



L'approccio americano pragmatico alla tecnologia e quello compositivo e simbolico di matrice europea si fondono: una città verticale guarda da sopra quella orizzontale

Antonella Contin, Politecnico di Milano

Vedere è una Danza

(P. Klee)

...uno stupendo sentimento di relazione

“Excelsior! Abito al decimo piano. Il mio grattacielo fa parte di quella mandria di grattacieli che pascolano l'erba pettinata del piazzale Fiume [...] Grande è il mio grattacielo ma non è il maggiore. Altri ci sono più grandi di lui, i quali schierano in altezza quattordici, sedici, diciotto piani. Chi fermerà l'uomo nella sua audace scalata del cielo? [...] In cima al mio grattacielo si aprono terrazze e giardini pensili [...] Al decimo piano di un grattacielo, che con l'aggiunta del mezzanino e del seminterrato diventa in verità il duodecimo, l'uomo già vive nel cielo e si angelica. Una calma distesa, una grande purezza mitiga il mio soggiorno sul grattacielo. A staccarmi anche metaforicamente dalle cose terrene, basta l'ascesa su uno dei tre potenti ascensori, che traversano ininterrottamente il grattacielo, salendo e scendendo entro le profondissime torri. [...] Giù, varcati i potenti cancelli che chiudono l'ingresso del grattacielo, gli ascensori ti aspettano aperti, illuminati come teatrini. [...] Si entra nell'ascensore del grattacielo come nelle case incantate dei lunaparchi [...] quando hai pigiato il bottone, le porte si chiudono e l'ascensore parte lentamente come nave che esce dal porto, prende l'abbrivio e indi a poco si stabilizza nella marcia regolare e pulsante dell'altomare della ascesa. [...] Il grattacielo ha trasformato la vita dei milanesi. Misteriose attività si svolgono dentro queste città verticali, che la città orizzontale ignorava, dolcemente stesa nella sua pianura, con i suoi palazzotti bassi e i suoi giardini chiusi. [...] Questi grattacieli che si sono raccolti nel piazzale Fiume [...] compongono una medesima famiglia di giganti, occhiuti come Argo e impennacchiati del fumo delle loro caldaie di riscaldamento”¹.

*Renzo Piano, The Shard, Londra.
Foto B. Procino*

¹ A. Savinio, *Ascolto il tuo cuore, città*, Milano, 1984.

Che il grattacielo potesse essere un'ottima fonte d'ispirazione per la poesia surrealista, Alberto Savinio lo aveva già intuito potentemente nel 1943. In Savinio, il grattacielo milanese è fonte certo di intensi lampi metropolitani, ma scanditi anche da momenti di ritiro quasi mistico e intimo. Questo fatto incontestabile per noi architetti divenne certezza quando nel 1978 Rem Koolhaas, nel suo *Delirious New York*, delineò l'idea che il grattacielo Downtown Athletic Club fosse il nuovo tipo architettonico prodotto dalla *bigness* newyorchese, concepito come un sistema in grado di favorire uno stile di vita metropolitano e di partecipazione a nuove forme sociali. Ma intanto, a New York era già accaduto che questo connubio tra nuove tipologie edilizie e "tecnologia del fantastico", avesse trasformato Coney Island e poi la stessa Manhattan, in un "tappeto magico"². L'ascensore, ad esempio, venne presentato al pubblico proprio a Coney Island, dove erano realizzate fantastiche strutture per il divertimento poi adottate nei grattacieli, che divengono veri e propri "condensatori sociali".



Il Grattacielo Pirelli in 'La Notte'

Nuovi tipi di edifici, unità d'uso del territorio e/o tipi di landscape

Una ricerca che riguardi i tipi di edifici alti, intesi come unità d'uso del territorio e/o tipi di *landscape* studiati relativamente a un paradigma metropolitano, deve darne anche una definizione di senso, cioè, una definizione precisa di dimensione (*size*) e grandezza (*bigness*), legata a una sua immagine riconoscibile e a una possibile determinazione di mappa mentale alla scala della città metropolitana. La nostra domanda di partenza si rivolge all'investigazione se queste siano strutture o impianti genetici capaci di cambiare il volto del territorio e della città metropolitana, in altre parole, in grado di mettere in coesistenza il nuovo impianto spaziale, decisionale e relazionale, alla scala della globalizzazione e il valore di una rivendicazione locale coerente. Fenomeno questo, identificabile nella crescita economica e spaziale, legata all'evoluzione delle tecnologie³, da conoscere attraverso l'analisi dell'impatto tra crescita economica e territorio.

Il metodo di analisi adottato si basa sul confronto tra diversi casi esemplari, dei paradigmi urbani e di costumi, che trattino i temi: dell'impatto con i tessuti storici consolidati di grandi opere pubbliche; dell'impatto su ambiente e paesaggi; dell'edificio alto come *Hybrid Building*, ovvero, come elemento di aggregazione sociale e come modo della trasformazione di aree industriali dimesse.

Oggi la presentazione/descrizione/rappresentazione non solo degli enti che determinano la crescita, ma che inducono anche degli effetti sul territorio – spaziali, economici, sociali – è limitata e distorta per assenza di una comprensione,

² "Al 12° piano, una piscina occupa l'intera area rettangolare, si legge in *Delirious New York*; gli ascensori conducono quasi direttamente nell'acqua. Di notte, la piscina viene illuminata soltanto da un sistema di luci subacquee, così che la sua massa liquida, compresi i nuotatori che si muovono freneticamente al suo interno, sembra galleggiare nello spazio, sospesa tra lo scintillio elettrico delle torri di Wall Street e le stelle che si riflettono nell'Hudson". R. Koolhaas, *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*, New York, 1978 (trad. it., *Delirious New York. Un manifesto retroattivo per Manhattan*, Milano, 2001).

³ Ovvero impianti/oggetti tecnici come stazioni, aerostazioni, fiere, mall, nuovo spazio di flussi.

legata ancora a una visione meramente funzionalista e quantitativa, del valore aggiunto dei nuovi tipi edilizi che noi chiamiamo "morfotipi urbani", come luogo/icona, landmark, paesaggio interno. Non è compreso in particolare il rapporto strettissimo tra questo carattere di icona, *landmark* e paesaggio interno e lo spazio di flussi e comunicazione che caratterizza lo spazio pubblico della città d'oggi e non sono studiati i rapporti alla scala delle reti, e a quella della velocità, con le mappature mentali dei cittadini, mentre programmano i loro percorsi o i viaggi che connettono i luoghi della loro vita a tutti i luoghi del mondo, che visitano con maggiore facilità rispetto al passato.

L'analisi dello stato di conflitto naturale che si determina tra il polo conservativo (residenti) e il polo futurista (cittadini temporanei⁴), porta a dire che il valore aggiunto, dato dalla presenza di un nuovo impianto metropolitano determinato da un edificio alto, di solito anche luogo di un interscambio e di integrazione tra le diverse reti infrastrutturali, è difficilmente descritto nei suoi diversi livelli e quindi compreso dagli utenti finali: non viene in maniera esaustiva spiegata l'opportunità che offre in termini di funzioni urbane rare ad alto livello. Nasce così un conflitto per mancanza di descrizione di spazi e tempi, che si riduce a un dibattito sull'impatto ambientale e sullo skyline delle città. L'ambiente e il territorio sono considerati sempre solo preda dell'aggressività insita in ogni opera a grande scala.

Si determina così un inviluppo anziché uno sviluppo vero su tutta l'area metropolitana coinvolta, poiché non è mai testato un valore di beneficio reciproco: l'insediato (localmente), infatti, se non si vede mobilitato, percepisce solo un senso di frustrazione ed è destinato a regredire culturalmente. Solo attraverso una reciprocità è possibile attivare dei cambiamenti nel costume, dei modi di vita e di uso della città. Molta gente, specialmente i residenti più antichi, chi è nato nei quartieri che gravitano a ridosso dei grandi impianti intermodali, possono essere visti in gran parte come prodotto dei condizionamenti culturali di classe e di carattere locale con una relazione largamente "inconsapevole" al carattere sociale e spaziale intero della "loro città"⁵. Ma nel processo che le trasformazioni urbane sollecitano, attraverso la comparazione e il contrasto del carattere spaziale locale con altri luoghi spesso conosciuti attraverso i nuovi mezzi di comunicazione (televisione e internet soprattutto), i cittadini cominciano a perdere l'identificazione inconsapevole con il loro quartiere, nel suo senso sociale e spaziale, per assumerne una nuova e ampliata⁶.



Il Grattacielo Pirelli

⁴ Intesi come ad esempio *city user*, operatori del settore e nuove identità culturali.

⁵ Un esempio famoso fu il caso del primo concorso per il quartiere delle Halles a Parigi.

⁶ Nei nostri studi cerchiamo di definire metodologie di pianificazione a scala metropolitana con verifica d'impatto tra grandi opere pubbliche, territorio urbanizzato, reti di trasporto, tessuti residenziali. E portiamo avanti uno studio dello spazio pubblico attraverso il rapporto tra carattere di icona, landmark, paesaggio interno, spazio di flussi e comunicazione.

Tema della Mappa Mentale

Emerge l'esigenza di definire un nuovo progetto a scala metropolitana – come un marchio dello spazio locale recepibile come segno di mappe mentali, legate alla dimensione di una città metropolitana – strettamente connesso all'identità locale. È sempre più forte, infatti, la ricerca di riconoscibilità e identificazione dello spazio localmente praticabile attraverso immagini identitarie, da parte non solo di gruppi di potere, ma anche di nuove multiple cittadinanze, venute da altrove non più legate a origini ed etnie locali e che presuppongono appartenenze e "prossimità" di altro tipo, che si dà senza alcuna contiguità di tessuto e in cui le mediazioni delle forme urbane giocano un ruolo fondamentale. Cittadinanze che hanno una duplice istanza: da un lato dislocarsi nello spazio a velocità elevatissime; dall'altro ri-localarsi, rallentando i tempi di movimento e assumendo una "relazione 1 a 1" con la spazialità. Nell'analisi e interpretazione delle nuove realizzazioni milanesi si pone dunque il seguente quesito: come "accogliere" queste nuove cittadinanze? Come conformare il proprio spazio alle possibili aspettative? In altre parole, come identificarlo, affinché da lontano sia riconosciuto oggetto di desiderio; e da vicino campo di appropriazione di cittadinanze locali e pienamente praticabile?

I contenitori multiscala

La trasformazione in altezza dell'area milanese di Porta Nuova costituisce un caso rilevante nel mutamento della scala urbana odierna. Questi si possono definire contenitori multiscala, da analizzare come landmark e paesaggi interni sotto molteplici aspetti: come produttori di incrementi nella grandezza delle città fino ai limiti del salto di paradigma; come produttori di vicinanze artificiali tra lontananze; come aperture della prossimità locale a lontananze; come rigeneratori urbani attraverso trasformazioni locali; come produttori di ricchezza; come produttori di alterazioni nelle forme storiche o tradizionali⁷; come produttori di mutazione di funzionamento urbano o topografico locale e di immagine identitaria; come occasioni per la progettazione di nuove unità d'uso del territorio e/o tipi di *landscape* e quindi come punti d'appoggio per il funzionamento di aree geografiche e come formazioni che integrano forme urbane e tipi edilizi reciprocamente combinati tra loro⁸.

Se vogliamo capire il senso di questi nuovi edifici per la città, poniamoci il problema di una pertinenza alla re-identificazione dei diversi attori della città stessa, attraverso la progettazione di nuove tipologie di morfologie metropolitane. E questo sapendo che un nuovo paesaggio naturale e urbano è possibile solo attraverso un progetto in grado di dare impulso alla trasformazione delle aree, per mezzo di un inedito modo di lavorare geografia e orografia, che sono

⁷ E per questo necessitanti di nuove determinazioni di identità che ne traducano in nuove forme le qualità originarie.

⁸ Anche reciprocamente innestati o ibridati.

elementi fondamentali per poterne riconoscere ed esaltare un carattere identificatore. È il tema della qualità urbana che si lega alla complessità delle funzioni, intimamente connessa alla questione dell'identità e della significazione o dell'immagine⁹.

Nel riconoscere che sono cambiati gli attori del nuovo processo di urbanizzazione insieme alle misure spaziali e temporali della città¹⁰ bisogna ammettere che è cambiata, per il salto di scala che è nei fatti, la struttura della città nelle relazioni con i cittadini e nelle relazioni temporali in particolare; è cambiata, infatti, la temporalità delle persone. Per questo è variato anche il modo di marciare i luoghi e i territori.

Si pone il tema di cosa sia oggi lo spazio monumentale, legato anche alla ricerca in luoghi discontinui di un "effetto città" che permetta all'abitante e al city-user di trovare i segni delle istituzioni civili di una città, ma anche le cose che non stava cercando. In questo tempo, infatti, la città mette insieme ciò che prima non lo era: funzioni, ma anche luoghi che consentano *serendipity*¹¹, che costituiscano spazi mentali, che rispondano a un nuovo bisogno di bellezza o di una notte progettata¹².



Flatiron Building, New York

I modi in cui la figura identitaria si iscrive nella mappa mentale

Questione principale è lo studio dei modi in cui la figura identitaria, in questo caso il grattacielo, s'iscrive nella mappa mentale. In proposito, si deve notare che preliminarmente il nome/icona identitario di un luogo s'iscrive nella mente in rapporto a un andare lento dell'itinerario a piedi. Oggi, deve legarsi altresì a tutte le forme di "andare", anche celere e istantaneo. Per queste è necessaria un'istruttoria complessa che sintetizzeremo nel termine "cartografia", ovvero tutta quella strumentazione che istruisce la mappatura mentale prima di recarsi in sito.

L'immagine della città di Kevin Lynch¹³, tanto rispetto all'oggetto architettonico quanto in relazione alla città, muove da una posizione riformista: confrontandosi con la velocità e la vastità delle trasformazioni indotte, nell'ambiente urbano, dalla pluralità dei processi di espansione e di ricostruzione. L'autore si pone l'obiettivo esplicito di dotare il pianificatore degli strumenti di analisi necessari per il controllo della produzione dell'immagine urbana tramite un piano visivo della città, che promuova il riordino delle immagini mentali pubbliche dell'ambiente urbano, in vista di una maggiore integrazione del cittadino col proprio luogo di residenza e di lavoro¹⁴.

⁹ Questione questa ancora troppo marginale negli studi urbani.

¹⁰ P. Ortiz, *The art of shaping the metropolis*, New York, 2014.

¹¹ Intesa come "surprise, the making of unexpected happy chance discoveries".

¹² K. Lynch, *Managing the Sense of a Region*, Cambridge, 1980.

¹³ K. Lynch, *L'immagine della città*, Padova, 1963 è uno dei testi che definiscono quel crinale della storia dell'architettura contemporanea, databile intorno agli anni '60 del secolo scorso, in cui si mettono in discussione i principi del Movimento Moderno.

¹⁴ A. Vezzani, *Dall'Immagine della città all'Architettura della città e ritorno. Paragone tra due testi fondativi del secondo Novecento*, appunti per una lezione al Politecnico di Milano, 2005.

L'approccio di Lynch tende ad accentuare un possibile ordine esistente sotto le apparenze caotiche della scena urbana e si propone di accentuarlo aumentando la figurabilità, ovvero l'individualità ed evidenza visiva delle forme.

Lynch, in un suo testo pubblicato postumo, *The travel journals* (1952-1953), propone ancora la città italiana come modello urbano di figurabilità, e riconosce però allo stesso tempo ai segnali della comunicazione pop un valore di strutturazione dell'immagine urbana¹⁵.

Il proposito cui punta Lynch è il progetto della figurabilità urbana, destinato a formalizzarsi in un piano visivo che l'autore non circoscrive al solo ambito estetico: Lynch mira a quel benessere e a quella sicurezza psichica degli utenti urbani (*feeling of adequacy*) che si lega alle capacità di orientamento; la figurabilità è quindi leggibilità delle matrici visive. Il fine è di poter arrivare a progettare un'immagine mentale pubblica condivisa della città. Il progetto di architettura allora deve costituire un tratto saliente della città poiché costitutivo della sua immagine mentale. Quello che Lynch chiama "landmark" possiamo intenderlo non solo come meta visiva, quanto piuttosto come "marchio del piede" della torre, elemento che organizza una porzione urbana, e soprattutto come costruzione di uno skyline per un *paesaggio totale reso visibile*¹⁶.

Oggi, il grattacielo è inteso come elemento che costringe la tipologia a ibridarsi. Colin Rowe¹⁷, quando introduce il tema del telaio del grattacielo di Chicago, distingue l'approccio pragmatico alla tecnologia, tipico della mentalità americana, da quello più compositivo e simbolico di matrice europea. E lo stesso Fenton¹⁸ introduce il tema del grattacielo come *hybrid building* e con esso apre alla dimensione storica dell'architettura americana che significa soprattutto *bigness*: la nuova scala degli edifici del piano di New York del 1811. Il grattacielo diventa, da allora, un punto di vista sulla città, che provoca rispetto a essa uno stupendo sentimento di relazione (*feeling of relation*), dove una città verticale guarda da sopra quella orizzontale, per alcune miglia e consente, così, la capacità di vederla e afferrarla facilmente come se fosse tutta intera un simbolo. Il grattacielo è non solo una casa alta, ma un *hub* infrastrutturale, un simbolo di *real estate development*, ma soprattutto, una potente immagine pop, che offre il piacere di una familiarità con un mondo nuovo, complesso e vario, a una scala inedita e incommensurabile. La Torre Unicredit di Pelli e lo Shard di Renzo Piano sono gli eredi contemporanei di queste visioni di inizio Novecento.

¹⁵ Si veda ad esempio la sua analisi di Scollay Square a Boston.

¹⁶ In questo senso Firenze diventa modello di paradigma urbano che dispone le piante e prepara le scene. Torre urbana e cattedrale sono marchi diversi per il flusso pedonale e sono potenti indici di posizione. La torre di Giotto, perciò, danza con la cupola del Brunelleschi, perché "vedere è una danza", ma già nella storica Firenze, quando la città salta di scala, nella terza cerchia, il landmark deve assumere la funzione di marchio alla scala del paesaggio e deve mettersi in relazione con i suoli, le reti e i paesaggi.

¹⁷ C. Rowe, *La struttura a telaio di Chicago*, in *La matematica della villa ideale e altri scritti*, a cura di P. Berdini, Bologna, 1993 (V ed.).

¹⁸ J. Fenton, *Pamphlet Architecture 11: Hybrid Buildings*, New York, San Francisco, 1985. Fenton è citato anche da Koolhaas in *Delirius New York*.

L'APPROCCIO AMERICANO PRAGMATICO ALLA TECNOLOGIA E QUELLO COMPOSITIVO E SIMBOLICO DI
MATRICE EUROPEA SI FONDONO: UNA CITTÀ VERTICALE GUARDA DA SOPRA QUELLA ORIZZONTALE



New York vista dall'Empire State Building

Un metodo di analisi e di interpretazione che apre a un possibile progetto di grattacielo del XXI secolo

Il metodo di analisi urbana di Lynch è sembrato a un'intera generazione di architetti la chiave per leggere quantitativamente la qualità delle forme urbane, aprendo un possibile parallelo con lo strutturalismo linguistico che in questi anni è stato il riferimento privilegiato di tante ricerche, fra le altre, quella di Aldo Rossi e della scuola di morfologia urbana, che legge nelle persistenze e nelle modificazioni del tipo e dei tessuti lo spessore storico delle città, recuperando così un rapporto con la storia di tipo quantitativo, senza venire meno all'oggettività richiesta dal Movimento Moderno.

La comparazione tra i due autori¹⁹ mette in evidenza due letture diverse della città e dell'architettura che appaiono oggi fondersi nell'analisi dei nuovi tipi metropolitani costituiti dai grandi impianti morfologici caratterizzati da edifici alti.

*L'immagine della città*²⁰ sta tra i riferimenti teorici del volume di Rossi del 1966, *L'architettura della città*. I due sono entrambi testi di analisi urbana pro-

¹⁹ I due autori sono assai diversi, ma appaiono incredibilmente vicini se analizzati attraverso l'esperienza pop americana che Rossi fece a Celebration.

²⁰ K. Lynch, *L'immagine della città*, cit.

pedeutici a un progetto, il primo legando l'analisi ai meccanismi di percezione visiva, l'altro alla lettura delle planimetrie. Già in questa differenza si coglie il diverso valore conferito alla cinestetività: per Lynch l'elemento strutturante principale è il percorso, e la visione in movimento è consustanziale alla comprensione della città. Gli elementi mobili, e particolarmente la gente e le sue attività, sono in una città altrettanto importanti che gli elementi fissi²¹.

Per Rossi il dato preminente è la permanenza delle forme sotto lo scorrere delle esistenze individuali: l'architettura è la scena fissa delle vicende dell'uomo; carica di sentimenti di generazioni, di eventi pubblici, di tragedie private, di fatti nuovi e antichi. L'elemento collettivo e quello privato, società e individuo si contrappongono e si confondono nella città. La velocità ha un diverso peso anche nei processi di trasformazione urbana operati dal progetto: per Lynch²² la città non è soltanto oggetto di percezione (e forse di godimento) per milioni di persone profondamente diverse per carattere e categoria sociale, ma è anche il prodotto d'innomerevoli operatori, che per motivi specifici ne mutano costantemente la struttura. Benché nei suoi grandi lineamenti essa possa mantenersi stabile per qualche tempo, nei dettagli essa cambia senza posa. Non vi è alcun risultato finale, solo una successione continua di fasi.

Per Rossi²³, invece, i cambiamenti della città avvengono per graduale obsolescenza delle parti e possono essere indirizzati da un progetto che si misura sull'orizzonte della storia. Per lui, operare sulla città significa lavorare alla costruzione di un grande progetto unitario nel tempo lavorando su determinati elementi che modifichiamo lentamente; ed è attraverso questo che si può arrivare sicuramente all'invenzione. Tra questi elementi hanno un rilievo particolare le forme tipologiche, che cambiano.

L'invenzione di cui parla Rossi è fatta di lente variazioni del tipo misurate sullo sfondo dell'obsolescenza di quartieri residenziali e del permanere dei tracciati, avvicinandosi forse, in questo, alla gradualità lynchana che mira ad accentuare l'ordine esistente. In quest'universo che valorizza la lentezza, la dialettica letta da Rossi tra parti della città e in particolare tra monumento e area-residenza mostra evidenti affinità con alcune delle categorie di Lynch come: percorso, landmark e quartiere²⁴, con la differenza che per Lynch tali categorie sono strumenti sperimentali, mentre per Rossi un concetto come il tipo, che si manifesta nel monumento, ha un valore ontologico. Ciò che per Rossi lega le forme della città all'uomo è la memoria, l'avvenimento e il segno che ha fissato l'avvenimento. Per Lynch invece la preminenza del valore mitico e simbolico attribuito ai luoghi può essere ostacolo a successivi sviluppi e arriva a postulare la produzione di un ordine visivo incompiuto.

²¹ Per Lynch noi non siamo soltanto testimoni di questo spettacolo, ma siamo noi medesimi interpreti di esso, siamo sulla scena con gli altri attori.

²² Si tenga presente che il suo riferimento è la città americana e la rapidità dei cambiamenti che reclama un piano urbano visivo.

²³ L'orizzonte di Rossi è nei primi anni della sua carriera solo la città europea: i riferimenti infatti de *L'architettura della città* sono Milano, Parigi, Londra, Mosca.

²⁴ Da notare anche come quartiere margine e percorso siano categorie che l'analisi lynchana condivide, con gli opportuni adattamenti, con gli studi di morfologia urbana.

Diversi ancora sono gli approcci all'architettura: Lynch scompone il fenomeno architettonico nella sequenza di immagini che si dispongono lungo il percorso cinetico che struttura la sua lettura della città; per Rossi, invece, l'immagine non preesiste alla forma: è sempre oggetto solido, letto contemporaneamente in pianta nei suoi fondamenti genetici, e poi in volume, cioè è sempre un montaggio costruttivo di immagini, mappe e scene.

Da notare, però, come nell'arco della sua carriera di progettista, e soprattutto, dopo la sua esperienza americana, in Rossi progressivamente l'immagine venga in dominanza: se pianta e alzato si bilanciano ancora nella tavola della Città analoga, riassuntiva della sua teoria compositiva, in un progetto come l'albergo di Fukuoka è il prospetto e non la sezione orizzontale a poter sostenere il confronto con l'evidenza del planivolumetrico del quartiere San Rocco, arrivando poi all'uso del frammento di immagine come segnale iconico nel collage di alzati dell'isolato della Schuetzen Str. a Berlino, in cui a un tipo planimetrico obbligato, si sovrappone la citazione di Palazzo Farnese. Qui sembra quasi di poter affermare, come conclusione provvisoria, che *L'architettura della città* si sia risolta alla fine ne *L'immagine della città*.

Il disegno urbano del grattacielo metropolitano

Possiamo identificare, allora, due tipi di approccio di disegno urbano.

Il primo tipo, di "struttura profonda", costituito da una combinazione di concezioni basate sul senso comune circa le necessità fisiche degli insediamenti umani e da verità circa la condizione umana. Questi principi sono rappresentati come più o meno appropriati per tutti i luoghi e per tutti i tempi. Saranno perciò adatti a tutte le condizioni economiche e politiche, con l'eccezione di quelle poche patologiche. Per essi, il progetto nello spazio dei flussi implicherà gli stessi principi di base del progetto nello spazio dei luoghi. Questi principi fanno riferimento a caratteristiche strutturali di base, come l'aspetto delle strade e di altri sistemi di trasporto, le relazioni degli edifici con esse, l'accesso pedonale, la capacità della forma costruita di adattarsi nel corso del tempo, ecc.

Il secondo è correlato a metodi atti ad aggiungere sostanza "sovrastutturale" all'ossatura "di struttura profonda". Ogni nuova era – ogni generazione urbana – deve apportare nuovi valori circa il carattere visivo e nuove richieste circa la funzione dell'ambiente costruito. Uno dei campi d'indagine più significativa, allora, potrebbe essere oggi il sorgere di un rinnovato interesse dell'"immagine" legato alla proliferazione delle nuove tecnologie dell'informazione²⁵.

L'immagine è stata un elemento chiave della città durante l'età barocca e da allora è scomparsa e riapparsa in forme differenti in una quantità di periodi successivi. Poiché la sua temporalità non ne fa una "struttura profonda", ha sempre avuto negli studi urbani uno status secondario, inferiore a temi strutturalmente

²⁵ Ci si riferisce in particolare particolarmente alla cinematografia e a internet.

profondi, rappresentati in pianta: come la distinzione tra pubblico e privato, la necessità di solidità, ecc. Il real estate ne ha recuperato un valore comunicativo come "intermediario simbolico".

I nuovi progetti sono prodotti dell'economia politica prevalente: come tutti i prodotti²⁶ riflettono le domande complesse e contraddittorie di gruppi differenti. Certamente non riflettono verità trascendentali di struttura profonda: solo così, possono ricevere il supporto della gente locale, dei finanziatori, dei manager, ecc. E lo fanno utilizzando immagini. Sono questi attori che testimoniano l'insieme diverso di valori culturali della società contemporanea. Oggi, infatti, se vi è un significato nel concepire l'ambiente costruito come rappresentante il "progresso" nel corso del tempo, e se il progetto deve divenire il marchio, la testimonianza di questo nostro tempo, è attraverso l'emergenza di nuove tecnologie, e in particolare di stampa, radio, televisione, computer e sistemi di trasporto in evoluzione. Questi hanno espanso gli orizzonti della gente e aumentato le loro scelte, non solo sul dove andare ma anche su chi essere, e perciò quale sfera del pubblico volere per esibirsi²⁷.

Comunicazione

Per trovare una risposta coerente con la nostra storia e cultura europee, occorre però porre al centro il tema della comunicazione non solo come circuito mediatico di reti telematiche, ma come "comunicazione originaria o ontologica" nello spazio abitato in tutte le sue forme private e pubbliche che istruiscono il senso comune.

L'evoluzione degli spazi pubblici odierni mostra una sempre maggiore interazione tra forme originarie di acquisizione e comprensione degli spazi abitati, appartenenti a una competenza corporea preconsenziale, e forme di comunicazione diretta attraverso messaggi figurati con valore d'indice, di segnale d'informazione. Forme che possono essere anche molto sinergiche ma non si identificano l'una nell'altra.

²⁶ Lo stesso Rem Koolhaas, d'altro canto, sembra sostenere che il suo approccio al progetto nell'economia globale è guidato dalla necessità di rispondere alle realtà complesse e alle incertezze di breve periodo della *new economy*. R. Koolhaas, *Bigness or the problem of Large*, in Id., *S,M,L,XL: Office of Metropolitan Architecture*, New York, 1995.

²⁷ Il progetto *Las Setas* a Siviglia, progetto criticato e quasi rigettato dalla città, è diventato l'anno passato il set preferito dal movimento dei giovani occupanti: da lì venivano ripresi e intervistati per rendere partecipe il mondo televisivo delle ragioni delle loro proteste. Era quello, infatti, l'unico luogo della città che fosse riconosciuto come il segno di una cittadinanza globale. Per molti progettisti di oggi, queste sono le scelte realmente importanti, che stanno avendo un profondo impatto sul modo in cui la popolazione locale usa e interpreta l'ambiente costruito.

Chiameremo la sinergia tra comunicazione originaria e comunicazione informativa dello spazio dei flussi, spazio di comunicazione; e riconosceremo che la situazione costitutiva di tale spazio di flussi/comunicazione è quella del contenitore di paesaggi interni, che sono scenari attrattori per cittadini che lo praticano in una temporalità distratta²⁸.

Il tema è l'identificazione fisica dei luoghi, sia macroscopicamente come contenitori disposti nei paesaggi e nei relativi territori, sia microscopicamente come siti distinti nei paesaggi interni. In questa prospettiva, nei nuovi contenitori o morfotipi urbani, la relazione con lo spazio è inglobata in una rappresentazione del mondo che oggi si arricchisce di una dilatata percezione sensoriale e da inedite relazioni tra mutevoli raggruppamenti sociali e nuove possibilità di relazioni interpersonali. Ciò spiega la nascita di una nuova intenzione estetica "globalizzante", che caratterizza i nuovi progetti, anche quelli milanesi. È indubitabile, infatti, che i media (la televisione soprattutto) attribuiscono ai luoghi una riconoscibilità che acquista una tipizzazione iconica straordinaria. Ma la stessa televisione non è autoreferenziale, infatti, rimanda sempre a luoghi tipici (della città o della residenza) in una diacronia che assimila questa condizione odierna a quella medioevale, quando tutto era totalizzato nell'orizzonte corporeo²⁹. Oggi, indubbiamente, ciò che è in evidenza è il rapporto tra l'immediatezza della comunicazione e la totale praticabilità del mondo.

Il predominio oggi è quello dell'immagine d'immediata decifrabilità, sorprendente a volte, perché chi la frequenta deve essere posto in uno stato di ricreazione, inteso come condizione di libero esercizio delle facoltà umane, non costrette o inibite da una finalità esclusiva e condizionante. L'immagine rispetto alla struttura profonda deve essere pensata in modo che tutti la possano immediatamente leggere e usare.

Si può dimostrare che l'interazione tra comunicazione originaria e comunicazione informativa nello spazio dei flussi/spazio di comunicazione odierna è determinata da un'elevazione nella complessità dell'identificabilità e nella riconoscibilità del locale nel globale, che il progetto deve restituire nel modo più semplice e immediato.

La determinazione di carattere messa in esercizio nella forma e figura spaziale è ciò che da un lato estende il senso comune, e che dall'altro, deve essere prioritariamente studiato. Il tema principale per un progettista di architetture metropolitane diventa allora lo studio dei modi in cui la figura identitaria si iscrive nella mappa mentale.

²⁸ Oggi ad esempio l'opera di Jon Jerde, che si costruisce sulle idee di Venturi e di Steven Izenour, sembra trattare la sfera del pubblico come un "medium di informazione", allacciato in un dialogo con altri media come il cinema e la televisione. Roger Simmonds e Alan Reeve, in *Public realm as theatre: Bicester village and universal city walk* del 2001, sviluppano invece l'idea della sfera del pubblico come scenario cinematografico o teatrale ma per la definizione di un sé inedito per ogni cittadino in un'era dell'"artificiale".

²⁹ Furono le città rinascimentali e illuministe che poi introdussero un ordine delle grandezze che implica folla e spettacolo, mentre la città borghese immise lo spazio di circolazione in cui la velocità è la condizione privilegiata. E da allora la nostra cultura urbana, italiana in particolare, è in grado di costruire grandi progetti in pianta e in scena.

La nuova scala e i nuovi tipi di spazio

Il rapporto tra la casa e l'universo urbano passa così tra una moltitudine di luoghi/funzione e luoghi/icona alla scala del territorio, della città o del quartiere i quali rimandano l'uno all'altro secondo il valore di scala che sottendono e secondo il quale debbono essere studiati i nuovi modi della prossimità/vicinanza, della folla/spettacolo, della circolazione/comunicazione, della connessione/pratica dei luoghi del mondo.

Due sono i tipi di spazi: lo *space of places* (economia locale) e lo *space of flows* (che è parte dell'economia globale). Questo secondo tipo riguarda i terminali delle grandi infrastrutture e tutto il sistema di supporto al loro intorno: shopping center regionali, trade center, tecnopoli, destinazioni turistiche, stadi ecc. È in questo spazio che incontriamo edifici dalle nuove scale e tipologie e anche i nuovi grattacieli cavi metropolitani.

Sono i luoghi/icona che appartengono alla sfera del *Public Realm* come spazio dei flussi. Sono tre le categorie in base alle quali leggerli e progettarli, secondo Simmonds: come Information System/spazio della Comunicazione; come Movie Set; come un nuovo spazio dell'apparenza.

In questo senso, il tema da affrontare riguarda la riconoscibilità di un luogo nei confronti di una "infinitudine" di luoghi da riconoscere e implicati nella quotidianità, a partire dalla stessa residenza; e in particolare, bisognerà, per ogni progetto, verificare il modo in cui esso contenga e rapporti tra loro i vari ambiti di scala, che costituiscono l'orizzonte urbano odierno.

Immagine denotativa di una identità urbana e mappa mentale

Uno degli aspetti più interessanti che riguarda il progetto dei nuovi contenitori alti milanesi è proprio quello che recupera il tema del valore d'immagine denotativa di un'identità urbana, come regola di costituzione della mappa mentale della città diffusa. Il progetto di nuovi contenitori riguarda, infatti, un'articolazione dell'identità attraverso la costituzione di una immagine identitaria per i diversi spazi che li compongono: spazio della folla, della prossimità e attesa, della circolazione³⁰, studiati sia dal punto di vista funzionale, dimensionale e distributivo, sia dal punto di vista di un'immagine espressiva della qualità e della identità dello spazio. Questo è il portato ideale della cultura milanese nella progettazione architettonica e urbana.

Il valore d'immagine permette altresì di riconoscere e dislocare nella propria mente, in un percorso interiore, luoghi/icona al fine di poter costituire, anche alla scala delle reti, cioè quella della velocità, una mappa mentale a supporto di una mappa topografica che deve gestire i percorsi che connettono ogni luogo a tutti gli altri.

³⁰ Si veda a questo riguardo F. Choay, *Espacements. Figure di spazi urbani nel tempo*, Milano, 2004.

Paesaggi interni. Strutturazione interna, non pura visibilità

Queste nuove tipologie devono essere studiate innanzitutto come tonalità di paesaggi interni, prima che rispetto a una loro funzione determinata³¹.

Leggere il tema dell'icona rispetto a queste modalità costitutive di paesaggi interni, ci permette di pensare gli spazi e le loro immagini identitarie dal punto di vista della loro strutturazione interna nel senso di una loro pertinenza a una funzione e non solo rispetto al tema visibilità e funzionalità. Infatti, l'icona ha valore figurativo e visivo, ma non ha rapporto con la presa corporea, non è mai localizzata. Il vero problema, quindi, è come la cosa (nome-icona) è localizzata (rapporti che istruisce nello spazio), quando è diversa l'abitabilità che una situazione urbana di dimensioni incommensurabili richiede.



Londra dal Tamigi. Foto G. Shane

Il progetto alla scala del territorio viene inteso come capace di ri-descrivere un luogo e di riproporne la invenzione di una nuova topografia. È così che il paesaggio diventa progettabile quasi "artificiale": si passa dalla natura al progetto, ma poi, necessariamente, anche viceversa. La cultura dell'ambiente deve quindi fare riferimento a nuovi elementi pesanti e deve ripensare a ciò che è patrimonio dell'identità locale nella prospettiva di una rivendicazione coerente. Il tema è, alla scala metropolitana, identità e crescita.

³¹ Si tenga presente che alla scala della progettazione architettonica uno dei temi che si sta rivelando tra i più studiati è la gestione della progettazione della forma, rispetto a dimensioni e flussi, attraverso un controllo matematico, potenzialmente neutro.

Se localizzare ha sempre in sé il bisogno di esercitare una presa corporea, allora è possibile orientarsi attraverso dati spaziali fisici e il riconoscimento d'immagini identitarie comporta che un luogo/icona non deve essere solo riconosciuto dall'osservazione distratta, dalla dimensione della velocità, ma anche dalla visione di chi, fuori dalle reti, vuole recuperare con il contesto una relazione spaziale 1:1. Questa è la dimensione intensa e veicolata dall'esperienza del corpo dei paesaggi interni. È la dimensione che Franco La Cecla ha definito, riferendosi alle aerostazioni, la dimensione dell'"ozio veloce"³² legato al "senso dell'agio nello spazio", nella quale il rapporto con il luogo non è più temporale, ma nuovamente spaziale. È quella dimensione dello spazio interno, che deve diventare la mappa di riferimento per altre cognizioni e quindi uno degli strumenti per esperire il mondo. Ciò è sempre più indispensabile, se è vero che la "velocità produce oggetti puri" e che questi oggetti sono pure superfici contro la profondità del desiderio, che ci porta a visitare i luoghi e a ritornarci.

Lo spazio interno di questi nuovi spazi è come un set; ma in un set la consunzione è rapidissima.

La consunzione di scenari implica poter incontrare e scegliere nell'arco di un tempo breve diversi stili di vita, potendosi inserire come cittadino ovunque, senza necessariamente dover avere assimilato tutte le tradizioni più profonde. Questo consumo veloce nasce dall'uso di massa di nuovi mezzi di rappresentazione – la fotografia e la televisione – che trasformano in icone tutte le immagini espressive di un luogo conosciuto, ma anche lo stile di vita che vi si determina. Questo, nell'era della globalizzazione, è una chance e un problema.

Conclusioni. 'Urbanità una'

Abbiamo qui affrontato lo studio dei nuovi grattacieli milanesi prendendo come punto di partenza la dimensione dello spazio fisico e quello di arrivo la ricerca di nuove dimensioni e qualificazioni dello spazio alle diverse scale.

Il grattacielo metropolitano può essere inteso come una tipologia che condensa funzioni urbane rare e l'abbiamo studiato non dimenticando i processi che hanno alterato tessuti e ambiente naturale, generalmente indotti dall'impatto che la scala locale ha con queste grandi infrastrutture che si confrontano alla scala metropolitana. Ma per noi, il grattacielo metropolitano è soprattutto un luogo esemplare a funzione metropolitana, in cui si manifestano le interferenze e le implicazioni dei vari ambiti di scala, che costituiscono l'orizzonte urbano odierno. Questi nuovi impianti, infatti, pongono una relazione inedita tra globale e locale, che deve affrontare tre diversi ordini di problemi: la multi-sca-

³² F. La Cecla, *Per un'estetica dell'esperienza 1:1 nello spazio dei flussi*, in *Milano Malpensa*, a cura di E. d'Alfonso, Firenze, 2006.

larità del progetto; l'integrazione tipologica e tipo-morfologica (cioè l'ibridazione tipologica) dei modelli; la qualificazione paesaggistica delle grandi strutture a rete.

L'identità profonda di queste nuove tipologie è l'interscambio tra le scale, che muta la scala stessa della città, che diventa area metropolitana e che si può intendere come "urbanità una"³³.

Se partiamo dal presupposto che l'identità locale non può non considerare positivamente il tema della crescita, è necessario analizzare le economie di scala che reggono le relazioni tra le dimensioni del nuovo tipo grattacielo e le dimensioni dell'investimento economico e sociale. Questo significa, interrogarsi sull'ordine della grandezza del tipo nei confronti dell'identità locale.

Il grattacielo, con i servizi e le infrastrutture che vi si connettono, può essere una struttura che permette di non considerare più queste località come 100 campanili? Potrà aiutare a sanare problemi precedenti? Le aree dismesse potranno tornare in gioco? È quest'aspetto vertebratore di questa nuova tipologia alla quale è attribuito quindi un "in più" sia rispetto al suo essere motore propositivo di dinamiche economiche o solo funzionale, che conferisce ai grattacieli contemporanei il valore di luogo strategico tra le due stazioni milanesi.

Ma alle nuove scale, indotte dalle infrastrutture e che vedono la quasi totale caduta di ogni senso del luogo, non si tratta di operare per semplice ingrandimento del condominio milanese, ma di ripensare ai dati spaziali, simbolici, metaforici e emotivi, come Savinio li aveva già descritti, che possano ricreare un rapporto reciproco tra identità e luoghi. Per questo, non solo di progettisti abbiamo bisogno, ma soprattutto di architetti compositivi, che abbiano nel basamento del grattacielo di Gio Ponti, che avvitando si localizza in una porzione precisa di città, un riferimento importante per la realizzazione di uno spazio nuovo e identitario per la Milano del futuro.

³³ In quest'ottica le identità locali possono essere considerate, con una forzatura certo, quartieri di un'area più vasta.