *phygital* di diversa tipologia e complessità. Le azioni possono avere molteplici obiettivi (sponsorizzare un brand, riqualificare un quartiere, diffondere la cultura dei dati), diverso periodo di esposizione e diversi livelli di interazione con l'utente. Al contrario di esperienze fisiche come allestimenti temporanei o installazioni, che vanno ad affiancarsi una all'altra sul piano del reale creando il paesaggio multiforme e caotico tipico della realtà cittadina, i progetti MR sono esperibili solo in modo indipendente uno dall'altro, non vanno a sovrapporsi in quanto ciascuno di loro richiede un'applicazione, un filtro specifico per essere esperito; consideriamo questo limite tecnico una grande potenzialità



progettuale per lo sviluppo futuro di una moltitudine di esperienze in cui potremo immergerci completamente senza le distrazioni e il sovraccarico informativo tipico della nostra epoca, unite da uno stato di immaterialità che le rende sostenibili ed effimere, permettendo di dipingere e ridipingere continuamente il volto della città futura.

1.
Si veda: <https://www.newmuseum.org/pages/view/ar-t>
2.
Si veda: <https://mauamuseum.com>
3.
Si veda: <http://giorgialupi.com/building-hopes>

Annapaola Vacanti
Università degli Studi di Genova
annapaola.vacanti@edu.unige.it

Looking for other hopes ...

Bruno

6.77ft





Riferimenti bibliografici

Cukier, K., Mayer-Schoenberger, V. (2013). «The rise of big data: How it's changing the way we think about the world». *Foreign Affairs*, V. 92 N. 3, 28-40.

Iaconesi, S., Persico, O. (2017). *Digital Urban Acupuncture*. Berlino Springer.

Milgram, P., & Kishino, F. (1994). «A taxonomy of mixed reality visual displays». *IEICE TRANSACTIONS on Information and Systems*, V. 77 N. 12, 1321-1329.

Nofal, E., Reffat, M., Vande Moere, A. (2017). *Phygital heritage: An approach for heritage communication*. In Beck, D. et al., *Immersive Learning Research Network Conference*. Berlino Springer, 220-229.

Ricci, A., Piunti, M., Tummolini, L., Castelfranchi, C. (2015). «The mirror world: Preparing for mixed-reality living». *IEEE Pervasive Computing*, V. 14 N. 2, 60-63.

Santamaria-Varas, M., Martínez-Díez, P. (2015). *atNight: nocturnal landscapes and invisible networks*. In Bihanic, D., *New Challenges for Data Design*. Berlino Springer.

Speicher, M., Hall, B. D., Nebeling, M. (2019). *What is mixed reality?* In *Proceedings of the 2019 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems*. New York: Association for Computing Machinery, 1-15.

Tamura, H., Yamamoto, H., Katayama, A. (2001). «Mixed reality: Future dreams seen at the border between real and virtual worlds». *IEEE Computer Graphics and Applications*, V. 21 N. 6, 64-70.

Zannoni, M. (2018). *Progetto e interazione: il design degli ecosistemi interattivi*. Macerata: Quodlibet.

VIVERE L'INTIMITÀ: PER UNA PROGETTAZIONE DELLE DIFFERENZE SENSORIALI

Alessandro Bertirotti, Angela Denise Peri

Abstract

«*Nihil est in intellectu quod non fuerit prius in sensu*», Tommaso D'Aquino says. «Nothing is in the intellect that was not first in the senses». This means that our way of existing, therefore of inhabiting this world, is originated thanks to the synergic action of a body that is mind and a mind that is body. Never as before, with the advent of Covid-19, we realize the importance of our physicality, of the real and concrete relationship that each of us develops during our existence. Autism is a neurodevelopmental disorder, within a spectrum of symptoms ranging from mild to severe, characterized by perception and social communication impairments. Studies show how the dimension of intimacy in which autistics live can stimulate the advent of a design of private and public spaces that consciously takes into account this apparent fragility.

For these reasons, an appropriate combination of choices has to be applied, after deduction of stereotypes or prejudices. This is possible through a careful research that deals with the use of the five senses, in addition to kinesthetic and proprioceptive perceptions which affect the ability to perceive the position and dynamics of body self-movements. A careful use of color takes into account an appropriate gradient of intensity and opacity, composing color palettes that prefer smooth combinations, minimizing contrasts and choosing shades ranging from green to

blue, passing through shades of pale pink to coral and orange tones. The thermoacoustic insulation minimizes impulsive noises and helps to avoid dangerous situations of stress. The so-called phenomenon of synaesthesia, which consists of a simultaneous involvement of several senses, often leads to a perceptive overlapping. A non-malleable, cold or poorly sanitizable material can be a deterrent to contact. A skin of a person with autism spectrum disorder often finds it difficult to tolerate sensations due to contact with clothing, if it is too rough or with protruding seams.

This is an extremely narrow range of aspects to be implemented, in view of a quality design of the domestic and public sphere, regardless of any perceptive alteration. An algorithm that could help to free the word diversity from discriminatory and limiting meanings. This matches the idea of the British anthropologist, sociologist and psychologist Gregory Bateson, according to whom «Wisdom is knowing how to accept differences without wanting to eliminate them».

Angela Denise Peri,
Tramonto a Portovenere, 2018.

GROTTA BYRON

(ARPAJA)

QUESTA GROTTA	THIS GROTTA
ISPIRATRICE DI LORD BYRON	WAS THE INSPIRATION OF LORD BYRON
RICORDA L'IMMORTALE POETA	IT RECORDS THE IMMORTAL POET
CHE	WHO
ARDITO NUOTATORE	AS A DARING SWIMMER
SFIDÒ LE ONDE DEL MARE	DEFIED THE WAVES OF THE SEA
DA PORTO VENEERE A LERICI	FROM PORTO VENEERE TO LERICI







Sensazioni e mente

Alessandro Bertirrotti

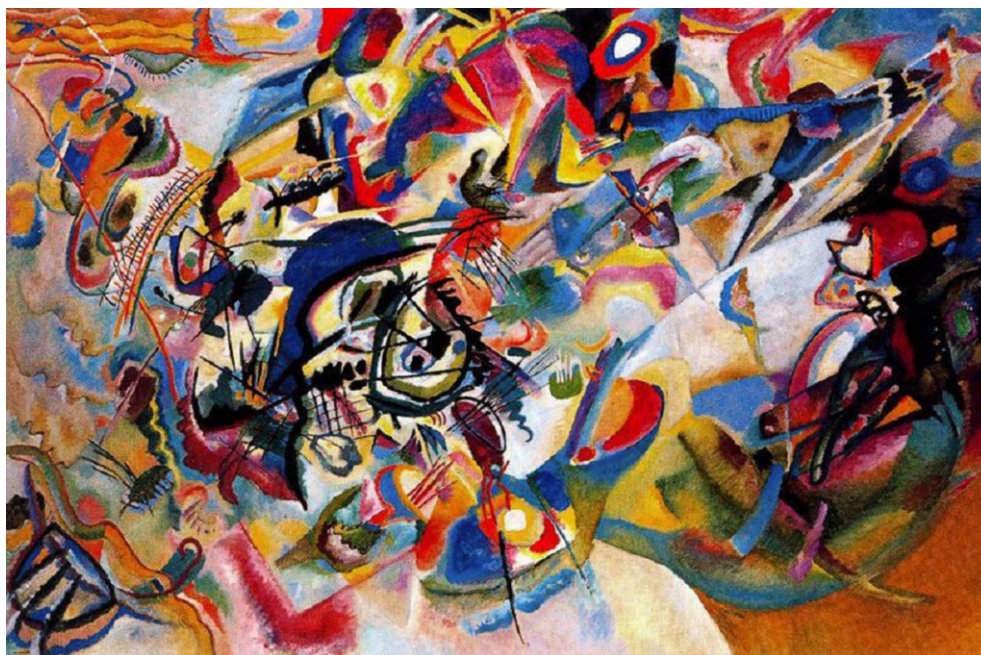
Il rapporto con il mondo esterno, quello che convenzionalmente definiamo *ambiente*, è fondamentale per la vita stessa, in quanto specie umana, e comprende un ulteriore rapporto, più intimo, privato e spesso incosciente, con se stessi, ossia con la parte invisibile di noi. In sostanza, il nostro *essere nel mondo* è un *eserciti nella totalità*, con una parte intima ed una esteriore dei comportamenti e delle azioni deliberate. Inoltre, nell’Uomo, ogni azione cosciente sembra pervadere anche la *sensazione*, la sua ulteriore percezione e le numerose inferenze inconse. Non è ancora chiaro il modo in cui gli stimoli in entrata (input) causino i fenomeni mentali ed in che modo questi suscitino comportamenti in uscita (output). In effetti, i nostri processi mentali avvengono nel cervello senza una manifestazione conscia. In quest’ottica, è conseguente domandarsi quali dei nostri *stati e tratti*

psichici rientrino nella sfera della consapevolezza e, rispetto a questa domanda, le opinioni possono assumere due direzioni. Alcuni ritengono che essa si limiti alla sola sensazione, mentre altri sono convinti che gli stati cognitivi come i *pensieri*, i *ragionamenti* ed i *concetti* sono esperienze coscienti, poco riconducibili ad associazioni di eventi sensoriali. Jesse Prinz è convinto che la consapevolezza è riconducibile ai soli sensi. Per esempio, rispetto alla visione, egli si allinea alle principali scoperte delle neuroscienze, che descrivono il processo visivo organizzato in modo gerarchico, anche se pensa che la consapevolezza e la coscienza emergerebbero nei livelli inferiori, ossia nelle aree sensoriali visive V2 – V7 della corteccia visiva primaria (Prinz, 2012).

Questa posizione speculativa è in linea con alcune scoperte condotte dalla fisica teorica, specialmente nel suo tentativo di porre in relazione il mondo fisico con gli stati ed i tratti della nostra mente. In

effetti, negli ultimi venti anni, gli studiosi hanno ripetutamente espresso l’idea secondo cui è l’informazione, non la materia (la massa) e l’energia, ad essere l’unità fondamentale del mondo. L’universo, in sostanza, immagazzina informazione, incessantemente e continuamente. Essa potrebbe trasmettersi in minuscoli frammenti, da cui si genera lo spazio fisico. Secondo questa prospettiva, l’universo funziona come una specie di computer, all’interno del quale l’informazione ci mostra il mondo sensibile. Lo *spazio*, quantistico, comparirebbe da bit discreti e la bidimensionalità delle immagini

da sinistra:
Angela Denise Peri,
Samantha Victoria e la luce, 2018.
TotumRevolutum, *Depression*, 2011.



mentali, come la coscienza umana e molte altre funzioni cerebrali, prive di uno *spazio-tempo* specifico, avrebbero appunto analogie con uno spazio quantistico, risultato di bit discreti. In quest'ottica, l'universo mentale umano, ancorché legato alla dimensione concreta, reale e fisica del cervello, proprio perché quest'ultimo è l'hardware e la mente il suo software, sarebbe il frutto della costante interazione fra le diverse informazioni che vagano nell'universo.

Per comprendere l'importanza di questo ragionamento, e le sue ripercussioni in campo progettuale, specialmente in riferimento ai concetti di *sensazione* e di *intimità*, è necessario un esempio.

Consideriamo la percezione del *dolore*. È vero che essa è legata a specifici stati neurofisiologici, come è altrettanto vero che viene sentita da altri animali, oltre noi. Ebbene, la sofferenza che prova un cane rispetto alla mancanza del padrone non è paragonabile all'afflizione che può provare una persona quando è costretta a cambiare ambiente, per esempio la propria casa, per ragioni di età avanzata. Possiamo così affermare che non vi è alcuna identità tra una qualsiasi sensazione di dolore, universale e generale, e la *precisa sensazione che si esprime in un dato istante*. Ecco perché l'idea di un mondo che risulti essere l'intersezione, la codificazione e

decodificazione di miliardi di *informazioni*, non solo risulta affascinante, ma quanto mai probabile. Proprio in tale ottica, gli autori di questo contributo intendono il concetto di *progettazione delle differenze sensoriali*. Delineare prodotti, servizi ed eventi che tengano conto dei diversi insiemi di significati, quindi di informazioni, che caratterizzano per esempio il mondo dei soggetti con spettro autistico, comporta l'assunzione di questa prospettiva. Qualsiasi progetto di design, specialmente in una società globalizzata come la nostra e che dovrebbe comunque cercare di produrre una maggiore inclusività nella circolazione delle informazioni, è il risultato di tre fondamentali step mentali: la *stimolazione*, la *sensazione* e dunque la *percezione* (Bertirotti, 2017). Siamo continuamente e costantemente circondati da stimoli di varia natura, e la nostra evoluzione, come specie e come esseri umani, dipende proprio da essi e dalla capacità di utilizzarli per produrre *comportamenti reattivi* e dunque *progettuali, utili all'evoluzione stessa*. La relazione che la nostra mente crea tra *stimolo* e *sensazione* si costruisce all'interno di vere e proprie *mappe mentali*, circuiti neuro-cognitivi, esattamente come accade quando un qualsiasi progettista disegna una planimetria, oppure un esplosivo. Per esempio, le nostre dita inviano input sensoriali al cervello, formando una precisa mappa nella



corteccia somato-sensitiva; il sistema uditivo è organizzato topologicamente per ricevere le onde sonore in base alla loro frequenza (da 16 a 20.000 Hz); i bottoni gustativi, circa 9.000, distribuiti nella mucosa della lingua, in base alla loro specializzazione nella decodifica del sapore, agiscono in rispettive aree della corteccia gustativa; le sostanze chimico-odorifere, come amine, chetoni ed esteri, eccitano le cellule della corteccia olfattiva primaria, senza passare dal talamo, secondo una disposizione in piccoli gruppi di cellule.

Questa *mappatura* delle nostre sensazioni avviene in nome della natura biologica e comune delle cellule che costituiscono il nostro cervello, mentre il significato che ognuno di noi attribuisce loro, comprese alcune differenze neurogenetiche, sono il frutto del modo in cui stabiliamo il nostro rapporto con le informazioni che provengono dall'ambiente esterno. Una consapevolezza di questo tipo, che appunto si basa sui concetti di *intimità sensoriale*

nella differenziazione (come nel caso dell'autismo), può stimolare i progettisti nella ideazione di *concept* che migliorino la qualità della vita di questi soggetti, e dunque di tutti i *caregivers* e delle famiglie che vivono accanto a loro.

Design for ALL, nessuno escluso

Angela Denise Peri

«Lo spazio si pensa, i luoghi si abitano. Lo spazio si attraversa, nei luoghi si sosta. Lo spazio è l'astratto, il luogo il concreto. Tuttavia, il luogo non è solo uno spazio determinato, particolare, definito da coordinate precise. Il luogo è qualcosa che ha a che fare con la memoria, con le emozioni e con il desiderio [...]. Nel luogo domina il significato originario del raccogliere e del riunire, nello spazio quello dell'intervallo e, quindi, della separazione, del confine e del conflitto. Ma se anche, per legge, posso farti spazio o negartelo, è solo nel luogo che ti posso accogliere. È solo qui,

dunque, che l'ospitalità può aver luogo» (Tagliapietra, 2005).

Prima di introdurre una dimensione progettuale tale da includere persone con specificità sensoriali, occorre introdurre il concetto di *spazio esistenziale*, una realtà che permette all'individuo di costituire un'immagine stabile di ciò che si trova attorno ad esso e che nel contempo lo rende partecipe di un contesto sociale e culturale. Questa definizione consegna al designer una grande responsabilità, che consiste nel renderla ontologicamente vera per far sì che uno spazio, che per definizione ha un certo grado di indeterminazione funzionale ed è inteso come unità geografica, diventi un luogo, caratterizzato da un'identità socio-culturale

da sinistra:
Vasilij Kandinskij, *Composizione VII*, 1913, olio su tela, 200x300 cm, Mosca, Galleria Tret'jakov.

George Hodan, *Child in Box*.





(Arnaiz Sánchez, 2011). È quasi scontato affermare che ciascuno di noi ha una percezione personale dei luoghi in cui vive, studia e lavora.

Miliardi di punti di vista differenti che possono essere classificati in base ad età, genere, contesto d'appartenenza e abilità cognitivo-percettive. Caratteristiche che vengono poste a minimo comune moltiplicatore di un sistema complesso di equazioni il quale, in maniera spesso lineare ed euristica, fornisce un prodotto che viene adattato e reso accessibile a persone con disabilità.

Vi sono, tuttavia, altre situazioni in cui vi è un'atipica percezione del mondo esterno da parte dei cosiddetti cinque sensi (tatto, udito, vista, olfatto e gusto), in aggiunta a sensibilità cinestesica e propriocettiva, legate rispettivamente alla dinamicità e alla consapevolezza della posizione del proprio corpo nello spazio.

Queste *eterogeneità* sono presenti nei casi di persone affette dal disturbo dello spettro autistico, le quali hanno modalità di interazione con l'ambiente circostante che spesso divergono dalla comune esperienza sensoriale. Frequente è il fenomeno della sinestesia, che provoca una sovrapposizione percettiva simultanea di più sensi, unita ad una iperselettività di questi ultimi, che spesso e volentieri portano il soggetto a focalizzarsi su alcuni aspetti, tralasciando l'insieme e il contesto in cui si trovano inseriti. Ciò può portare a situazioni di pericolo per la propria incolumità e per quella di altre persone (Hubbard, Ramachandran, 2005).

La progettazione di spazi interni ed esterni, pubblici e privati, deve tenere conto sinotticamente di questi fenomeni, senza però giungere a stereotipazioni e alla definizione di ambienti ad hoc, separati

dal resto della comunità. Tutto ciò contribuirebbe ad accentuare il sentimento di emarginazione da un lato e un mancato sviluppo delle abilità comunicative e di socializzazione dall'altro. Un binomio che, in soggetti affetti da questo tipo di disturbi, è quantomeno pregiudizievole e irrispettoso del naturale diritto ad esistere e a far parte di una società culturalmente evoluta.

A partire dall'infanzia, la progettazione delle aree di gioco deve includere una coibentazione acustica che impedisca la trasmissione di rumori impulsivi e/o intensi, provenienti dall'esterno (clacson, martelli

da sinistra:
Angela Denise Peri, *Generazioni*. Nonna Lina e
Samantha Victoria, 2007.

Toy Cars, 2014.



pneumatici) o dai vani adiacenti (frullatore, aspirapolvere). Ciò potrebbe turbare l'attività ludica del bambino, incrementando il senso di frustrazione. In quest'ottica, la scelta di materiali fonoassorbenti e fonoisolanti diventa baricentrica, tenendo conto che potrebbero però esservi alcune incompatibilità funzionali degli stessi. La scelta di superfici lisce può, ad esempio, agevolare le operazioni di sanificazione ma, nel contempo, ostacolare l'assorbimento dei rumori. Al contrario, la scelta di una *moquette* potrebbe essere applicata per ovviare a quest'ultimo aspetto ma nel contempo pregiudicare il mantenimento di un adeguato livello di igienizzazione, influenzando la sensibilità tattile dell'individuo autistico, il quale è spesso dotato di un tessuto epiteliale estremamente ricettivo. Talvolta è difficile tollerare le sensazioni derivanti dall'indossare vestiti nuovi e quindi abitarvisi. Un tessuto eccessivamente preformato o dotato di cuciture in rilievo potrebbe generare situazioni di *discomfort* elevato (Grandin, 2006). Gli stessi principi vanno declinati alla scelta dei materiali che costituiranno il mobilio, passando per i giochi e le superfici di contatto. Materiali malleabili, durevoli e biocompatibili "a prova di morso" sono i candidati ideali per una progettazione sicura e percettivamente accattivante. Occorre tenere presente che molti soggetti sono dediti ad attività ripetitive e

prevedibili. È dunque preferibile evitare situazioni che comportino variazioni significative del livello di illuminazione, soprattutto quella naturale, difficilmente modulabile. I contrasti eccessivi e gli abbagli potrebbero portare ad una saturazione dei colori e ad un'alterazione dei riferimenti visivi. Diventerebbe persino difficile, per il soggetto, riconoscere le espressioni facciali dei caregivers che fino a poco prima erano figure familiari (Scott, 2009).

Per ovviare a questi tipi di inconvenienti l'installazione di lucernari o, meglio, di cleristori, permetterebbe una maggiore omogeneità diffusiva, coadiuvata dalla presenza di commutatori di luce atti a regolare l'intensità di emissione delle sorgenti luminose.

La suddivisione degli ambienti interni dovrebbe tenere conto di piccole aree in cui sia possibile isolarsi momentaneamente in caso di un *sovraccarico percettivo* (Crispiani, 2002). Il grado di benessere dipende altresì dall'abilità del sistema di condizionamento nel garantire una temperatura di progetto e un livello di umidità relativa adeguati. Ciò è possibile attraverso l'impiego di opportune stratigrafie di coibentazione termica delle pareti a contatto con l'ambiente esterno e l'installazione di pannelli radianti, preferibilmente collocati a pavimento e, ove possibile,



da sinistra:
Vigan Hajdari, *Interior Design*, 2016.

Hussain, *Autism*, 2018.



favorire la presenza di un buon grado di ventilazione naturale.

Un discorso particolare è riservato alla scelta di una *moodboard* cromatica che prediliga l'utilizzo di colori primari, opportunamente smorzati. Le tonalità spaziano dal verde al blu, passando per sfumature di rosa pallido a tinte coralline e delicatamente aranciate. La scelta di tinte vivide dovrebbe essere puntuale e riservata ad oggetti quali giochi, libri o altri elementi che possono essere occultati e riposti dopo l'uso. Una combinazione di colori monocromatici crea istantaneamente un ambiente tranquillo (Designers Circle HQ, 2016). La personalizzazione dei luoghi domestici è ovviamente agevolata dalla presenza di un

soggetto destinatario con specifiche esigenze, al contrario di un luogo di fruizione pubblica, ove è necessario percorrere un iter decisionale più complesso, che tenga conto di scelte strategiche in grado di influire sul *livello di ospitalità* e di *inclusione*, parametri che sono alla base di ogni qualsivoglia progettazione di qualità.

Luoghi interni che devono essere punti di riferimento e di riparo da un mondo esterno, spesso spietato. Un senso di comunità, teorizzato dal sociologo tedesco Ferdinand Tönnies, che ci riporterebbe ad un sistema «in cui gli uomini si sentono uniti in modo permanente da fattori che li rendono simili gli uni agli altri e al cui interno le disuguaglianze possono svilupparsi solo entro certi limiti» (Salmieri, 2019).



Alessandro Bertirotti

Pedagogo
alessandro.bertirotti@edu.unige.it

Angela Denise Peri

Università degli Studi di Genova
angeladenise@libero.it

Riferimenti bibliografici

Arnaiz Sánchez, P. et al. (2011). *Autism and the Built Environment*, “Autism Spectrum Disorders - From Genes to Environment” [Online]. Disponibile in: <https://www.intechopen.com/books/autism-spectrum-disorders-from-genes-to-environment/autism-and-the-built-environment> [29 ottobre 2020].

Bertirotti, A. (2017). *Psico-antropologia per il Design*. Pesaro Urbino: David and Matthaus.

Crispiani, P. (2002). *Lavorare con l'autismo: dalla diagnosi ai trattamenti*. Azzano San Paolo (Bergamo): Junior.

Designers Circle HQ (2016). COLOR & AUTISM [Online]. Disponibile in: <https://designerscirclehq.com/color-autism/> [29 ottobre 2020].

Grandin, T. (2006). *Thinking in Pictures: My Life with Autism*. New York: Vintage.

Hubbard, E.M., Ramachandran, V.S. (2005). «Neurocognitive mechanisms of synesthesia». *Neuron*, V.48 N. 3, 509-520.

Salmieri, L. (2019). *La famiglia nei classici della sociologia: Tönnies, Durkheim, Simmel, Weber, Engels*. Dispensa del corso di Sociologia della famiglia, [Online]. Disponibile in: http://www.diss.uniroma1.it/moodle2/pluginfile.php/14532/mod_resource/content/2/La%20famiglia%20nei%20classici%20della%20sociologia%20Tonnies%2C%20Durkheim%2C%20Simmel%2C%20Weber%2C%20Engles.pdf [29 ottobre 2020]

Prinz, J. (2012). *The Conscious Brain: How Attention Engenders Experience*. Oxford: Oxford University Press Inc..

Scott, I. (2009). «Designing learning spaces for children on the autism spectrum». *Good Autism Practice (GAP)*, 10, 36-51.

Tagliapietra, A. (2005). *Lo spazio e il luogo. La memoria ospitale*. Atti del Convegno «Spazi del contemporaneo». Alghero, 29 settembre – 2 ottobre 2005. “Xaos Giornale di confine” [Online]. Disponibile in: http://www.giornalediconfine.net/xaos_archivio/archivio/Lo_spazio_e_il_luogo_andrea_tagliapietra.htm [29 ottobre 2020].

LA PRIMA STANZA

Francesco Librizzi

Abstract

The designer is an author who accepts the starting point.

With a strong prejudice on the possibility that will make him different with his work. That is, he sees “space” as a pre-existing environment, whose geographical and physical characteristics and whose contents are given and belong to what we can define a “zero landscape”.

Therefore, the designer does not aim at an absolute understanding of the Nature of Space, but takes an instrumental point of view in order to exploit its transformability potential to the maximum. He suspects that space does not exist at all, but he senses that it is possible to build it.

It is a point of view that places the author in an archaic condition, as the first man on earth, every time he starts and develops a project. An author knows that he is dealing with archetypes, therefore with a previous, consolidated knowledge.

But to proceed in his creative task he needs to give up experience in favor of discovery. So he imagines proceeding only through prototypes to model his new knowledge.

We therefore take as the position of the designer, in his creating by discovering, a mythical perspective of archaic explorers.

From the point of view of the first men who explored our planet, Space had to appear indeterminate, without any attributes or limited extent, without quality or meaning.

Those men wandered as nomads, as Beta Humans, testing everything they met along their path. What was in front of their eyes or in their hands had not yet a name. But in our nature there is a selection process: we save what we like best, we go back to the places that impressed us. We prefer.

So we can imagine, after a long journey, to arrive at an unexpected discovery: a man comes to a clearing rather elevated and surrounded by trees.

He is fascinated by that emptiness, a center around which everything seems to gravitate. There he lays his best tools, his amulets and the fruits he has collected.

He decides to stay and for the first time not to leave.

Most likely there is an exact day in which we have stopped being nomads: the first time we stayed and returned again to a place, always the same, that we are keeping calling home.

Thus the project of the threshold that divides nature, beyond which space is no longer wild but domestic, began.

Migrant Garden, 2016.
Francesco Librizzi Studio



Il “senso” dello spazio

L'architettura e le altre discipline che hanno lo spazio come campo d'azione vivono la condizione paradossale di non potere definire univocamente l'oggetto della propria ricerca.

L'ambiguità e molteplicità di significati che lo spazio include sono diretta espressione del suo potenziale, della disponibilità, cioè, ad accogliere un contenuto molteplice e ad assumere configurazioni illimitate.

Per tentare una lettura elementare di alcuni processi formativi dello spazio architettonico può essere utile, come per alcune dimostrazioni geometriche, assumere una posizione “per assurdo”. Sostenere cioè che lo spazio non esista, ma che sia possibile costruirlo.

Questa angolazione coincide con il punto di vista del progettista.

Il progettista è un autore cui è negato uno sguardo neutro sulla realtà. Accetta lo stato delle cose sotto il forte pregiudizio che saprà renderlo diverso con il proprio operato. La potenza del progetto lo allontana da una comprensione obiettiva della natura, nei cui confronti assume un punto di vista strumentale per sfruttarne al massimo il potenziale di trasformazione. Il progetto è lo strumento di una forma primaria di conoscenza. L'istinto del progettista, la sua capacità di orientarsi, dimensionare la propria azione e assumere una posizione nel territorio in maniera spontanea sono preliminari alla dimensione culturale che influenza le sue scelte. Sotto questa luce, ogni animale si può considerare un progettista, in grado di trasformare il territorio in cui vive guidato da un innato “senso” dello spazio. Potremmo spingerci a dire che ogni operazione umana è finalizzata a una trasformazione della realtà rispetto a come ci è “data”.

Il progetto è una forma di mediazione che ci rende più adatti alla vita e viceversa. Una continua opera di traduzione in un linguaggio che ci rende il mondo più comprensibile.

Questa forma di relazione con la realtà è una delle possibili definizioni di “abitare”. Non ci riconosciamo nel mondo così com'è. Di conseguenza tutti i nostri atti sono un atto di distanziamento dalle cose e di distinzione dagli altri animali.

Progettare è il nostro tentativo più persistente di non toccare terra.



Progetto vs. Soggetto

Lo spazio, quindi, sfugge ai nostri tentativi di definizione.

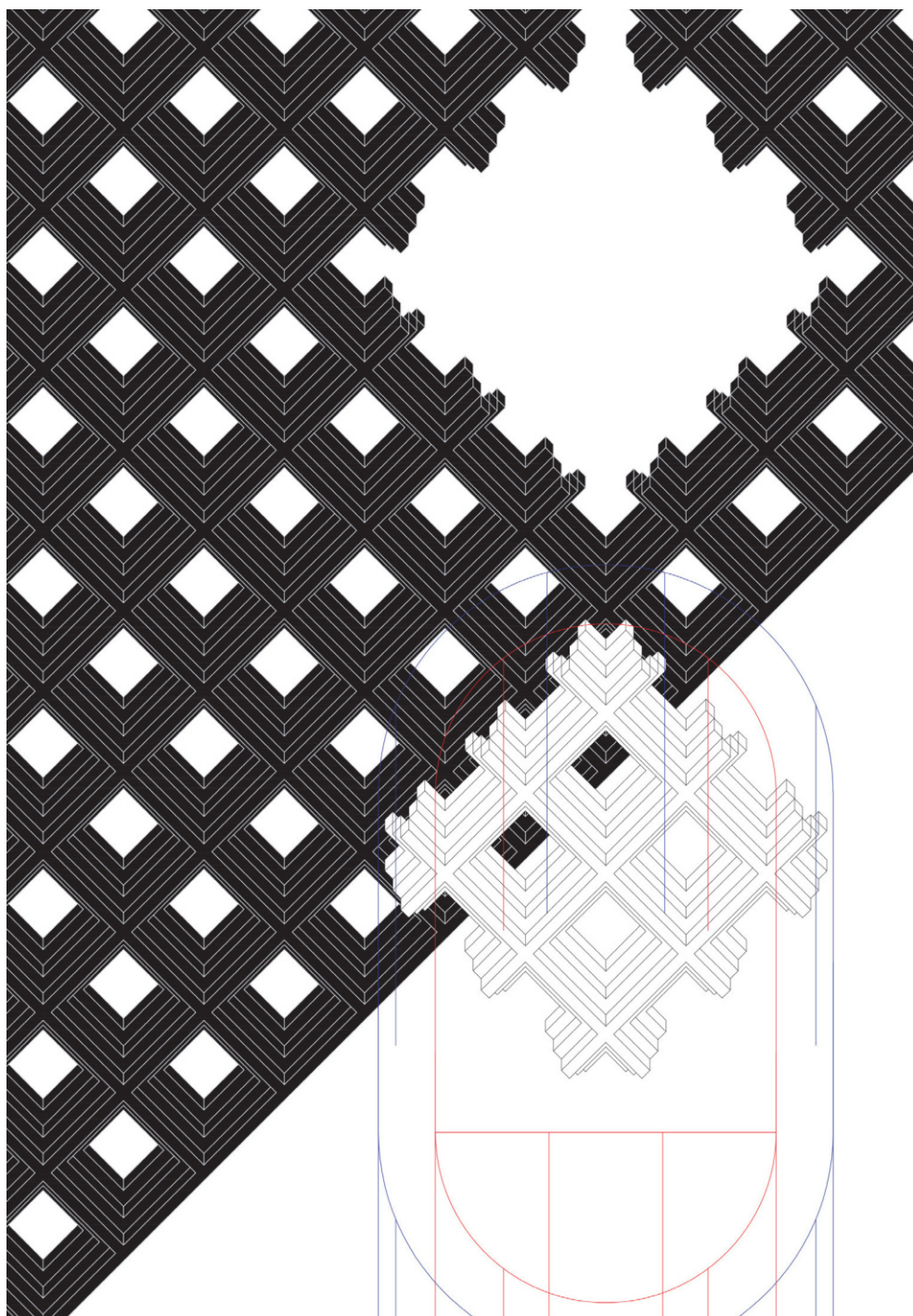
Il termine stesso *definire* ha in molte lingue un duplice significato. *Delineare*, nel senso di tracciare il limite di contorno e *descrivere* nel senso di elencare il contenuto e gli attributi di un contesto. Una delle condizioni che poniamo allo spazio, con il modo in cui lo abitiamo, è proprio quella di limitare il nostro interesse a un'area ristretta e ben individuata, di modificare il contenuto e le qualità di quell'ambito secondo nuove intenzioni.

È possibile individuare alcune fasi in cui si articola il nostro processo di accostamento e di appropriazione di uno spazio. Una prima fase che possiamo definire di “*riconoscimento*”. Inizialmente abitiamo uno spazio perché in esso riconosciamo noi stessi. Vediamo cioè un allineamento tra ciò che uno spazio ci offre e le nostre capacità di metter in atto una trasformazione. La seconda, che si oppone a buona parte della mitologia alle origini dello spazio costruito, considera la “*proiezione*”, come alternativa alla “*fondazione*”. La possibilità cioè che i confini di uno spazio non siano segnati al suolo, il solco di un aratro o l'erezione di un muro, ma siano la proiezione di un'intenzione progettuale che arrivi dall'alto. Una soglia aerea che si proietti al suolo. L'attivazione di un *campo* piuttosto che



la costruzione di un *recinto*. Il campo santo, il campo coltivato, sono descritti da un raggio d'azione o di fede. La terza fase ne consegue direttamente. Il riferimento a una dimensione superiore che proietta le sue dinamiche al suolo e la presenza di un contenuto selezionato all'interno dei campi, eleva ogni spazio a una dimensione sacrale. In questo senso ogni spazio domestico è sacro. Lo spazio domestico è sancito dall'abitare come strumento di mediazione tra la forma della natura e la nostra. Riconoscerci in uno spazio e collezionare al suo interno i frutti preziosi del nostro operare eleva lo spazio a una dimensione collettiva che supera i confini del singolo umano.

La dissoluzione della soglia domestica in una dimensione più ampia è in realtà frutto della natura espansiva dello spazio. I limiti e i confini dello spazio tendono a includere porzioni di spazio circostante, per un principio di influenza, dove definitivamente entra in gioco la cultura. Come tra domestico e sacro, le soglie tra pubblico e privato, tra architettura e paesaggio, tra casa e città sembrano dissolversi, in quello che in realtà è un allagamento del perimetro. Il potenziale della nostra azione sul territorio ha bisogno costantemente di assumere una forma. Tutte le configurazioni però devono essere in grado di evolversi. È necessaria quindi una definizione dello



spazio materiale anche attraverso limiti e soglie immateriali. Il confine emerge dal riconoscimento delle proprietà del campo che descrive. È il trionfo anche nello spazio di una dimensione culturale in cui il *Potere*, come campo delle possibilità personali è più efficace del *Dovere*, come sottomissione a un sistema di regole. L'adeguamento del progetto di spazio all'idea di *Uomo come Progetto* in contrapposizione e superamento dell'uomo come *Soggetto* (Han, 2016).

La natura mitica dello spazio

Percorrendo a ritroso questa lettura elementare del progetto dello spazio, si può giungere a una posizione mitica. Nella ricerca delle origini dello spazio domestico, è possibile elaborare la fantasia di un momento e di un luogo esatto in cui

da sinistra:
Il Cielo, Francesco Librizzi Studio, DiSè, 2018,
 Foto di DSL Studio

D1, Stanze. Altre filosofie dell'abitare, XXI Triennale
 International Exhibition,
 Francesco Librizzi Studio, Milan, 2016



abbiamo smesso di essere nomadi. Ogni autore, ogni volta che inizia e sviluppa un progetto si trova in una condizione arcaica, da primo uomo sulla terra. Nonostante le ricadute culturali di un confronto continuo con un sapere pregresso, per procedere nel nostro compito creativo abbiamo bisogno di rinunciare all'esperienza in favore della scoperta. Dobbiamo momentaneamente volgere le spalle agli *archetipi* e procedere soltanto attraverso *prototipi* per modellare una conoscenza nuova. Una dimensione del creare che si attua scoprendo. Ogni progetto investiga le proprie origini e ci porta a ripercorre quel momento mitico in cui abbiamo scoperto la prima stanza dell'uomo.

Immaginiamo l'atto di progettare come il viaggio di esploratori primordiali. Progettisti che vagano nomadi, *Beta Umani* che testano tutto ciò che incontrano e che non ha ancora un nome. Nella nostra natura esiste un processo di selezione: conserviamo ciò che ci piace di più, torniamo sui luoghi che ci hanno colpito. *Preferiamo*. Così possiamo immaginare, dopo un lungo cammino, di giungere a una scoperta inaspettata: una radura un po' sopraelevata e circondata da alberi.

Ci riconosciamo in quel vuoto, un centro attorno al quale tutto sembra gravitare intorno. Deponiamo i nostri strumenti migliori, gli amuleti e i frutti che abbiamo raccolto. Decidiamo di rimanere e per la prima

volta di non andare più via. Così ha avuto inizio il progetto della soglia che divide la natura, oltre la quale lo spazio non è più selvatico ma domestico.

La nostra prima casa non è quindi stata un atto di fondazione, ma di abbandono: la scoperta di appartenere a un luogo che non abbiamo scelto, ma in cui ci siamo riconosciuti.

La nostra prima stanza è stata una porzione di cielo proiettata sul suolo. Una soglia attorno a un'area che non aveva un perimetro solido, ma era circoscritta dalla proiezione di un "tetto". Una *volta celeste* che abbiamo tradotto in un cielo privato e cartesiano, in grado di connettere e dare significato a ogni realtà sotto la sua ombra. Alberi come colonne per circondare lo spazio e sostenere un limite aereo. Descrivendo una *volta minore*, abbiamo attivato il campo della nostra casa e del nostro tempo.

La vocazione a scegliere, salvare, selezionare, il nostro senso dello spazio potrebbe

D1, Stanze. Altre filosofie dell'abitare, XXI Triennale International Exhibition, Francesco Librizzi Studio, Milano, 2016
Foto di Andrea Martiradonna

Trionfi da tavola, Stanze. Altre filosofie dell'abitare, XXI Triennale International Exhibition, Francesco Librizzi Studio, Milano, 2016
Foto di Andrea Martiradonna

a destra
Setareh, FonatanaArte, Francesco Librizzi Studio, 2017, Foto di DSL Studio





quindi averci portato alla scoperta dello spazio domestico. Ma l'atto del preferire nasce da una grande intuizione: l'esistenza della bellezza. La sua origine sconosciuta apre a un dubbio su tutte le nostre scoperte: il pensiero di una dimensione ulteriore di tempo e spazio. Una vita dopo un'altra vita. Un cielo dopo un altro cielo. Questo potrebbe essere all'origine della nostra necessità di costruire dei *meta-luoghi*, da cui accedere ad altre dimensioni. Portali per l'eternità. Porzioni di spazio in

grado di evocare l'estensione infinita del cosmo. L'intuizione della bellezza ci ha portato a eleggere alcuni luoghi e a metterli in risalto nel paesaggio, per segnalare a tutti il salto di scala dall'ordinario allo straordinario. Se lo spazio domestico segna la prima soglia che ci separa dalla natura, lo spazio sacro è la porta che ci consente di superarla e abitare in luoghi in cui immaginare, evocare, incontrare, affrontare, adorare il *Super-umano*. Lo spazio sacro è generato da architetture



simboliche e magiche, adorabili e in grado di definire la natura divina di ciò che contengono. Una comunità, un santo, un sacerdote, un libro, il pane: il santuario è il luogo che attribuisce sacralità al suo contenuto.

Casa / città

Abitare è riconoscere, preferire, tradurre nel nostro linguaggio, portare a casa. La casa è ancora, di nuovo, il centro delle nostre relazioni. È un epicentro e una

presa di posizione nei confronti della città. La casa guarda la città e le somiglia sempre di più. Ha rinunciato alla dimensione intima e protetta tipica degli interni, per proiettarsi nello spazio pubblico. La casa è un grande loggia urbana, che ha sbilanciato il rapporto tra interno ed esterno. Ciò condiziona il modo in cui la viviamo e, ancor di più, il modo di progettare. La dimensione introvertita della domesticità, composta da piccoli ambienti confortevoli, morbidi, legnosi lascia il

posto ad appartamenti aperti come piazze urbane, la cui natura minerale si confronta con i materiali dei palazzi di fronte, con le finestre, con la strada.

La città è entrata in casa e bisogna lasciare che la casa entri in città. Fare in modo che gli attributi di entrambe si fondano in una dimensione abitativa che ci lasci essere contemporanei a noi stessi. Siamo liberi finalmente di vivere un ambiente domestico pieno di contraddizioni: intimo ma aperto, accogliente ma dinamico, flessibile ma specializzato. Posizioni contraddittorie che rendono necessario il progetto di architettura.

La possibilità di immaginare uno spazio formato da campi, e non diviso da recinti, libera il progetto dalle implicazioni di scala e innesca una reazione a catena dei processi di influenza.

Memorie, panorama, entrano nelle nostre stanze, conformano gli ambienti e condizionano gli oggetti. Bisogna lasciare che *presenze* importanti abitino le nostre case. Oggetti simbolici di grande scala, centri di gravità in grado di influenzare lo spazio e condizionare il modo di viverlo e arredarlo. Totem al posto dei muri divisorii, per innescare scorciatoie della memoria che ci aiutino a mettere in discussione ciò che crediamo di conoscere e celebriamo.

Lasciando che gli oggetti, memoria solida e collezione, ci influenzino e orientino liberamente le nostre stanze. Libertà significa accettare che gli abitanti vivranno la casa in modi non immaginati ancora da loro e non immaginabili nemmeno dal progettista. Bisogna rinunciare a prevedere una funzione e lasciare finalmente che le nostre case si evolvano, perché noi ci siamo già evoluti.

Riferimenti bibliografici

Han, B.C. (2016). *Psicopolitica*, Milano: Nottetempo.

Francesco Librizzi

Architetto

info@francescolibrizzi.com

da sinistra:
Palazzo Montedoria,
Gio Ponti, Antonio Fomaroli, Alberto Rosselli,
Milano, 1964-70.

Casa L, Francesco Librizzi Studio,
Milano, 2020.

SABOTARE IL LIMITE: OVVERO QUANDO HERMES VIOLA IL FOCOLARE DOMESTICO DI ESTIA. IL RECINTO NEL RECINTO COME FONDAZIONE DELLO SPAZIO INTERNO, LUOGO IBRIDO CHE COMBINA STANZIALITÀ A MOBILITÀ

Alessandro Valenti

Abstract

In the early months of 2020, the home was transformed from the private space it once was, to a succedaneum for the public realm, reversing a phenomenon which, in recent years, had seen the various rooms of our homes de-specialized as the city embraced formerly domestic functions. Constricted within the defined perimeter of our own four walls – which suddenly became the boundaries of a microcosm in which to isolate ourselves – we were forced to confront an enhanced dimension of the home (home-world) experienced as a hybrid, multitasking space.

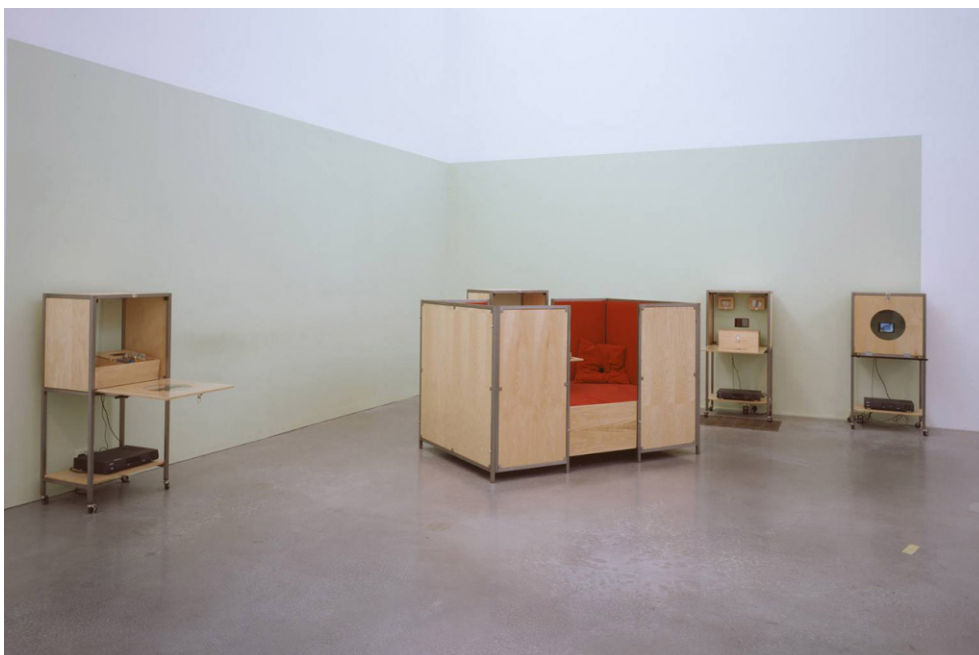
It's from this that a reflection emerges on the *conclusus* in reference to living spaces, hypothesizing potential avenues of research finalized to rethink both the confines that design homes and their interiors. It begins from the idea of the boundary. This is interpreted as architecture which not only impedes movement, but is often defined by it through internal paths and passageways. The confine and its violation, working on the potential of thresholds, become the two extremes in which to develop an extension of the home's physical limit that can be colonized – almost like a *terrain vague* – by implementing the function of passages, like doors or windows. This hypothesis starts from the analogy with the *eruv*, an enclosure (real or symbolic) which in the Jewish religion serves to extend the private residence into public spaces. The extreme end of this reasoning,

when applied to the scale of the home, can lead to expansions. The second issue is that of ultra-domesticity, which concerns interiors. Aware that most of the homes in which we live present a distribution of spaces that are resistant to flexibility, for those working as interior designers, the time has come to explore changes between the concept of the confine and that of movement in the passage from the city to the home, from the outside to the inside, and from the public to the private – but also from one interior to another. The dualism cited by Marc Augè between *Hestia and Hermes* comes to mind: the goddess of the home representing permanence and the god protecting the threshold, representing travel and mobility.

What would happen then if the latter takes the place of the former? We must explore the boundaries of spaces, understand their potential, and dismantle limits. It seems inevitable to speak of reusing and rethinking the existing space, which will necessarily require replanning, beginning with the signs of metamorphoses already in action. Perhaps the solution lies in modifying the space with agility. Or maybe by resorting to inhabitable furnishings.

Joe Colombo, *Total Furnishing Unit* (1972),
opera esposta nell'ambito della mostra Italy:
the New Domestic Landscape' curata da
Emilio Ambasz per il MoMA di New York.



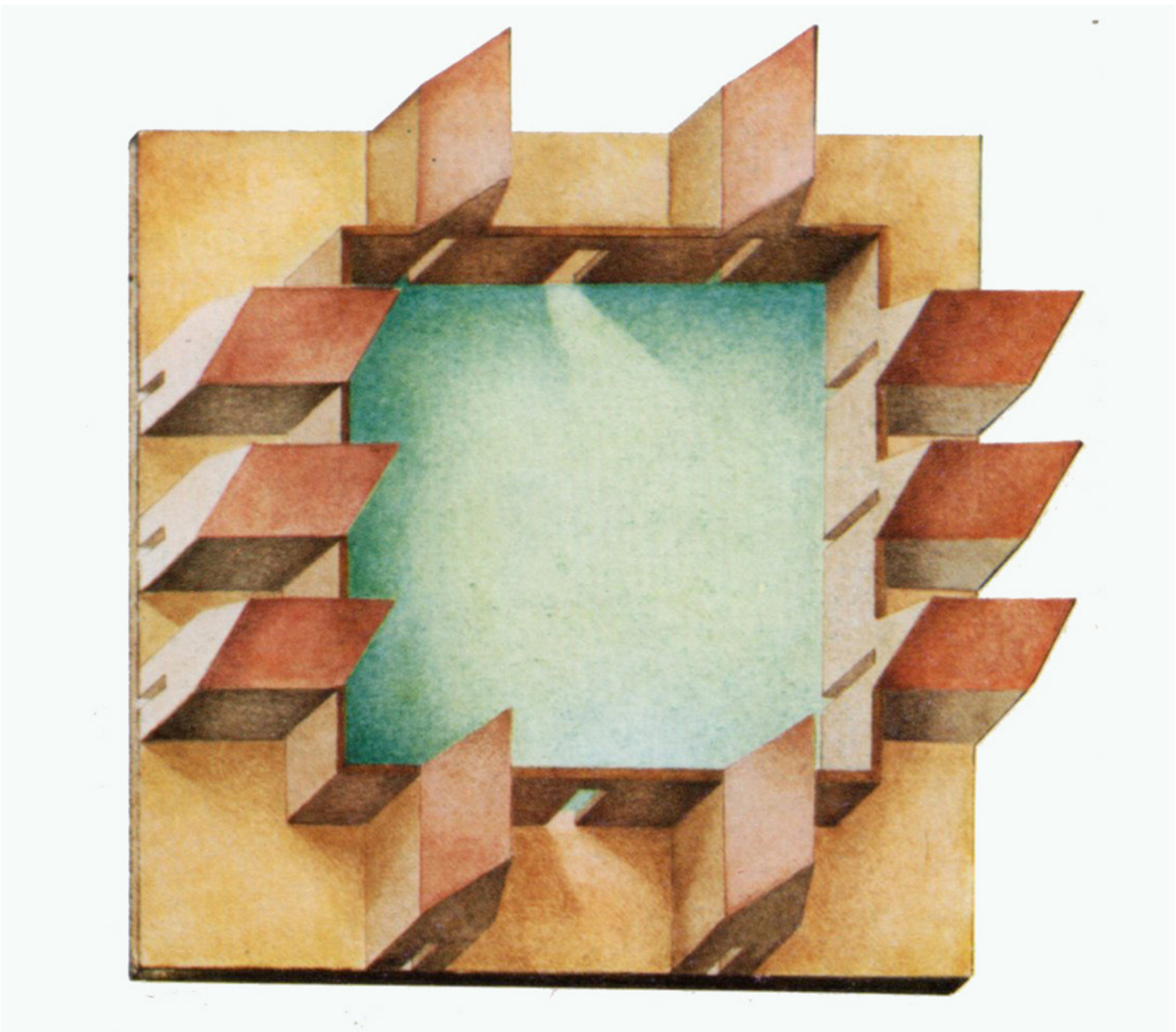


Il fenomeno è sotto gli occhi di tutti: in quella che potrebbe definirsi l'*era del dopo covid* (d. C.-19) la casa sta tornando a chiudersi su sé stessa o, meglio, a concludersi, recuperando la propria vocazione originaria di recinto, legato al gesto fondamentale di appropriazione dello spazio e alle sue derive e derivazioni che non sempre seguono andamenti prevedibili. La contrazione all'interno del perimetro domestico, divenuto improvvisamente cinta muraria di un micro-cosmo in cui isolarsi, ci ha fatto confrontare con una dimensione potenziata della casa (casa-mondo) che era inimmaginabile fino a qualche mese fa. Da spazio privato che era, questa ha iniziato a trasformarsi necessariamente in spazio pubblico, con un'inversione di rotta rispetto al fenomeno che, negli ultimi anni, aveva visto le stanze delle abitazioni de-specializzarsi, e perdere importanza, mentre le città accoglievano funzioni che prima erano domestiche.

Luoghi di transizione, nei quali celebrare riti quotidiani sempre più veloci e parziali, gli appartamenti sono diventati luoghi di concentrazione, spazi ibridi che si sono caricati di una serie di attività indoor non previste: studio, lavoro, entertainment, attività fisica. Allo stesso tempo, proprio perché recinti, sono diventati luoghi chiusi, ma anche, per certi versi, sacri e perfino di segregazione.

In un tempo relativamente breve abbiamo assistito, con un repentino quanto inaspettato cambio di rotta, al passaggio dalla extra-domesticità alla ultra-domesticità. Pensandoci, non si può non registrare un movimento di attraversamento dei luoghi che procede in senso opposto a quanto successo negli ultimi venti anni, periodo in cui si è verificata la progressiva coincidenza tra la casa e la città, al punto che nelle grandi metropoli internazionali lo spazio urbano è diventato l'estensione di quello domestico che ha subito un moto centrifugo, secondo una visione dell'abitare sempre più nomadico, contraddetto da una nuova forma di stanzialità che oggi coincide con il senso di sicurezza: quella del rifugio o, meglio, della casa-fortezza che all'apertura dei confini oppone la chiusura del perimetro. Con una necessaria quanto urgente riflessione sulla consistenza di questo, nonché sulle sue potenzialità in quanto superficie di contatto con il mondo esterno e risultato di un'azione progettuale evidente a partire dalla quadratura del cerchio di Stonehenge.

Emerge allora, in tutta la sua forza, il tema del recinto che da urbano è diventato domestico e, dunque, più facilmente difendibile per scala e dimensione. Vengono alla mente gli ideogrammi egiziani della I e II dinastia, che «rappresentano la parola città attraverso due passaggi logici successivi che permangono nelle rappresentazioni



simboliche di ogni civiltà: la città coincide con la sua forma riconoscibile costituita dal recinto; l'idea di recinto coincide con l'espressione convenzionale più immediata ed astratta di perimetrazione, la circonferenza, ritenuta sua essenza leggibile. A completamento dell'ideogramma la circonferenza racchiude il segno delle abitazioni, rappresentate dalla forma schematica di una serie di cellule elementari a pianta quadrata (che, isolate, assumono il significato di casa, radicale dei termini ad esso collegati), orientate secondo percorsi ortogonali» (Strappa, 1995: 77-78). Difficile non scorgere, nella circonferenza che racchiude i quadrati, il tema del recinto nel recinto o, scomodando Oswald Mathias Ungers, quello

dell'incorporazione intesa a tutte le scale che vanno dalla "città nella città" e si concludono con la "casa nella casa". È quanto illustrato attraverso il concetto della "bambola dentro la bambola" (1982), una visione che si basa su un'idea di continuità che ammette il fatto che un oggetto possa ricorrere in un altro oggetto descrivendo una sequenza senza fine che qui ci piace immaginare fatta di recinti uno dentro l'altro.

A questo tema, poco più di quarant'anni fa, Vittorio Gregotti (1979) aveva dedicato il primo numero della rivista monografica «Rassegna», che così iniziava: «È necessario ridefinire al massimo livello di astrazione la nozione di recinto, ponendola in relazione con quella,

altrettanto astratta, di territorio. Recinto è tutto quello che costituisce il territorio attraverso la pura funzione di impedire l'attraversamento. Non necessariamente l'attraversamento di un corpo fisico, eventualmente quello di uno sguardo, o di una legislazione».

Lette adesso, quelle parole trovano nella

da sinistra:
Andrea Zittel: A-Z Comfort Unit with Special Comfort Features by Dave Stewart (1994-95), installazione composta da un letto e quattro amadi. Ogni unità è mobile.

Massimo Scolari, Recinto urbano (1979), acquarello apparso sul numero 1 di Rassegna dedicato al Recinto per illustrare il saggio Principi compositivi, firmato dallo stesso Scolari.



dialettica tra esterno e interno una rinnovata attualità, ma c'è un passaggio che, in termini di progetto, risulta particolarmente illuminante: quello in cui si dice che «ogni recinto ha una sua mobilità o una sua necessità di muoversi». E, prosegue, «Un'architettura del recinto non si contrappone soltanto ai movimenti ma spesso si definisce su di essi e costruisce recinti per facilitarli (movimenti interni, per esempio, o passaggi attraverso aperture che il recinto prevede, o ancora movimenti verso un luogo che il recinto sta a individuare e a richiamare alla memoria)». Si tratta di una dialettica interessante, nonché promettente. Nel suo processo di ampliamento il recinto urbano ha visto mutare la propria forma archetipica, sostituita da quella che può definirsi una labirintizzazione degli spazi e dei percorsi rintracciabile fino alla scala degli interni

grazie a nuove suddivisioni e specializzazioni dei locali.

Il centro si perde o si moltiplica, secondo un processo che corrisponde alla necessità di organizzazione dello spazio. Di fatto recintare significa separare un fuori da un dentro e dunque individuare uno spazio interno che a sua volta ne inscriverà altri. L'azione può essere anche molto semplice come stendere un tappeto, quello, ad esempio, che nella cultura musulmana simboleggia il recinto sacro che impedisce il contatto diretto con il suolo. La sua capacità di creare lo spazio, nonché di abitarlo, è sintetizzata alla perfezione nella serie A-Z Carpet Furniture dell'artista statunitense Andrea Zittel: tappeti/mappe che sembrano piante di case viste dall'alto che combinano l'astrazione con la figurazione, la decorazione con la funzione, l'arte con la vita, ricordando i



progetti di certe avanguardie degli anni Sessanta e Settanta come Archizoom, Ant Farm e Superstudio. Guardando indietro viene in mente lo sforzo teorico messo in campo nel 1972 da progettisti italiani allora emergenti, come Mario Bellini, Joe Colombo, Gae Aulenti, Ettore Sottsass, Gaetano Pesce, invitati a prendere parte alla mostra *Italy: the New Domestic Landscape* curata da Emilio Ambasz per il MoMA di New York. Per certi versi fu una sfida alle regole, la proiezione delle idee oltre i paletti delle convenzioni. Molti sperimentarono forme di mutabilità e adattabilità, offrendo una visione del mondo in cui l'isolamento immobile dei singoli oggetti sarebbe stato sostituito da configurazioni interattive e relazioni dinamiche che avrebbero generato nuovi riti domestici.

Osservando oggi i tappeti della Zittel,

risulta lampante come le proiezioni ortogonali altro non sono che recinti che delimitano ed evidenziano le figure, che a loro volta descrivono nuovi schemi della vita quotidiana. Il suo lavoro, iniziato negli anni Novanta, è un'affascinante indagine che si muove sul confine tra visione ed esperienza, tra spazio rappresentato e spazio letterale. Allo stesso tempo è presente, in molta della sua produzione, la dialettica tra stanzialità e mobilità, domesticità e viaggio, aspetti che in questa sede ci interessa particolarmente approfondire mettendo insieme concetti diversi nel rispetto delle dovute divisioni che comunque meritano.

Anche tendere un filo rappresenta un'azione elementare capace di generare un dentro distinto dal fuori. Gli *himorogi*, parola che in giapponese indica il recinto divino, sono, nella terminologia shintoista, spazi sacri adibiti al culto facilmente realizzabili mediante quattro paletti (o canne di bambù) disposti agli angoli di un'area quadrata, uniti da una comune corda (*shimenawa*).

Parlando di recinto alla scala della città, c'è un caso studio che è particolarmente tracciante in questo senso, quello dell'*eruv*: la recinzione (reale o simbolica) che nella religione ebraica serve a estendere il proprio domicilio privato anche agli spazi pubblici, permettendo agli ortodossi di eludere il divieto di non trasportare oggetti durante *shabbat* (il giorno del riposo). Il veto vale soltanto quando si esce dalla propria abitazione. Da qui la necessità di allargarne il più possibile l'ambito di pertinenza perimetrando (e dunque inglobando) interi isolati con il risultato che una determinata zona della città si può considerare come un'unica grande casa ibridando il privato con il pubblico. L'escamotage è interessante, perché fa confluire realtà fisicamente e concettualmente distinte in un tutto unico. La parola *eruv*, del resto, significa mescolanza ed è un'abbreviazione di *eruv chatzerot*, cioè mescolanza di domini.

Gli *eruvim* si trovano in molte città di tutto il mondo: in alcuni casi sono delimitati da vere e proprie recinzioni. A New York, intorno al borough di Manhattan, l'*eruv* è un filo da pesca, praticamente invisibile, sospeso tra i pali della luce, che per oltre trentatré chilometri percorre l'isola,

stabilendo un confine virtuale che rappresenta la somma di più domicili privati il cui risultato è un unico domicilio comune che è anche, e soprattutto, un confine rituale che si muove e che elude con scaltrezza il proibito. Fatto che conferisce un ulteriore significato alla convinzione che sia difficile separare l'atto della recinzione dall'identificazione di un luogo, qualcosa che rimanda alla costituzione mentale o fisica del limite, al confine e, dunque, alla sua violazione.

Il meccanismo è ingegnoso e avvalorato in qualche modo la citazione di Renato Rizzi secondo la quale «gli ebrei sono gli unici veri esperti sabotatori di confini, morali, culturali, artistici, poiché è nella loro natura costitutiva l'essere sempre portati altrove» (1996: 11-12). Pensiamo a come sono nati i ghetti all'interno delle città, luoghi senza radici che possono essere visti come il prolungamento, nello spazio, di qualcosa che è da secoli tramandato nel tempo e che è affidato al sé. C'è qualcosa di seducente in questo rifiuto della staticità della forma che finisce per essere un elogio al dinamismo e alla fluidità, qualcosa su cui riflettere, come architetti, immaginando strutture in divenire in base a un'idea di spazio che si compone della divisione tra l'attuale e il possibile, l'esterno e l'interno.

L'architettura diventa un campo allargato in cui entrano in relazione sottinsiemi di recinti che regolano il movimento e, dunque, l'attraversamento. A partire dalle porte, che come scrive Rem Koolhaas¹ garantiscono apertura, ingresso, libertà, ma anche sicurezza, protezione. Chiudono due spazi ma ne rendono possibile la comunicazione: così, anche nel linguaggio comune, incontrarsi in privato è incontrarsi a porte chiuse; essere accoglienti significa avere una *policy* di porte aperte. Tra le situazioni di passaggio tra il fuori e il dentro spicca la transizione tra la casa e il balcone, espressione citata da Pierluigi Nicolini (2010) che, in un suo libro di qualche anno fa tutto dedicato alle case, riconduce alla soglia vera e propria parlando di spazio decentrato, in qualche

Andrea Zittel: *A-Z Carpet furniture, Cabin* (2012), tappeto in nylon esposto presso Sndra Rosen Gallery. L'opera bidimensionale suggerisce tridimensionalità e movimento.

modo ibrido, che fa coincidere con la parte inferiore del vano della porta e la porta stessa. Per farlo cita Walter Benjamin, che contrappone con ostinazione il concetto di soglia al concetto di limite o confine definendola una zona di passaggio, ma anche Dostoevskii nei cui romanzi i margini sono i luoghi dove si compie l'inattesa svolta della sorte, si supera il limite proibito, ci si rinnova.

Viene in mente, per associazione di idee, Ignasi de Solà Morales (1995) quando, riferendosi alle città, coniò negli anni Novanta il termine *terrain vague* per descrivere aree interstiziali, vuote, non precisamente occupate, libere, disponibili. C'erano in quel termine una visione e una proiezione in avanti che trasformavano il vuoto in territorio del possibile, suscettibile di modificazioni al fine di costruire scenari altri, pronti ad accogliere nuove forme d'uso.

La sua era una riflessione su quegli strani spazi, in qualche modo alternativi, che si collocano al di fuori del generico dominio di un'occupazione riconoscibile e quindi rassicurante e confortante. Questi, se immaginati come risorse, possono evolvere e, anche se nati con una funzione definita, sapranno adeguarsi a diversi utilizzi, seguendo e partecipando ai meccanismi di trasformazione dell'abitare.

Il principio è quello dell'adattamento cooptato: il processo evolutivo che i biologi definiscono *exaptation* per indicare come gli organismi spesso riadattano in modo opportunistico strutture già a disposizione per funzioni inedite.

In questa ottica dovrebbero essere lette le aree di confine tra un limite funzionale e l'altro. Tra queste rientra anche la finestra, da riconsiderare, anziché come superficie piana, come luogo (tridimensionale) della connessione e delle relazioni, incline ad essere colonizzata diventando un'estroffessione dell'abitazione: un posto dove stare mentre si è spinti dal desiderio di esplorare l'esterno, fuori dallo spazio e fuori da sé.

Quasi fosse lo schermo di uno smartphone, possiamo immaginarla come un teatro in cui va in scena la vita. Unico tramite tra il luogo dove si sta e ciò che si ha attorno, spesso spalancata, letteralmente abitata, la finestra sarà sempre più, a dispetto di ogni forma di privacy, la forma di contatto fisico con l'esterno, oltre che la cornice che inquadra il fuori ma anche il dentro.

Da aperta ci proietterà nella città e nella vita del quartiere; una volta chiusa diventerà un vero e proprio display.

Ma come sarà questo dentro? Consapevoli del fatto che la maggior parte delle case in cui viviamo presentano una distribuzione degli spazi refrattaria alla flessibilità, per chi si occupa di interior design è giunto il momento di interrogarsi su come stia cambiando la relazione tra il concetto di limite e quello di movimento nel passaggio dalla città alla casa, da fuori a dentro, dal pubblico al privato, ma anche da interno a interno.

Torna di grande interesse un breve articolo di Marc Augé (2007), dal titolo *Estia ed Hermes*, che riprende due figure mitologiche – la dea del focolare domestico e il dio protettore dell'uscio – già citati nel 1965 dal filosofo Jean-Pierre Vernant nel libro *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Le due divinità, scrive Augé, «simboleggiavano rispettivamente, la prima l'interno della dimora e la vita domestica, il secondo l'esterno e l'incontro, non solamente la soglia e la porta, ma anche il crocevia, il mercato, lo scambio e la vita pubblica». A distanza di 13 anni, c'è un passo che suona come premonitore, quello in cui l'autore sostiene: «L'antica piazza pubblica tende a spostarsi verso gli schermi dei computer e delle televisioni, nel cuore del focolare domestico. Hermes prende in conclusione il posto di Estia».

Il messaggio è chiaro: bisogna esplorare i confini dei luoghi, comprenderne il potenziale, scardinare i limiti. Sembra inevitabile parlare di riutilizzo e ripensamento dello spazio esistente, che andrà necessariamente riprogrammato, a partire dai segnali di metamorfosi e ibridazione già in atto.

Modificare agilmente lo spazio è la lezione impartita da Gary Chang, architetto cinese che ha messo al centro del proprio lavoro questioni quali la flessibilità e la velocità, concetti messi in pratica nella ristrutturazione del proprio appartamento ad Hong Kong, una tradizionale abitazione di famiglia, risalente agli anni Sessanta, resa un ambiente cangiante, vivibile e piacevole, grazie a decine di soluzioni temporanee e riconfigurabili progettate nell'arco di 30 anni. Il progetto è la riconversione di uno spazio di «30 metri quadrati in uno studio da single. La trasformazione di questo spazio influenza il nuovo ritmo di vita dell'inquilino, proprio

perché si tratta dello stesso architetto. La precedente rigidità delle partizioni scompare a favore di uno spazio centrale aperto, dove si svolgono attività molteplici. La densità originaria, rigida e statica, si trasforma in intensità mutevole e vivace, grazie alla trasformazione spaziale che segue l'adattamento a varie, diverse, attività» (Gutierrez, 2001).

L'idea, dunque, è quella di creare spazio nello spazio. Volendoci proiettare nel presente si dovrebbe ipotizzare una nuova *internità* degli interni o, come direbbe Imma Forino, quel tipo di «spazialità per la quale si ravvisano delle analogie con l'architettura là dove la si consideri per la sua qualità archetipica di recinto e per la sua conformazione di scatola nella scatola o di doppio involucro» (2001: 13).

Da una parte, dunque, c'è il contenitore la cui forma è stabilita da un recinto variabile e attraversabile. Poi c'è il contenuto, o meglio i contenuti che a loro volta sono ulteriori contenitori come fossero scatole cinesi che sono pensate in movimento, elementi che si spostano, ruotano, si aggregano.

L'architetto berlinese Arno Brandlhuber dice a questo proposito: «trovo interessanti i casi in cui l'orientamento dello spazio non è definito immediatamente dall'architettura, ma prende la giusta forma come risultato del modo in cui viene utilizzato. Perché accada devono esserci alcuni strumenti, il più delle volte non molti. Il design delle pareti e delle superfici non è fra questi, che sono invece gli oggetti: in altre parole, l'arredamento. Lo spazio non è definito dal modo in cui viene usato, ma può rendere possibili certi utilizzi. Nella migliore delle ipotesi diversi utilizzi. E attraverso l'arredamento spesso può assumere simultaneamente diverse funzioni. Io vivo in una situazione, ad esempio, in cui tutto è cucina, tutto è spazio di lavoro, tutto è biblioteca, poiché tutte le pareti sono state eliminate». E continua in un altro passaggio: «È più interessante quando gli spazi non sono prestabiliti ma puoi chiederti: cosa fa esattamente un mobile? Cosa può fare?» (Burrichter, 2017).

Può essere abitabile, rispondiamo noi. Come le "unità abitative" create da Andrea Zittel alla fine degli anni Novanta: mobili che si sviluppano in aree autosufficienti per dormire, mangiare, fare il bagno e lavorare.

La casa, ma potrebbe essere anche soltanto una grande camera, è intesa come involucro ed è rappresentata come spazio neutro, un volume il cui interno cambia al variare delle esigenze di chi la abita. L'idea di diversità, potenzialità, fluidità e simultaneità la definiscono.

Liberate dal vincolo della posizione, le funzioni diventano mobili nella doppia accezione del termine nella lingua italiana: nel senso che possono muoversi nello spazio e allo stesso tempo essere degli arredi. Stanze nelle stanze, recinti nei recinti, oggetti dentro altri oggetti.

1.

Al tema della porta Rem Koolhaas ha dedicato un intero volume del catalogo della mostra *Elements of Architecture* alla Biennale 2014 *Fundamentals*.

Alessandro Valenti

Università degli Studi di Genova
alessandro.valenti@unige.it

Riferimenti bibliografici

Augé, M. (2007). «Estia ed Hermes». *Domus*, 900, 116-117.

Burrichter, F. (2017). *This Will Be The Place*. New York: Rizzoli.

De Sola Morales, I. (1995). *Terrain vague*. In Davidson, C. C., (ed), *Anyplace*. Cambridge, MA: MIT Press, 118-123.

Forino, I., De Fusco, R. (2001). *L'interno nell'interno. Una fenomenologia nell'arredamento*. Firenze: Alinea.

Gregotti, V. (1997). «Editoriale». *Rassegna*, 1, 5-6.

Gutierrez, L. (2001). «Architettura di confine». *Domus*, 839, 78-81.

Koolhaas, R. - Boom, I. - Westcott, J. & Harvard University. Graduate School of Design (2014). *Door*. Venezia: Marsilio.

Nicolin, P. (2010). *Homeless. A proposito di casa, anche*. Milano: Editoriale Lotus.

Rizzi, R. (1996). *Mistico Nulla*. Milano: Federico Motta Editore.

Strappa, G. (1995). *Unità dell'organismo architettonico*. Bari: Edizioni Dedalo.

Ungers, O. M. (1982). *Il tema dell'incorporazione o la "bambola dentro la bambola"*. In *L'architettura come tema*. Quaderni di Lotus. Milano: Electa, 55-72.

pagine seguenti

Gary Cheng,
lo spazio cangiante del proprio appartamento
di Hong Kong: 32 mq progettati all'insegna
della massima flessibilità.





GUD 02.2020
CONCLUSUS

Stefano Termanini Editore, novembre 2020
www.stefanotermaninieditore.it

Immagine di copertina

Maurizio Maggiani, *Sanuario della Madonnetta*,
Genova, 2007.

Referees

Carlo Battini - Università di Genova
Nicola Canessa - Università di Genova
Mara Capone - Università degli Studi di Napoli Federico II
Enrico Cicalò - Università degli Studi di Sassari
Edoardo Dotto - Università di Catania
Luca Emanuelli - Università di Ferrara
Raffaella Fagnoni - Università IUAV di Venezia
Sara Favargiotti - Università di Trento
Davide Tommaso Ferrando - Università di Bolzano
Massimo Ferrari - Politecnico di Torino
Maddalena Ferretti - Università di Ancona
Guido Fiorato - Accademia Ligustica di Belle Arti di Genova
Claudio Gambardella - Università della Campania Luigi Vanvitelli
Gaetano Ginex - Università Mediterranea di Reggio Calabria
Andrea Gritti - Politecnico di Milano
Gianni Lobosco - Università di Ferrara
Anna Orlando - Storica dell'arte, Genova
Romolo Ottaviani - Università di Roma La Sapienza
Giacomo Pala - University of Innsbruck
Anna Maria Parodi - Università di Genova
Davide Rapp - Università di Genova
Ludovico Romagnì - Università di Ascoli Piceno
Ruggero Torti - Università di Genova
Ornella Zerlenga - Università della Campania Luigi Vanvitelli

indice

- 03 *Editoriale*
- 05 *Conclusus*
- 10 **TEATRO INDIA, ROMA: HORTUS CONCLUSUS IN TERRAIN VAGUE**
Marco Spesso
- 20 **LA FORMA ARCHITETTONICA DELL'IDENTITÀ**
Daniele Giovanni Papi
- 28 **ABITARE OLTRE LA PANDEMIA: VERSO UN NUOVO HABITAT DOMESTICO**
False Mirror Office
- 36 **L'ARCHITETTURA BELLA. DUE LEZIONI DI ANTONIO JIMÉNEZ TORRECILLAS**
Elisabetta Canepa
- 48 **IL DESIGN DISONESTO DI SPAZI E MODELLI VIRTUALI**
Andrea Vian
- 54 **«LA MIA CITTÀ IDEALE, MI SIA CONSENTITO, È UN'ENTITÀ DEFINITA, CIRCONDATA DA MURA».**
ALDO ROSSI E IL QUARTIERE RESIDENZIALE BARIALTO TRA LIMITE, HORTUS CONCLUSUS E PARTI DI CITTÀ
Antonio Labalestra
- 64 **HORTUS CONCLUSUS, LOCUS AMOENUS**
Davide Servente
- 76 **RINASCENZE**
Carmelo Baglivo
- 88 **CORRIDOI: DEMIURGICI SGUARDI E FRAMMENTI DI ESISTENZA**
Alessandro Canevari
- 98 **ISOLE DI TERRAFERMA**
Marinella Arena
- 108 **POST (COVID-19) DESIGN: INCERTE E BELLE VISIONI FUTURE**
Luisa Chimenz
- 114 **CONCLUSUS: IL LIMES DELLO SPAZIO TRA IL SÉ E LA MOLTEPLICITÀ**
Francesco Stilo
- 122 **MIES: SPATIUM CONCLUSUS**
Vincenzo Ariu
- 130 **IATI URBANI: RESIDUI CULTURALI E SOCIALI**
Ayla Schiappacasse
- 138 **L'ABITARE PERCEPITO. LA DIMENSIONE PERCETTIVA DELLO SPAZIO URBANO**
Stefano Follesa
- 146 **LA MISURA**
Francesco Bacci
- 154 **LA DEFINIZIONE SPAZIALE ATTRAVERSO L'ORNAMENTO. LA QUALITÀ SUPERFICIALE NELLA CULTURA PROGETTUALE DELL'ARCHITETTURA CINESE D'AVANGUARDIA**
Alberto Bologna
- 166 **PERSONALIZZARE I LUOGHI ATTRAVERSO L'EXPERIENCE DESIGN**
Francesco Burlando
- 174 **AR SITE-SPECIFIC DESIGN. PERCEPIRE LA CITTÀ AUMENTATA**
Annapaola Vacanti
- 182 **VIVERE L'INTIMITÀ: PER UNA PROGETTAZIONE DELLE DIFFERENZE SENSORIALI**
Alessandro Bertirotti, Angela Denise Peri
- 194 **LA PRIMA STANZA**
Francesco Librizzi
- 202 **SABOTARE IL LIMITE: OVVERO QUANDO HERMES VIOLA IL FOCOLARE DOMESTICO DI HESTIA**
IL RECINTO NEL RECINTO COME FONDAZIONE DELLO SPAZIO INTERNO, LUOGO IBRIDO
CHE COMBINA STANZIALITÀ A MOBILITÀ
Alessandro Valenti



€ 15,00