

La città, oggetto di questo libro, viene qui intesa come una architettura. Parlando di architettura non intendo riferirmi solo all'immagine visibile della città e all'insieme delle sue architetture, ma piuttosto all'architettura come costruzione. Mi riferisco alla costruzione della città nel tempo. Ritengo che questo punto di vista, indipendentemente dalle mie conoscenze specifiche, possa costituire il tipo di analisi più complessiva della città, essa si rivolge al dato ultimo e definitivo della vita della collettività, la creazione dell'ambiente in cui essa vive. Intendo l'architettura in senso positivo, come una creazione inscindibile dalla vita civile e dalla società in cui si manifesta, essa è per sua natura collettiva. Come i primi uomini si sono costruiti abitazioni e nella loro prima costruzione tendevano a realizzare un ambiente più favorevole alla loro vita, a costruirsi un clima artificiale, così costruirono secondo una intenzionalità estetica. Essi iniziarono l'architettura a un tempo con le prime tracce della città, l'architettura è così connotata al formarsi della civiltà ed è un fatto permanente, universale e necessario. Creazione di un ambiente più propizio alla vita e intenzionalità estetica sono i caratteri stabili dell'architettura, questi aspetti emergono da ogni ricerca positiva e illuminano la città come creazione umana. Ma per dare forma concreta alla società, ed essendo intimamente connotata con essa e con la natura, essa è diversa e in modo originale da ogni altra arte e scienza. Queste sono le basi per lo studio positivo della città; essa già si delinea nei primi insediamenti. Ma col tempo la città cresce su se stessa; essa conquista coscienza e memoria di se stessa. Nella sua costruzione permangono i motivi originari ma nel contempo la città precisa e modifica i motivi del proprio sviluppo. Firenze è una città concreta; ma la memoria di Firenze e la sua immagine acquistano dei valori che valgono e rappresentano altre esperienze. D'altro canto questa universalità della sua esperienza non potrà mai renderci conto del tutto di quella forma precisa, di quel tipo di cosa che è Firenze. Il contrasto tra particolare e universale e tra individuale e collettivo emerge dalla città e dalla costruzione della cosa stessa; la sua architettura. Questo contrasto tra particolare e universale e tra individuale e collettivo è uno dei punti di vista principali con cui la città viene studiata in questo libro; esso si manifesta sotto diversi aspetti, nei rapporti tra sfera pubblica e privata, nel contrasto tra la progettazione razionale dell'architettura urbana e i valori del locus, tra edifici pubblici e edifici privati. D'altro canto il mio interesse per i problemi quantitativi e per i loro rapporti con quelli qualitativi costituisce una delle ragioni dell'origine di questo libro: gli studi che ho condotto su città singole hanno sempre aggravato la difficoltà di stabilire una sintesi e di poter tranquillamente procedere a una valutazione quantitativa del materiale analitico. Infatti ogni area

Il progetto della città | interrotta

Nei processi continui di modificazione connotati nella forma urbana, imprescindibili per la sua comprensione quale *struttura dinamica significativa*, gli *smisurati* intervalli disposti entro campi rarefatti o dissolti, lacerati dalle grandi linee di comunicazione, presidiati da aggregati monofunzionali d'ordine industriale, commerciale, infrastrutturale, programmaticamente atopici, conducono il progetto di architettura a misurarsi con una nozione di contesto decisamente *disorientante*.

Lo sguardo insegue una traccia tematica dotata di senso e al contempo attiva una tensione verso sue variazioni successive: la *città interrotta*, contesa tra i propri radicamenti originari persistenti e l'affermazione del suo carattere di accelerata temporaneità, si definisce quale ambito di ricerca della complessa qualità dello spazio pubblico, composta entro la dialettica tra le cognizioni di *struttura*, *schema*, da una parte e *relazioni*, *relativismo* dall'altra; di *ordine*, *logica* ma anche *infrazione*, *traslazione* e *dismisura*.

Andrea Di Franco, Ricercatore, Progettazione architettonica e urbana, Politecnico di Milano, Scuola di Architettura e Società, Dipartimento di Architettura e Pianificazione
Alisia Tognon, PhD student, Progetto e conservazione, Politecnico di Milano, Scuola di Architettura e Società, Dipartimento di Architettura e Pianificazione

Barbara Coppetti, Dottore di ricerca, Assegnista in Progettazione architettonica e urbana, Politecnico di Milano, Scuola di Architettura e Società, Dipartimento di Architettura e Pianificazione
Davide Ferrari, PhD student, Progettazione architettonica e urbana, Politecnico di Milano, Scuola di Architettura e Società, Dipartimento di Architettura e Pianificazione
Pasquale Mei, Dottore di ricerca, docente di progettazione architettonica e urbana, Politecnico di Milano, Scuola di Architettura e Società, Dipartimento di Architettura e Pianificazione

Giacomo Borella, architetto, Studio Albori, Milano

Lorenzo Giacomini, filosofo, docente di estetica, Scuola di Architettura e Società, Politecnico di Milano

Progetti di:

Letizia Anelli, Sara Beretta, Marco Caldarola, Viviana Pettenazzi, Marina Arovitola, Daniela Cimino, Laura Grossi, Alice Frigerio, Manuel Assennato, Roberto Rocchi, Daniela Russo, Claudio Brambilla, Marco Rizzi, Manuel Tonolini, Luisa Beretta, Simone Bossi, Ivana Gonscakova, Davide Bernasconi, Andrea Bianchi, Guido Cossa, Danilo Mario Monzani, Elisa Burini, Emanuele Scotti, Arianna Cattaneo, Francesco Cazzaniga, Giorgio Dal Pozzo, Federica Magi, Martina Cristina, Sandro Riscino, Simone Davide Fadini, Nicola Nubile, Luca Genoni, Loris Nobile, Alessandro Legnani, Michela Peruzzi, Claudia Sambinello, Maria Chiara Vriz, Francesco Manzoni, Stefano Panzeri, João Molinar, Elisa Monetti, Tindaro Niosi, Elena Pidò, Arianna Pirazzi, Annachiara Totolo

2 | Il progetto della città interrotta

collana diretta da
Andrea Di Franco

a cura di:
Andrea Di Franco
Alisia Tognon

scritti di:
Giacomo Borella
Barbara Coppetti
Andrea Di Franco
Davide Ferrari
Lorenzo Giacomini
Pasquale Mei
Alisia Tognon

*Dipartimento di Architettura e Pianificazione
Scuola di Architettura e Società
Politecnico di Milano*



2 | Il progetto della città interrotta

*Dipartimento di Architettura e Pianificazione
Scuola di Architettura e Società
Politecnico di Milano*

*collana diretta da
Andrea Di Franco*

*a cura di
Andrea Di Franco
Alisia Tognon*

*scritti di
Giacomo Borella
Barbara Coppetti
Andrea Di Franco
Davide Ferrari
Lorenzo Giacomini
Pasquale Mei
Alisia Tognon*

*fotografie dell'area di progetto
Simone Bossi*

*scritti e progetti degli
studenti del laboratorio di progettazione architettonica
(AA. 2010-2011)*

Indice

Introduzione	7
Il progetto della città interrotta <i>Andrea Di Franco</i>	11
Ecomostro addomesticato e altri progetti <i>Giacomo Borella, Studio Albori</i>	29
L'eterno ritorno <i>Alisia Tognon</i>	43
Pieno/Vuoto. Fare spazio nel paesaggio urbano <i>Davide Ferrari</i>	65
Discontinuità urbane: le aree ferroviarie milanesi <i>Barbara Coppetti</i>	83
Progettare le rovine della contemporaneità <i>Pasquale Mei</i>	109
Abitare l'archetipo: paradossi del mito architettonico (Monumenti contemporanei e rovine abitabili) <i>Lorenzo Giacomini</i>	123
Città: relazioni, contraddizioni <i>Andrea Di Franco</i>	155
 <i>Milano, San Cristoforo, 2011</i>	170
Centro della cultura musicale e audiovisiva; il luogo del progetto	173
Progetti	179

Progettare le rovine della contemporaneità

Pasquale Mei



Giovan Battista Piranesi, *Incisioni delle antiche rovine romane*

*La rovina presente non si contrappone allo splendore del passato,
bensì annuncia quello dell'avvenire*
M. Augé, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*¹

1. Il progetto come nuovo *rudere*

Auguste Perret affermava che “la bella architettura fa belle rovine”. Proviamo ad immaginare un segmento di lunghezza pari ad un metro ed ipotizziamo che il segmento raffiguri la *durata* di un edificio, dalla sua prima fase iniziale coincidente con l’ideazione del progettista, fino al suo abbandono e alla sua fine come *rudere*². L’inizio del segmento rappresenta perciò il *tempo*, che va dai primi appunti sotto forma di schizzi del progettista, alla elaborazione nel progetto e così via, fino a rappresentare le singole fasi della vita del manufatto, come il completamento della costruzione, l’utilizzo nelle sue funzioni, le relative modificazioni non solo nella destinazione d’uso, ma anche nell’impianto, la determinazione di sempre nuove relazioni con il contesto della città in cui si colloca.

La *durata* di questi diversi periodi copre quasi tutto il segmento, lasciando libero ancora l’ultimo tratto, dai novanta centimetri ai cento, periodo in cui alla fine del ruolo funzionale non coincide una fine del ciclo biologico dello stesso.

E’ questo periodo quello della *rovina*: non avendo più la costruzione alcuna utilità e solidità, la triade vitruviana lascia spazio alla sola *venustas*, che permetterà di contemplare l’opera in una condizione pura ed assoluta. “E la condizione della rovina è proprio questa. In essa i tempi del progetto si incurvano attorno a una sovrapposizione di infanzia e vecchiezza, in una ideale e misteriosa sospensione”³. Lo stato di *rudere* coincide con l’inizio della costruzione, determinando una simultaneità tra le diverse fasi di esistenza dell’edificio. La *dilatazione del tempo della costruzione* e la *contrazione del tempo del rudere* trovano nel presente il loro punto di incontro, come in una condizione piranesiana, o in un avanzo archeologico, in cui la natura si riappropria dello spazio che le era stato sottratto dalla costruzione dell’architettura.

2. Piranesi 1740-1756

Una condizione di non finito o meglio di non più finito intesa come estetica per l’incompiuto si deve all’intenzione di riconoscere il tempo e la storia come fattori non costanti. Queste idee vengono magistralmente espresse nelle incisioni di Piranesi, dove la città è vista come un paesaggio, in cui strade e monumenti si diluiscono le une negli altri e dove la *rovina* assume un protagonismo proprio. Piranesi studiò e misurò una quantità innume-



Giovan Battista Piranesi, *Camera sepolcrale inventata*

revole di edifici dell'antica Roma, studi che furono raccolti nella pubblicazione del 1756 in quattro volumi *Antichità Romane dé tempo della prima Repubblica e dei primi imperatori*.

Nella tavola del Tempio di Vespasiano a Roma si osserva il ritorno dell'architettura ad uno stato di nuova natura. Per il Piranesi l'antico non significa di altri tempi bensì di sempre.

Egli rievoca tutta la meraviglia e lo stupore che suscita l'antico; incisioni di architetture del passato mondo romano che la storia ha accumulato casualmente. Il mondo delle cose fabbricate -e quindi di cose visibili- "ha le sue radici nella lontananza dell'antico"⁴. Ma le atmosfere "denunciano, però anche il suo sconcerto di fronte alla difficoltà di rendere visibile l'insondabile profondità del tempo, che le apparenze colte dalle incisioni annunciano e nascondono"⁵ attraverso il loro *chiaro-scuro*.

In Piranesi è sempre presente "il nodo del rapporto tra il limitato, che la precisione documentaria e archeologica impone di rispettare, e l'illimitato"⁶ dell'immaginazione di un tempo passato a noi sconosciuto.

Come nella *Sala all'uso degli antichi romani con Colonne* e nella *Camera sepolcrale inventata*, in cui si evince nella prima una volontà nell'attribuire allo spazio rappresentato un'immagine conclusa, mentre nella seconda l'evidente preoccupazione ed angoscia nel cogliere il conflitto che il tempo e la natura, alleati, istaurano con l'evocazione dell'antico.

Nelle sue raffigurazioni il *tempo* e lo *spazio* si compongono come il serpente che si morde la coda, Uroboros, simbolo dell'*eterno ritorno*, in un periodo in cui è forte l'interesse per le antichità, come sintetizzato nelle parole di Thomas Browne, il quale nel 1686 scrive: "È il momento di guardare indietro, di contemplare i tempi passati e i nostri Avi. I grandi esempi si assottigliano, bisogna cercarli nel mondo scomparso [...] Siamo molto impegnati a trovare una nostra stabilità tra presente e passato, e l'intero teatro delle cose è appena sufficiente a istruirci"⁷.

Il lavoro prodotto dall'architetto veneto nella raccolta *Le Antichità* ha come scopo un'utilità pubblica, per superare l'oblio e ricordare del potere che possiede l'antico. L'opera si struttura come un vero e proprio catalogo: il primo volume ricostruisce per frammenti l'identità urbana dell'antica Roma, il secondo e il terzo riproducono i monumenti sepolcrali, l'ultimo è un inventario delle principali opere pubbliche.

Il lavoro di Piranesi non coglie solo con estrema esattezza le forme dei monumenti che rappresenta, ma ne rileva la struttura avvalendosi di piante e sezioni, individua i siti in cui sono collocati evincendone il rapporto con la *topografia* della città moderna, con il fine di porre le premesse di una ricostruzione completa della Roma antica.

Tale progetto è accompagnato nello stesso periodo dal lavoro di Giovanni Battista Nolli, il disegno della *Nuova Pianta di Roma* (1748), che testimonia l'intento della cultura romana e del tempo in genere di ripensare e soprattutto di riprogettare il destino della città eterna.

È da precisare però che diverso è il significato e il carattere dell'opera con



Giovanni Battista Nolli, *Nuova Pianta di Roma*, 1748

cui il Piranesi risponde allo spirito culturale di tale periodo, ovvero *Il Campo Marzio dell'Antica Roma* (1762).

3. *La tavola de Il Campo Marzio* (1762)

Mentre la Pianta del Nolli (1748) è un vero e proprio strumento di analisi urbana, potremmo definire *Il Campo Marzio* la prima costruzione metaforica della città, metafora che prende avvio “secondo un metodo di associazione arbitrario, il cui principio di aggregazione esclude ogni organicità” (Tafari). E’ un’area compresa tra il Quirinale, il Tevere, il Pincio e il Campidoglio, centro nevralgico delle nuove istituzioni della città moderna. Attraverso questo lavoro Piranesi confronta la città moderna con l’antico, volendo dimostrare tutta la decadenza della città contemporanea.

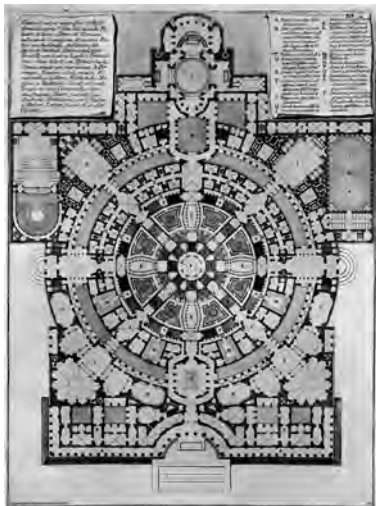
Ne *Il Campo Marzio* l’antico non è ricomponibile, non offre nessun tipo di insegnamento né trasmette alcun messaggio se la curiosità non lo interroga e l’invenzione non lo interpreta. Infatti le singole parti non sono immagini che imitano una realtà ideale, ma la volontà di riecheggiare qualcosa di oramai passato, di cui si sente ancora la presenza intorno a sé.

I singoli monumenti che affollano la tavola sono dei capisaldi: il Pantheon, il corso del fiume Tevere, l’anfiteatro Flavio, e si compongono in modo paratattico.

Il Campo Marzio è un collage di frammenti precursore di circa tre secoli della tecnica di rappresentazione che ha caratterizzato la cultura *post-modern*. Il disegno non ha alcuna preoccupazione di classificare secondo un ordine sistematico i diversi monumenti che lo compongono, non essendo loro centri o capisaldi di uno strutturato ordine urbano e neppure, come contrariamente potrebbe sembrare, definite tipologie: “l’inatteso si ordina in analogia a quanto avviene nel campo degli studi di archeologia”⁸. Ogni architettura è una eccezione e lo spazio che si crea dalle diverse aggregazioni non determina nessuna *concatenatio*, ma soltanto una successione per addizione.

Possiamo affermare per la tavola de *Il Campo Marzio* che essa non funziona come entità urbana, poiché mancano le strade, lo sfondo è pieno di figure interstiziali, non si crea nessun rapporto di gerarchia tra *figura* e *sfondo*. Non viene assegnata nessuna posizione di preminenza né allo sfondo né alla figura, a differenza della pianta del Nolli, invece “Lo sfondo diventa una continua traccia interstiziale tra oggetti che sono anch’essi tracce sia nel tempo che nello spazio”⁹: si formula in questa condizione una lettura della città quale *tessuto della memoria*, piuttosto che come nostalgia di singole architetture statiche collocate nella loro precisa datazione storica. E’ una sorta di *palinsesto multiplo*, fatto di sovrapposizioni che sovrappongono la *storia* con la *memoria*, la *logica* con l’*immaginazione*, il *diacronico* con il *sincronico*.

Mentre la pianta di Nolli è la rappresentazione della verità originale delle



Giovan Battista Piranesi, *Pianta di Ampio Magnifico Collegio*

architetture che nel tempo si sono stratificate, per giungere ad una condizione nel tempo presente, che coincide con il rilievo delle cose raccontate, il *Campo Marzio* ha molto meno a che fare con la rappresentazione del rilievo del luogo nel momento attuale. In esso Piranesi utilizza la Roma del XVIII secolo come semplice punto di partenza, senza peraltro riconoscergli nessun valore originale. A partire da questo momento presente, egli prende gli edifici che esistevano nel secondo secolo e li colloca nella stessa *cornice di tempo e di spazio* della città del XVIII secolo.

“Successivamente Piranesi sposta i monumenti del primo secolo dalla loro sede attuale ad altra sede come se fosse la loro collocazione attuale anche nel XVIII secolo. Inoltre aggiunge degli edifici che non sono mai esistiti. Di primo acchito sembrano ricordare degli edifici che avrebbero potuto esistere; sembrano edifici fintanto che li si esamina in quanto edifici funzionali. L’idea di edificio come traccia di funzione è simile al progetto di Piranesi per il Collegio Romano, che ha una pianta apparentemente centralizzata. Ma se lo si analizza, in realtà non funziona; è soltanto un simbolo della sua funzione”¹⁰

4. La rovina e la sua sospensione nel tempo

Per riprendere possesso [...] delle cose in modo autentico, si deve compiere una sorta di esperimento, in solitudine e in silenzio: riprodurre la durata pura, sgretolando le resistenti concrezioni del presente, intuendo al di là del pensiero immobilizzante e del linguaggio classificatorio.[...]. Lontani da tutto è possibile evocare un’esistenza ricca e internamente articolata e sfumata, tradurre la spazialità nel tempo della coscienza. [...]

Lo scopriamo all’improvviso, con meraviglia nell’attimo in cui un ricordo (del quale ci sembrava di non conservare più alcuna traccia) ci viene incontro grazie a una casuale scintilla del presente. In questi momenti ritroviamo miracolosamente intatto un nostro “io” trascorso, per nulla logorato dalle modificazione psichiche successive, paradossalmente protetto e custodito dall’oblio come in una teca. Quando due io cronologicamente lontani -quello del presente e quello del passato- si toccano alla maniera di due poli in un arco voltaico, quando l’emozione non si separa più dalla conoscenza a causa di quell’anacronismo che tanto spesso impedisce al calendario dei fatti di coincidere con quello dei sentimenti, allora si avverte come un aroma di eternità.

*Ci si accorge che qualcosa si è salvato dalla distruttiva voracità del tempo.*¹¹

L’etnologo francese Marc Augé distingue tre diverse forme dell’oblio: l’inizio, la sospensione e il ritorno. È interessante notare come queste abbiano a che vedere con lo spostamento nello spazio e quindi con la dimensione temporale del tempo impiegato a percorrerlo. Dell’inizio, l’autore afferma che “è la forma dell’inaugurazione, dell’aprirsi al tempo, al nuovo, ma è anche il momento inafferrabile nel quale sulla pagina bianca stanno per apparire alcune righe di cui l’autore non ha ancora preso veramente coscienza, oppure l’istante nel quale più tardi, un lettore si impadronirà di quella stessa pagina, ma stampata, scoprendovi o ritrovandovi un insieme di sensazioni che poco tempo prima ancora gli sfuggivano”¹².



*Sala all'uso degli antichi Romani, con colonne, o marcia ornata di Statue, dove nella facciata si legge una pubblica iscrizione. In
Roma, all'incirca nel 1750, e finché si conserva di quella, secondo il disegno d'Autore.*

Giovan Battista Piranesi, *Sala all'uso degli antichi Romani con Colonne*, 1750

Quanto alla sospensione: “essa presuppone quell’impossibile arresto del tempo al cui inseguimento si lanciano talvolta il romanzo e la poesia. Quella pausa, quell’oblio momentaneo del passato e del futuro simultaneamente, quella tregua fra il ricordo e l’attesa che ossessiona Stendhal perché assomiglia alla felicità, è anche, e più ancora, quella a cui aspira l’autore che purifica la sua forma per preservarla dagli attentati del tempo e dare ai suoi futuri lettori la sensazione di un puro presente, di un presente che dura senza trascorrere: pagina incessantemente letta e riletta, musica di un verso sempre a fior di labbra. Il prima e il dopo che delimitano la sospensione del tempo [...] immobilizza la propria attenzione per abbandonarsi al piacere atemporale”¹³.

Mentre: “il ritorno è una forma dell’oblio perché, dalla partenza all’arrivo immaginato come un ritorno al punto di partenza, i derivati della memoria [...] hanno eliminato il sapore preciso del passato”¹⁴.

Per l’autore pensare l’esistenza nelle sue tre diverse categorie temporali, al *passato*, al *presente* o al *futuro*, significa desiderare di ritrovare, di fermare o di inaugurare il *tempo*, a cui è possibile associare l’esperienza del *ricordo*, della *parentesi* e del *progetto*.

5. Le rovine

Contemplare le *rovine* non consiste nel fare un viaggio nella storia, ma fare esperienza del tempo, del *tempo puro*, “e il sentimento del tempo puro contrasta con le evocazioni più colte e più costruite della storia”¹⁵, anche se essa, la storia, è troppo ricca e molteplice per essere considerata semplice pietra sopravvissuta.

Le rovine immettono sempre nel paesaggio qualcosa che non appartiene più alla storia, ma che resta legato alla *dimensione temporale*. Il paesaggio delle rovine non riproduce integralmente alcun passato, ma rimanda a una *molteplicità di passati*, tale da destoricizzare il paesaggio, traendolo verso l’*atemporale*, il *tempo puro*, una sorta di tempo che sta al di fuori della storia.

“In questa unione dei ruderi e della primavera, i ruderi sono tornati ad essere pietra e, perdendo il lustro imposto dall’uomo, sono rientrati nella natura”¹⁶. C’è voluto molto tempo perché il loro passato li abbandonasse: “i molti anni hanno riportato le rovine alla casa della madre”¹⁷.

Le *rovine* hanno sempre qualcosa di naturale, sono la quintessenza del paesaggio: quello che offrono allo sguardo è lo spettacolo del tempo nelle sue diverse profondità. Esso non si calcola in anni-luce, ma aggiunge al *tempo geologico* immemorabile i *tempi molteplici* dell’esperienza umana e i *tempi eterogenei* della riproduzione vegetale.

Ogni opera è minacciata, sin dal suo inizio, di rovina, in quanto alla fine della sua durata rovina diventerà. Come in una condizione di *futuro anteriore*, che ripete il passato per proiettarsi nel futuro.



Giovan Battista Piranesi, *Rovine della Terme Antoniniane*, 1757.

Note

1. M. Augé, *Rovine e Macerie. Il senso del tempo*. Bollati Boringhieri, 2003
2. F. Purini, *Comporre l'Architettura*, Editori Laterza, 2000, pp. 58-59
3. *Ibi*
4. G. Curcio, E. Kieven (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, Electa, 2000
5. *Ibi*
6. *Ibi*
7. *Ibi*
8. *Ibi*
9. P. Eisenman, *Contropiede*, Skira, 2005 (pag. 40)
10. *Ibidem* nota 4
11. R. Bodei, *La filosofia del Novecento*, Universale Donzelli, 1997, pp. 14-15
12. M. Augé, *Le forme dell'oblio*, Il Saggiatore, 2000
13. *Ibi*
14. *Ibi*
15. *Ibi*
16. M. Augé, *Rovine e Macerie. Il Senso del tempo*, Bollati Boringhieri, 2003
17. A. Camus, *Opere, Romanzi, racconti, saggi*, Bompiani, 1988, p. 60