

LATITUDE

NORTH

EQUATOR

TORRID ZONE

SOUTH POLE

MERIDIAN

EQUINOX

WEST

EAST

NORTH POLE

ZENITH

NADIR

LONGITUDE

a cura di
Lorenzo Consalez - Pierluigi Salvadeo

Navigare sulla carta bianca

Cinque idee di città e di architettura

Luigi Bertazzoni
Lorenzo Consalez
Fabrizio Leoni
Alessandro Rocca
Pierluigi Salvadeo

Postfazione di Remo Dorigati

 Lettera**Ventidue**

.. .. .
Scale of Miles.

16 | COMPRESSE



Questa pubblicazione è stata realizzata
su carta ecologica certificata FSC
delle cartiere Pedrigoni

ISBN 978-88-6242-090-7

Prima edizione Italiana, Settembre 2013

© 2013, LetteraVentidue Edizioni

© 2013, Lorenzo Consalez, Pierluigi Salvadeo

tutti i diritti riservati

È vietata la riproduzione, anche parziale, effettuata con qualsiasi mezzo, compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico. Per la legge italiana la fotocopia è lecita solo per uso personale purché non danneggi l'autore. Quindi ogni fotocopia che eviti l'acquisto di un libro è illecita e minaccia la sopravvivenza di un modo di trasmettere la conoscenza. Chi fotocopie un libro, chi mette a disposizione i mezzi per fotocopiare, chi comunque favorisce questa pratica commette un furto e opera ai danni della cultura.

L'editore è a disposizione degli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare.

Editing e assistenza alla curatela: Alice Buoli

Book design: Raffaello Buccheri (Officina22)

LetteraVentidue Edizioni S.r.l.

www.letteraventidue.com

Via Luigi Spagna, 50 L

96100 Siracusa, Italia

a cura di
Lorenzo Consalez - Pierluigi Salvadeo

Navigare sulla carta bianca

Cinque idee di città e di architettura

Luigi Bertazzoni
Lorenzo Consalez
Fabrizio Leoni
Alessandro Rocca
Pierluigi Salvadeo

Postfazione di Remo Dorigati

 Lettera**Ventidue**

*Questo libro è dedicato a Raffaello Cecchi, nostro professore e
amico, che ha insegnato molto senza imporre nulla*

Indice

- 7 Cinque scritti per Raffaello Cecchi
- 13 Adiacenze, Metafore e Nomadismi / Fabrizio Leoni
- 33 Habitat scenografici / Pierluigi Salvadeo
- 49 Progetti e ricerche, al tramonto
del supermodernismo / Alessandro Rocca
- 73 Attraverso la città / Lorenzo Consalez
- 95 Forme sostenibili / Luigi Bertazzoni
- 113 Postfazione - Ordinate e ascisse / Remo Dorigati
- 126 Biografie

Cinque scritti per Raffaello Cecchi

Quando guarderemo in prospettiva questi ultimi anni saremo sorpresi di quanto velocemente dei paradigmi che sembrano immutabili possano cambiare repentinamente. L'architettura spettacolare che ha dominato l'immagine pubblica della città nell'ultimo ventennio è entrata in collisione frontale con la crisi globale ed è apparsa in un attimo completamente inadeguata. L'immaginario eroico dell'Archistar ha lasciato il campo a un nuovo desiderio di concretezza e semplicità che, come una lente di ingrandimento, avvicina lo sguardo alle cose e rivela una chiave per interpretare l'attuale fase di transizione. E' la riscoperta dell'architettura che crea spazi reali dove le persone si possono incontrare, argomento della Biennale di Architettura di Venezia del 2010 diretta da Kazuyo Sejima intitolata *People meet in architecture*, la somma delle esperienze locali, anche micro, raccolte nel recente numero di Lotus *Italian Theory*, o anche la trasposizione a scale totalmente differenti di temi, quali il riciclo, che diventano metafora di futuro, come nel caso della mostra al MAXXI di Roma del 2011 *Re-cycle, strategie per l'architettura la città il pianeta*.

Lo sguardo ravvicinato, la somma delle esperienze reali, la struttura molecolare delle ricerche in atto non delineano una linea culturale che genera degli esiti coerenti, ma un sapere diffuso che attende di avere un inquadramento critico. E in questa logica induttiva, transitoria, nel corpus fluido in attesa di definizione dell'architettura contemporanea, emergono figure e pratiche che hanno fino ad oggi occupato i lati del campo, ma che rivelano, nella loro concretezza, orientamenti fecondi.

Sono esperienze reali, spesso legate a contesti geografici e culturali fortemente specifici. Ma sono anche progetti che, pur nella loro eterogeneità, sembrano segnare un distacco netto rispetto alle teorie sulla città a lungo egemoni, almeno in campo accademico. Progetti e filiere che paiono privilegiare un atteggiamento processuale, più coinvolto nella trama della composizione di istanze sociali, ambientali, tecnologiche e di vivibilità urbana rispetto alla costruzione teorica di una tendenza. E' un

quadro che valorizza la forza dell'empirismo, della ricerca tesa alla soluzione dei problemi e anche del silenzio critico. Rivela, in modo più o meno dichiarato, la capacità artigiana di generare sapere dalle azioni e indica una strada possibile per superare l'innata difficoltà che, come afferma Richard Sennett, la civiltà occidentale ha sempre avuto nel ricollegare mano e testa.

Raffaello Cecchi è sempre stato un architetto del fare. I molti progetti e gli edifici realizzati nel lungo sodalizio con Vincenza Lima (didattico oltre che professionale) rivelano un tratto ricorrente: il desiderio di spostare un po' più in là i confini, spesso angusti, dei riferimenti concessi da un panorama culturale reso asfittico dalla prevalenza dell'ideologia sulla pratica. Una pratica, la sua, capace invece di incorporare con fluidità l'emergere dei temi del dibattito internazionale nel lavoro di indagine progettuale. In modo incrementale e mai affannato, proprio come chi è assolutamente capace di riconoscere con esattezza i risultati di quello che fa. Un metodo di ricerca che ha legami generazionali nelle scuole iberico-portoghese, e affonda le radici nei migliori esempi della modernità evoluta di casa nostra, rappresentati dalla figura di Franco Albini, suo primo maestro. Una disposizione attenta e curiosa che riconosce nel progetto uno strumento di indagine (e non partenza o approdo) delle ipotesi spaziali.

In questo senso l'empirismo, che affiora più come tratto operativo che come scelta di campo, è nelle cose e si rivela specularmente nell'attività professionale come nell'insegnamento presso la Scuola di architettura del Politecnico di Milano.

Un insegnamento costante nel tempo, spesso irruento nelle sue passioni, ma sempre generoso sia nella capacità inclusiva di cogliere riferimenti ovunque si trovino, sia nella disponibilità materiale di esserci e di interagire con gli studenti. Un'attitudine alla ricerca e una curiosità che ha generato, tra le altre cose, il primo serio tentativo di riflessione riguardo ai temi del paesaggio in ambito accademico con i seminari internazionali

di progettazione “Architettura, Infrastrutture, Paesaggio”. E’ un percorso che rivela da una parte la lunga vicinanza con Vittorio Gregotti, che ha spostato lo sguardo dall’oggetto architettonico al territorio, ma dall’altra rivela alcune straordinarie intuizioni, anche in senso cronologico, rese possibili dalla capacità di riconoscere fuori dal proprio recinto e dal proprio ambito geografico gli elementi fecondi di un discorso ancora agli inizi.

Inaugurati nel 1995 i seminari sono stati occasione di studio su alcuni dei luoghi più complessi del territorio Italiano (dall’alto Adige alla Maremma, dalla piana del Magra, in Liguria, alla Sicilia e alla Sardegna), punto di incontro dei più interessanti architetti e paesaggisti del panorama europeo, e contemporaneamente, finestre aperte sul confronto tra le discipline.

Un confronto che, pur nell’orgogliosa rivendicazione della centralità del progetto, apriva la porta alla comprensione strutturale dei fenomeni di trasformazione del territorio, alla geologia e all’ingegneria idraulica, all’agricoltura e all’antropologia culturale, anticipando di fatto il paradigma ecosistemico del *landscape urbanism*.

Gli edifici realizzati da Raffaello Cecchi e Vincenza Lima confermano le linee della ricerca e, contemporaneamente, testimoniano la continua evoluzione dei temi affrontati e la capacità di adattare il progetto al contesto fisico, geografico e sociale. In questo senso la stretta relazione visiva e di impianto della piscina di Pioltello (1993-1999) con il paesaggio agricolo della pianura corrisponde esattamente ai passaggi e ai portici del complesso di abitazioni pubbliche di Via Ovada (2005-2011), a Milano, che, come in un diagramma, interpretano il ruolo di passaggio dell’area e danno forma al programma sociale del quartiere.

I cinque saggi che compongono questo libro sono il frutto di ricerche e di persone che, negli anni e a vario titolo, hanno incrociato la strada di Raffaello Cecchi, talvolta come allievi e collaboratori, sempre come compagni di studio e di riflessione.

Sono cinque scritti differenti sia nel tono sia nei contenuti, ma nascono da una discussione comune e dalla comune convinzione che il pensiero intorno al progetto sia un processo in continuo movimento.

Rivelano la necessità di ridefinirsi, di aggiornarsi e anche di scoprirsi cambiati, che ha colto tutti gli autori in questa circostanza. Un chiaro desiderio di novità che si manifesta per vie diverse: come approfondimento di nuovi approcci, come recupero strategico di tecniche moderniste, come tentativo di gettare ponti e passerelle tra il prima e il dopo, tra il vecchio che diventa sempre meno seducente e un nuovo ancora nebuloso e frammentario, privo di una fisionomia definitiva.

Sono tasselli di ragionamento che, composti, restituiscono l'immagine di una ricerca disciplinare che ridefinisce di continuo i suoi confini, attingendo da discipline affini o spostando il centro del progetto.

In certi casi in modo esplicito, teorico, come nello scritto di Fabrizio Leoni, che indaga sia l'importazione dei concetti da altre discipline sia la mutazione dei paradigmi, o attraverso una chiara scelta di campo, come nel saggio di Pierluigi Salvadeo che legge l'evoluzione della città contemporanea attraverso la metafora della scenografia e la categoria della spettacolarità.

In altri focalizzando lo sguardo sulla dilatazione che il concetto di sostenibilità ha assunto negli ultimi anni e offrendo diverse chiavi di lettura.

Politica, come nel caso di Alessandro Rocca, che, di fronte alle sfide epocali del possibile cataclisma ambientale, mette provocatoriamente a confronto il tramonto del supermodernismo con l'emergere di una futura città naturale.

Sociale, nella lettura di Lorenzo Consalez, che descrive come lo spazio pubblico possa essere disegnato non solo *per* ma anche *dagli* abitanti, per permettere una riappropriazione della città che restituisca al cittadino il ruolo di attore.

Tecnica, nel saggio di Luigi Bertazzoni, che indaga la relazione espressiva tra le forme dell'architettura più consapevole delle



istanze della sostenibilità e i contenuti tecnici che la governano.

Cinque saggi che mescolano ricerca pura, attività didattica e pratica professionale, nella convinzione, realmente comune al gruppo, che ognuna di queste attività è progetto.

Riflessioni che emergono come punti discreti dalla discussione e non hanno l'ambizione, e nemmeno l'interesse, di essere una teoria. Ma che, proprio per la loro specificità, riescono a centrare con precisione alcuni argomenti che occupano in modo importante il dibattito contemporaneo.

Ricerche che vogliono ancorare alcuni temi e verificare la relazione reciproca, in modo da contribuire a ridisegnare la mappa dei riferimenti che orientano un panorama culturale estremamente incerto.

Con una convinzione, evocativamente rappresentata dalla carta bianca di Lewis Carroll, che Remo Dorigati rivela nella postfazione del libro: cercare la rotta richiede, prima, di liberare il campo, in modo da potere vedere chiara la direzione desiderata e successivamente ridisegnare i propri riferimenti.

Lorenzo Consalez
Pierluigi Salvadeo



Fabrizio Leoni

Adiacenze, Metafore e Nomadismi

Note su alcuni concetti operativi del progetto contemporaneo

Alcuni potrebbero concepire la disciplina dell'architettura come un mercato altamente protezionistico, che costruisce una barriera doganale finalizzata all'autoconservazione. In realtà, come tutti sanno, i mercati organizzati in tal modo, proprio perché poco avvezzi a affrontare attacchi e influenze da parte di altri, finiscono per essere oggetto di intrusioni molto più massicce e destabilizzanti di quanto non sarebbero se si aprissero volontariamente al confronto, alla competizione. Nei fatti, un tale recinto disciplinare non esiste, ed è viceversa rilevabile una pratica semi-clandestina quanto diffusa di ascolto, prestito, conio, uso palese e/o indiscriminato di concetti e termini provenienti da altre discipline, i mercati di cui sopra. Tale pratica di nomadismo implica l'uso, o l'abuso, di metafore, icone, concetti, procedure fabbricati altrove.

Un progetto di architettura inteso come rivelatore di un contesto, può non solo chiamare in causa e favorire l'emersione di tale sfondo ma anche verosimilmente radicarsi, strutturarsi e crescere a partire dai suoi caratteri. Ovvero, dal momento che i caratteri di un tale sfondo per loro natura appartengono alle rispettive discipline di cui si compone ancor prima che alla storia della disciplina *architettura*, il progetto di architettura trova su di essi ragioni fondative e scenari di contestualizzazione.

Nomadismi, metafore, adiacenze

La costruzione di un'impalcatura teorica del progetto, la ricerca di una legittimazione dei meccanismi con cui il progetto seleziona i suoi materiali e li ordina per il conseguimento di una modificazione (nel senso di *modus facere*, l'agire sul modo) e, in ultima istanza, l'individuazione di un procedimento esperibile, falsificabile, trasmissibile, di pretesa scientificità, hanno spinto la disciplina architettonica all'importazione di concetti da altri campi di riflessione.

La costruzione di una teoria del progetto attraverso queste pratiche non è evidentemente illegittima. Il prestito o la migrazione di un concetto o di una procedura da discipline artistiche o da discipline scientifiche verso il progetto d'architettura non è inficiato dalla natura intrinsecamente differente delle prime dalle seconde. *Il carattere costruttivo e storico-temporale delle teorie implica un coinvolgimento dei fattori più diversi e eterogenei nell'impresa scientifica, nella comunicazione e nei processi cognitivi, il quale non consente di mantenere la rigida dicotomia tra arte e scienza* (Gargani 1999, 25). Un'incognita è semmai negli esiti del coinvolgimento di questi fattori, nell'uso di questi transiti, negli approdi dichiarati e in quelli reali.

Lungi dall'essere capaci di costituire un sistema concettuale chiuso di carattere positivistico o che rispetta criteri di falsificabilità e scientificità, essi operano ad uno stadio di referenza, agendo in profondità ma in modo allusivo, associabili più ad un procedimento di assimilazione metaforico o di trasferimento di significato che ad una sequenza logica e ripetibile di tipo deduttivo.

Ma non per questo quel programma di ricerca che noi chiamiamo per consuetudine *progetto* è meno efficace o meno legittimo. Certo, questi elementi appartengono non ad un'organizzazione sistematica di criteri condivisi, *partagés*, non dunque ad un'epistemologia, quanto ad un modo di produzione molto legato al soggetto. Questo non è un fatto isolato nella storia dei programmi di ricerca della nostra disciplina: persino uno dei più solidi costrutti logici dell'architettura della seconda metà del XX secolo, quello fondato sulla nozione di *tipo*, ha rivelato a lungo andare la sua natura di intreccio ramificato tra concettualizzazioni scientifiche e fattori formali.

*"E' il caso del concetto di tipo, che nel corso degli ultimi due decenni ha permesso una convergenza di aspetti socio-economici e formali dell'architettura."*¹

(Girard 1990, 80)

"Il Tipo è diventato non solo un metodo di analisi tassonomica,

*non più semplicemente una continuazione delle scienze naturali del XIX, ma una poetica.*²²

(Vidler 1979, 2)

Ma in quali modi il progetto di architettura sollecita nuovi confronti con le altre discipline? Quali sono le domande che si pongono alle altre discipline? Quali sono le modalità di un tale confronto?

Tra le possibili risposte a questi interrogativi in questa sede si seguono due specifiche linee di ragionamento.

1) Fanno riferimento al confronto disciplinare operato attraverso la funzione della *metafora* nell'accezione di Davidson e Rorty, la "live metaphor", *la metafora viva, una Metafora radicale che inaugura un nuovo scenario di senso entro il quale viene costruita una nuova concettualizzazione dell'esperienza.*

2) Oppure configurano il confronto disciplinare come un flusso migratorio orizzontale tra le discipline e accettano l'uso "a tempo determinato" di nozioni associative; in questo caso i concetti nomadi non producono una sintesi: "essi consentono, in maniera transitoria, puntualmente, per livelli di realtà eterogenei da combinare tra di loro, di unire in un conglomerato, in nuove dimensioni o *plateaux*, per usare la terminologia di Deleuze e Guattari"³ (Girard 1990, 80).

Il temporaneo combinarsi *di livelli eterogenei di realtà* (Girard), o l'affermarsi di una metafora come *una nuova concettualizzazione dell'esperienza* (Gargani) permettono il dispiegarsi di un discorso basato sull'interazione problematica di modi e programmi di ricerca in partenza distinti.

La metafora viva

La metafora viva, quale manifestazione e luogo di produzione del linguaggio creativo e proiettivo, supera la denominazione quale deviazione del senso delle parole, ed agisce come rifondazione del campo narrativo, quale "scintilla di senso" (Ricoeur), quale ri-figurazione del reale, rivelativa di potenziali filoni di ricerca.

"La metafora viva non è né vera né falsa, cioè non costituisce un buon candidato per il calcolo delle funzioni di verità dal momento che per definizione rappresenta la rottura con il linguaggio ordinario di codice. In questo senso, la metafora viva si distingue dalla concezione tradizionale della metafora a partire dalla Retorica di Aristotele che, pur celebrando la facoltà propria della metafora di connettere termini fra loro irrelati, nondimeno - e questa è la differenza decisiva rispetto alla live metaphor - associa sempre alla metafora un significato parafrasabile nel linguaggio di codice. Al contrario, la live metaphor risulta traducibile nel linguaggio di codice soltanto quando diviene "dead metaphor", metafora morta, ossia quando viene literalized, letteralizzata, dando origine ad un linguaggio ordinario e istituzionale. Ci fu un tempo, immagino, scrive Davidson, in cui i fiumi e i cannoni non avevano bocche in senso letterale, come hanno adesso. Le vecchie metafore, scrive Rorty (La filosofia e lo specchio della natura, Bompiani, Milano, 1986) muoiono costantemente per diventare letterali, e per servire poi come piattaforma e carburante per quelle nuove". (Gargani 1999, 30)

La ricerca del confronto con discipline esterne è quindi, nelle parole dei filosofi della scienza, non un evento inusuale o un atteggiamento dilettesco ma un procedimento di ricerca assolutamente ordinario. Ed è condotto attraverso un dispositivo logico, uno strumento d'indagine ben individuato, appunto, la metafora.

Tale dispositivo, nella ricerca architettonica, accetta la propria

incapacità di integrarsi *in* o erigersi *a* sistema, ma ha successo nell'interpretare (Vittorio Gregotti e il campo della *geografia*, ad esempio) parti di discipline e aprirsi nuove strade prima impossibili da scorgere.

La stessa attitudine della storia della critica e della letteratura architettonica a sezionare il campo disciplinare attribuendo appartenenze o apparentamenti a precise correnti del pensiero filosofico ammette implicitamente che non c'è significativo avanzamento disciplinare che non dipenda da speculazioni situate ben fuori dai confini *storici* dell'architettura. Gli slittamenti nei programmi di ricerca architettonici ed urbanistici non anticipano ma seguono, spesso, l'emergere e il consolidarsi di discorsi sull'uomo e la natura. E questo è facilmente percepibile nei momenti dei grandi cambi epocali della storia della disciplina, quando il paradigma dominante, l'*episteme*, indebolito sotto la spinta di scoperte o modificazioni dell'apparato interpretativo, soccombe per lasciare il campo a quello emergente. Così al diffondersi del sentire classico agli inizi del Quattrocento che, ri-secolarizzando il dominio simbolico del fare architettonico rimuove lo spiritualismo del gotico insieme al suo apparato tecnico-costruttivo; così alla fine del Settecento quando gli ideali borghesi si incarnano in un nuovo set di dispositivi, procedure, sistemi; così negli anni '60 del Novecento nel momento in cui una nuova coscienza politica e una nuova sensibilità emergono dalla visione totalizzante del Moderno inaugurando la visione post-strutturalista che incarna le migliori architetture contemporanee.

Si pensi alla visione degli equilibri sociali del Settecento inglese e ai suoi effetti sul pensiero del giurista Jeremy Bentham che, riflettendo sul problema del *controllo*, introduce un dispositivo metaforico-spaziale dalla forte figurazione: il panottico. Costituito da un centro fisico e da una serie di raggi suddivisi in celle, da questo centro un solo addetto può controllare una molteplicità di controllati, gli *inmates*, i compagni dello spazio

interno, i carcerati, attraverso un sistema di specchi. Il sistema si basa sull'idea di sorveglianza, anzi sulla possibilità permanente di porre/essere sotto osservazione. Dalle celle, attraverso gli stessi specchi, i reclusi possono a loro volta vedere il secondino, ovvero vedere sempre il centro di controllo permanente. Questo dispositivo spaziale della visione simultanea, per ciò detto appunto *pan_opticòn*, assume una caratterizzazione formale, diviene metafora fisico-geometrica del controllo, sino alla sua estrema conseguenza: l'analogia tra significato ed emergenza oggettuale che crea il *tipo*.

Nell'epoca del *grand renfermement* e oltre, la tipologia a panottico non serve solo a *renfermer* ladri e assassini ma si estende a categorie che la nostra sensibilità liberale non associerebbe mai a entità da vigilare: gli studenti e i malati.

In un'epoca in cui gli aristocratici e i borghesi vengono visitati a casa dai propri medici di fiducia, i malcapitati che affollano gli ospedali sono solo i poveri, gli sbandati, ovvero i *sans abri* che, vagabondando per le strade di Parigi, sfuggono alla *razionalità* della vita urbana, dei ritmi del lavoro, all'alternanza dei doveri pubblici e domestici del buon cittadino. Il malato e il deviante sono perciò la medesima persona, e il potenziale pericolo viene neutralizzato dal medico-poliziotto. Anche molto più avanti nella storia, in piena atmosfera positivista, quando l'istruzione è già un fenomeno diffuso, permane ancora la divisione fra chi la riceve in casa propria da un precettore, spesso di origine religiosa, e chi la riceve dall'autorità pubblica, laica ma non meno invasiva, nello spazio controllato del collegio. Lo specchio, la visione, la trasparenza emergono con evidenza quali metafore e analogie spaziali delle pratiche del potere.

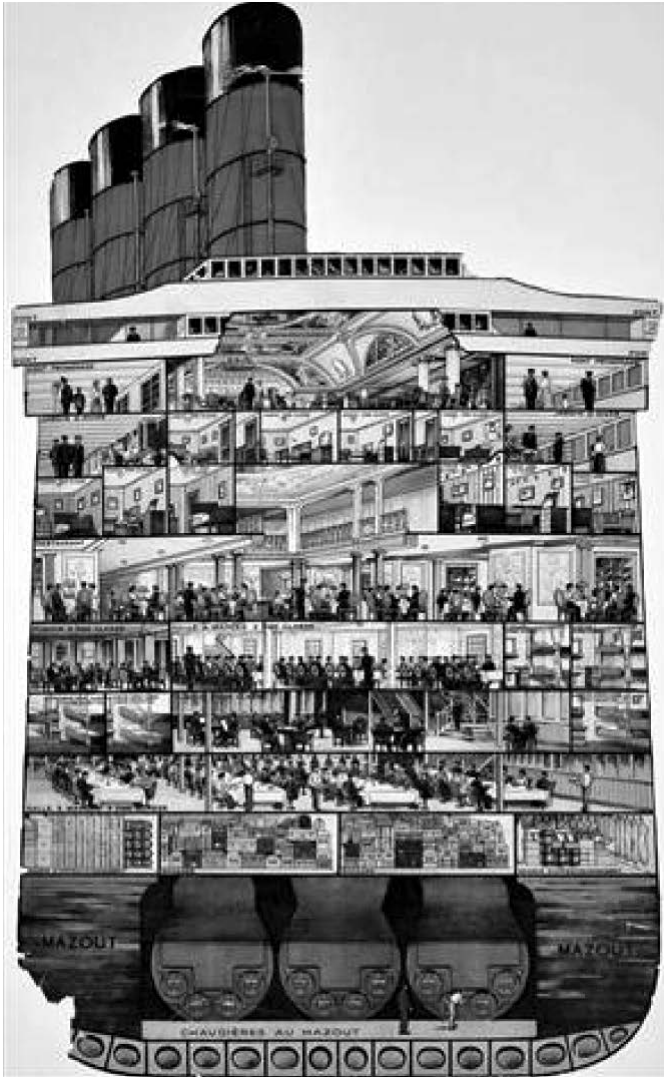


1. Carcere di San Vittore, Milano.

Concetti nomadici

I concetti che trasmigrano da una disciplina esterna al progetto di architettura non acquisiscono necessariamente un nuovo definitivo statuto scientifico innestandosi nel nuovo corpus teorico; costituiscono uno strumento esplorativo, svolgono un ruolo di mediazione, muovendosi ancora in una deriva perpetua tra ambiente di origine ad ambiente di arrivo.

“I Concetti che l’architettura – osserva Girard – si accaparra non sono mai integrati in un sistema in cui raggiungono una loro coerenza rispetto al nuovo oggetto che devono identificare: vagano ancora tra la disciplina di partenza e l’architettura.”²⁴
(Girard 1986, 211)



2. Paquebot (Fonte: Fondation Le Corbusier, Paris).

Essi si manifestano come degli strumenti di esplorazione e svolgono largamente un ruolo di mediazione tra il ruolo di *concepts-métaphores pour la pensée* e il ruolo di *préceptes pour l'action*. E, d'altra parte, persino *metafore-concetti per pensare dal ruolo di precetti per l'azione. E, d'altra parte, persino i concetti su cui l'architettura lavora da lungo tempo -proporzione, scala, composizione, carattere, ordinamento, etc - non sono meglio inquadrati, ritagliati, conformati dal cosiddetto discorso teorico. Come negarlo - anch'essi si trovano in uno stato di deriva perpetua.*⁴⁵ (Girard 1986, 211). Inoltre, gli scorrimenti lungo le prospettive di riflessione delle varie discipline da cui il progetto architettonico assorbe modelli e poetiche o, per dirlo con Girard, le aree in cui i concetti migrano o *nomadisent*, hanno una dimensione interdisciplinare: *Le pli* o *le ryzhome* di Deleuze et Guattari, *o di catastrophe* di Thom, *the Structure* di Eisenman, *il Territorio* di Gregotti, *il Tipo* di Aldo Rossi, *the Form* di Kahn non sono ciascuno di essi un'astrazione precisa di un concetto da un campo circoscritto del sapere. Sono, bensì, il risultato di una faticosa e lenta operazione di assemblaggio di significati a partire dalle varie discipline a cui la loro parola d'ordine simultaneamente appartiene. E su questo grava la specificità dello sguardo di ogni tradizione disciplinare.

“Le discipline scientifiche si fondano sull'azione sperimentale del metodo euristico induttivo, nel quale prevale l'atteggiamento della descrizione tassonomica. Le discipline umanistiche ricorrono più facilmente ad ipotesi assiomatiche e ad interpretazioni euristico-deduttive, volte, piuttosto, ad affermare sistemi di valori e categorie di giudizio.”
(Besio 1996, 53).

Giacimenti di possibili intenzioni progettuali, ingenti serbatoi di analogie puntuali e oggettuali da un lato, procedurali e metodologiche dall'altro, si riscontrano nei sistemi sociali-antropologici, nei sistemi biologico-naturali, nei sistemi storico-culturali;

ognuna con problemi di linguaggio e di rappresentazione che emergono pericolosamente una volta che il concetto estratto dal suo contesto disciplinare, da analitico o tassonomico che era, diventa direttamente e prepotentemente operativo in quel dominio squisitamente proiettivo che è l'architettura.

Bentham era l'esempio di un trascinamento diretto, la trasposizione di una metafora in un dispositivo, ovvero una *macchina*: la cultura della sorveglianza e della punizione (Foucault, *Surveiller et Punir*) si incarnava nel congegno carcerario assumendo, immediatamente, la configurazione di una forma/funzione che orienta i comportamenti dei suoi utenti.

Un altro caso di questa natura è il celebre riferimento del *paquebot* di Le Corbusier.

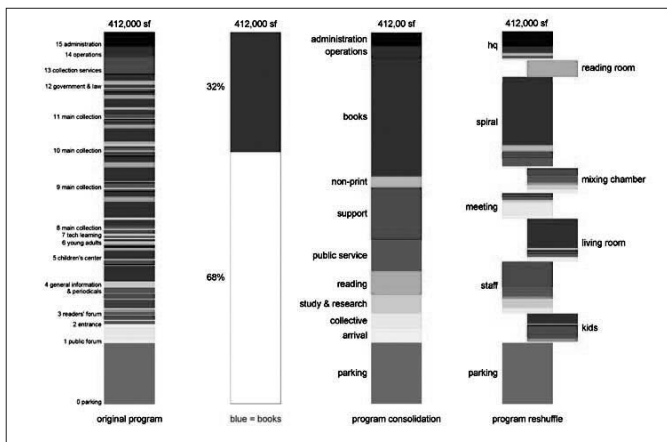
Corbu e il transatlantico, ovvero uno dei più comuni effetti iconici dell'architettura del secolo passato, rende conto di uno dei più evidenti e pervasivi transfer tra il mondo del meccanico, cioè il mondo dell'oggetto organizzato secondo un'apparentemente pura intenzione di obbedienza alla logica del testo funzionale e la maniera allusiva dell'architetto. Corbu, come molti altri, non fu insensibile all'attrattività organizzativo-formale del mondo dell'artefatto da un lato e del mondo dell'organico dall'altro. Dal guscio del granchio – “*Un guscio di granchio raccolto a Long Island, presso New York nel 1946 e appoggiata al tavolo da disegno diventerà il tetto della Cappella*”⁶ (Girard 1986, p. 146) – ai disegni in sezione delle grandi navi passeggeri – “*per l'edificio di Algeri = eccellente/ricercare le sezioni del transatlantico*”⁷ (Girard 1986, 146) – sino al consapevole stupore per l'aeroplano “*La lezione dell'aereo non è tanto nelle forme create...; la lezione dell'aereo è nella logica che ha presidiato all'enuciato del problema e che ha condotto alla riuscita della sua realizzazione*”⁸ (Girard 1986, 146) l'architetto interpreta le molteplici analogie tra il paradigma della produzione fordista, il determinismo organico di *On Growth and Form* di D'Arcy Thompson e le proprie manifestazioni di empatia per i caratteri percettivi dei materiali (*les énergies sentimentales*).

Con qualche certezza si potrebbe dire che la *promessa della funzione* non è l'unica metafora operante sulla figura della nave: il transatlantico non farebbe che materializzare la sua potenzialità onirica ancestrale. Potenza d'immagine, di sogno, di organizzazione, di forma, di linguaggio, di volontà ordinatrice, di controllo antropico sulla natura; ma probabilmente anche dimensione di territorio esclusivo, spaziale e temporale, di memoria: la dimensione dell'eterocronia del viaggio, (il turismo elitario anni venti come le più prosaiche navigazioni degli emigranti). Foucault (1984, 46) rammenta come *“la barca è stata per la nostra civiltà fin dal XVI secolo ad oggi la più grande riserva di fantasia. La nave è l'eterotopia per eccellenza. Nella civiltà senza barche, i sogni si prosciugano, lo spionaggio prende il posto dell'avventura e la polizia, dei corsari.”*⁹

Adiacenze, procedimenti, operazioni, ri-descrizioni

I concetti in movimento non si trasfigurano necessariamente in organizzazioni formali più o meno fedeli al portato del concetto stesso. Essi agiscono anche non direttamente, ma attraverso il dispiegarsi di fenomeni, di operazioni, di procedimenti, come nel caso di molti architetti contemporanei il cui lavoro riflette condizioni economiche, sociali, tecniche e culturali assunte come lo sfondo di opportunità di ogni progetto.

Tra questi certamente Rem Koolhaas il cui lavoro di paziente osservazione dei contesti economici, anche dei meno evidenti come quelli della *città generica* nei paesi di più recente sviluppo, è propedeutico alla stesura del *mix programmatico* che guiderà la nascita e la crescita del progetto. In questo caso la forma fisica dei paesaggi urbani o la morfologia dei tracciati acquistano una posizione secondaria rispetto alle forze del campo di progetto: l'esplorazione dei margini di intrapresa economica, la definizione di stili di vita e consumo emergenti, l'individuazione



3. Seattle Library, Diagramma programmatico (Fonte: Rem Koolhaas).

di comportamenti e di usi del territorio da parte degli attori urbani, sono i materiali di lavoro. Materiali desunti dalle scienze quantitative e antro-po-sociali che solo quando le scelte strategiche si sono concretizzate e sono divenute patrimonio condiviso dalla committenza, come nel caso di *Euralille*, della *biblioteca di Seattle*, o del *CCTV* di Beijing etc, si sedimentano nelle determinazioni morfologiche e linguistiche proprie del discorso architettonico.

In un'altra prospettiva possono essere viste quelle ricerche, ormai dominanti nel panorama contemporaneo, da Toyo Ito e Kengo Kuma a François Roche, Peter Zumthor e, almeno parzialmente, Herzog & De Meuron, che alludono alla nozione che Inaki Abalos & Juan Herreros hanno chiamato *eco-monumentalità*.

“Negli ultimi anni abbiamo assistito a un importante cambiamento: ogni luogo ha iniziato a essere considerato come un paesaggio, naturale o artificiale, e ha cessato di essere uno sfondo neutro su cui spiccano oggetti architettonici più o meno decisamente scultorei,

artificiali.

In questo modo, cambiando il punto di vista, il paesaggio perde la sua inerzia e diventa oggetto di trasformazioni possibili, è il paesaggio che può essere progettato e diventare artificiale.

Il progetto è convalidato in quanto costruisce una ridescrizione completa del luogo; come si propone principalmente l'invenzione di una topografia. Questo doppio movimento dalla natura al progetto e dal progetto alla natura resuscita così una condizione di "ecomonumentalità", che sta cominciando a spingere inesorabilmente al di là di qualsiasi argomento di opportunità, in modo che altri non avrebbero esitato a definire 'lo spirito dei tempi' o 'il desiderio del periodo'.

"(...) immaginare un nuovo naturalismo derivante dalla profonda ambiguità con cui la natura si presenta come oggetto di conoscenza e di esperienza estetica, un conglomerato ibrido e meticcio, entropico, umanizzato, confuso con il suo antico nemico, l'artificio, infilato nello spazio politico, trascrizione di quello che una volta era lo spazio pubblico, un magma turbolento, fluente, casuale.

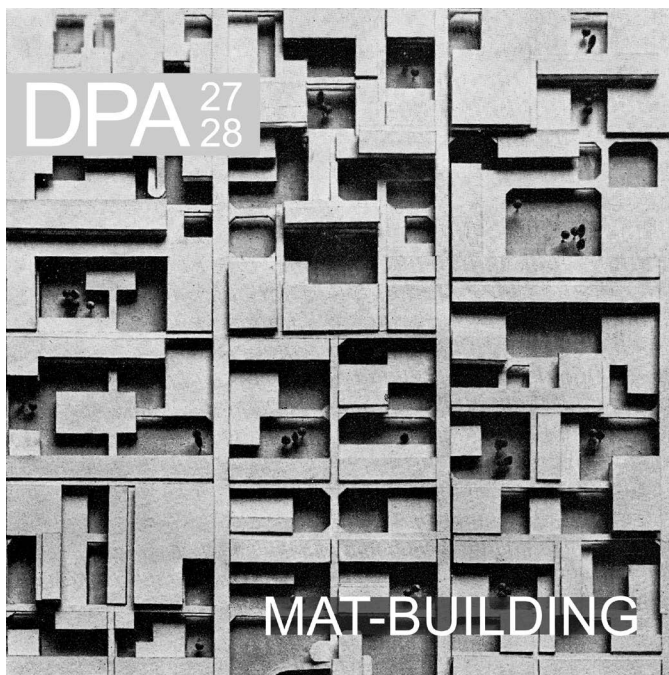
Un nuovo naturalismo senza referenti naturali: una conclusione paradossale.¹⁰

(Inaki Abalos & Juan Herreros 2002, 21)

Un naturalismo senza riferimenti naturali: geografia, natura, paesaggio, spazio aperto, texture, eco-sostenibilità, ne sono oggi le molte key words che veicolano un tale atteggiamento di fondo.

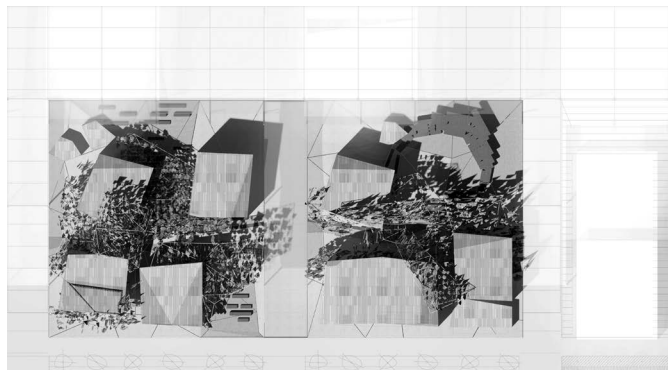
Un'altra modalità, infine, tra le molte presenti nel dibattito contemporaneo, che indagano il progetto da un territorio di *adiacenze* disciplinari, riguarda il risorgere dell'atteggiamento tassonomico, specialmente nel suo versante geometrico: indici, iterazioni, classificazioni, procedure, spesso desunte da un vocabolario operativo da scienze naturali-fisiche e/o esaltate dalla realtà aumentata dei software di calcolo automatico e parametrico.

Dal concetto di aggregazione di elementi disparati nel *cluster* degli Smithson e da quello di interscambiabilità e gerarchia nel *mat building* degli anni 1970, ripresi con rinnovata attenzione



4. Mat Building, Copertina della Rivista del Dipartimento di Progettazione dell'Architettura, Politecnico di Milano_n°27-28.

ai caratteri contestuali dei siti di intervento dagli architetti votati all'indagine di programmi e morfologie sempre più ibridi e inclusivi; sino all'uso di *griglie, maglie, network, layout* che da Eisenman in poi, servono molto meno come principi ordinatori e compositivi che come principi ispiratori di base da *mettere in crisi*, geometricamente, attraverso operazioni di distorsione, disturbo, piega, alterazione, alla ricerca di un grado di complessità, incertezza, turbolenza che, a loro avviso, dovrebbe essere la *maschera* appropriata della figura architettonica contemporanea. Niente come la logica degli *strati* introdotta dal disegno assistito con il sistema dei *layer*, neanche l'analogia della macchina



5. Cocoa Jungle, Expo Milano Cluster: Fabrizio Leoni, Mauricio Cardenas, Cesare Ventura (2012).

introdotta dal Movimento Moderno, aveva mai portato ad osservare una realtà fisica come sezionabile in tematismi da trattare separatamente; superando e, di fatto, trasformando la tradizionale tettonica unitaria di un edificio, monolite-oggetto-manufatto singolo, in un campionario di parti differentemente aggregabili e sostituibili, in un sandwich di elementi tangibili e di funzioni da poter aggiornare esattamente come le versioni di un software (metafora massima del progetto come processo). La fascinazione per i codici, le liste, i mosaici di elementi costitutivi base del progetto, architettonico, urbano, tecnologico, introdotta dalle matematiche e dalle filosofie contemporanee a cui un design sempre più *computazionale* fa oggi un ampio riferimento, trova un naturale sbocco in una pratica risolutiva e performante, ben rappresentata dagli output dei *software parametrici*. Alla cui base non v'è il desiderio di "ridurre la complessità" con gli strumenti del progetto e addivenire ad un equilibrio spaziale, ad uno stato di calma, di punto e a capo.

Ma di introdurre un approccio matriciale, altamente combinatorio e ri-combinatorio, ove l'oggetto d'interesse non si rapporta più alla consonanza di forma e materia ma a quella tra forma e

parametro, sintesi riconoscibile nel concetto dell' *objet-evenement* di Deleuze.

Una nuova soglia di significato che introduce al cosiddetto *objectile*, figura barocca ma corrispondente ad una concezione oggi probabilmente a noi molto prossima: *“Essa non si riferisce più agli inizi dell'era industriale, quando l'idea dello standard ancora manteneva una parvenza di essenza e imponeva una legge di costanza, ma alla nostra situazione attuale, quando la fluttuazione della norma sostituisce la permanenza di una legge, quando l'oggetto prende posto in un continuum per variazione, quando la produttive o la macchina a controllo numerico si sostituisce allo stampo.”*¹¹
(Deleuze 1988, 26)

Bibliografia

- GIRARD, Christian. (1986). *Concepts et Architecture Nomades. Traité d'in-discipline*. Bruxelles: Mardaga Editeur.
- GIRARD, Christian. (1990). *The oceanship theory, architectural epistemology in rough waters*. In JOURNAL OF PHILOSOPHY & THE VISUAL ARTS vol.2.1990.
- STENGERS, Isabelle. (1987). *D'une science a l'autre. Des concepts nomads*. Paris: Seuil.
- GREGOTTI, Vittorio. (1986). *Questioni di architettura*. Torino: Einaudi.
- GREGOTTI, Vittorio. (1966). *Il territorio dell'architettura*. Milano: Feltrinelli.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI Félix. (1980). *Mille Plateaux*. Paris: Les Editions de Minuit.
- DELEUZE, Gilles. (1988). *Le Pli*. Paris: Les Editions de Minuit.
- GARGANI, Aldo. (1999). *Transizioni tra codici e intrecci testuali*. In: Gargani, Aldo. *Il filtro creativo*. Bari: Laterza.
- BESIO, Mariolina. (1996). *Verso un'integrazione di conoscenze simboliche e rappresentazioni metaforiche dell'ambiente costruito*. In: *La città in ombra. Pianificazione urbana e interdisciplinarietà*, a cura di Giovanni Maciocco. Milano: Franco Angeli.
- EISENMAN, Peter. (1999). *Diagram diaries*. New York: Universe Publishing.
- ABALOS, Inaki, HERREROS, Juan. (2002). *Una nueva naturalidad (7 Micromanifestos)*. In: 2G, vol.22. 2002.
- SHANE, David Grahame. (2005). *Recombinant Urbanism: Conceptual Modeling in Architecture, Urban Design, and City Theory*. New York: John Wiley & Sons.
- CORBELLINI, Giovanni. (2007). *Ex libris. 16 parole chiave dell'architettura contemporanea*. Milano: 22Publishing.
- VIDLER, Anthony. (1979). *On Type*. In *Skyline*. Jan 1979.
- TUSON, Jesus. (2008). *Això es (i no es) Allò*, Barcelona: Ara Llibres.

Note

1. "It is the case with the concept of type which during the last two decades allowed a convergence of socio-economic and formal aspects of architecture." (Girard 1990, 80).
2. "Type became not merely a method of taxonomic analysis -no longer simply a continuation of nineteenth century natural science- but a poetic." (Vidler 1979, 2).
3. "Nomadic concepts do not produce a synthesis: they only make it possible, in a transient way, punctually, for heterogeneous levels of reality to combine with



- each other, to conglomerate, into new dimensions or plateaux to use the terminology of Deleuze and Guattari.*" (Girard 1990, 80).
4. "*Les concepts que l'architecture s'accapare ne sont jamais intégrés dans un système où ils prennent leur cohérence au regard du nouvel objet qu'ils doivent cerner: ils nomadisent encore entre la discipline de départ et l'architecture.*" (Girard 1986, 211).
 5. "*les concepts que l'architecture travaille longtemps –proportion, échelle, composition, caractère, ordonnancement, etc.– ne sont pas mieux cadré, découpés, conformés par les discours qui se disent théoriques. Eux aussi sono perpétuellement en dérive.*" (Girard 1986, 211).
 6. "*Une coque de crabe ramassée à Long Island près de New York en 1946 est posée sur la table à dessin. Elle deviendra toit de la Chapelle.*" (Girard 1986, 146).
 7. "*pour l'immeuble d'Alger = excellent\rechercher les coupes du paquebot.*" (Girard 1986, 146).
 8. "*La leçon de l'avion n'est pas tant dans les formes créées ...; la leçon de l'avion est dans la logique qui a présidé à l'énoncé du problème et qui a conduit à la réussite de sa réalisation*" (Girard 1986, 146).
 9. "*le bateau a été pour notre civilisation depuis le XVI siècle jusqu'à nos jours la plus grande réserve d'imagination. Le navire, c'est l'hétérotopie par excellence. Dans les civilisations sans bateau, les rêves se tarissent, l'espionnage y remplace l'aventure et la police, les corsaires.*" (FOUCAULT Michel, Des Espaces Autres. In: AMC. vol.5.1984).
 10. "*En los últimos años estamos asistiendo a una transferencia significativa: todo lugar ha pasado a ser entendido como un paisaje, sea natural o artificial, y éste ha dejado de ser ese fondo neutro sobre el que destacan objetos artificiales arquitectónicos, más o menos vocacionalmente escultóricos. Así, modificado el punto de vista, el paisaje pierde su inercia y pasa a ser objeto de transformaciones posibles; es el paisaje lo que puede proyectarse, lo que deviene artificial. Al mismo tiempo, la arquitectura inicia procesos aún difusos de pérdida de definición tradicional, en los que es obvio un interés creciente por incorporar una cierta condición naturalista tanto en los aspectos geométricos y compositivos como en los constructivos, a la búsqueda de una sensibilidad medioambiental y de una complejidad formal que respondan con precisión a los nuevos valores de nuestra sociedad. El proyecto queda validado en tanto que construya una completa redescrípción del lugar; que proponga, ante todo, la invención de una topografía. Se rescata, así, con este doble movimiento desde la naturaleza al proyecto y del proyecto a la naturaleza, una condición "ecomonumental" que comienza a abrirse paso, inexorablemente, más allá de cualquier argumento de oportunidad, de una forma que otros no durarían en denominar "espíritu de los tiempos" o "voluntad de una época." (...) imaginar una nueva naturalidad que surgiera de la profunda ambigüedad con la que la naturaleza se nos presenta como objeto de conocimiento y de experiencia estética, ese conglomerado híbrido y mestizo, entrópico, humanizado, confundido con su antiguo enemigo el artificio, enroscado en el espacio político, trasunto de lo que algún día fue el espacio público, un magma turbulento, fluyente y azaroso.*



Paradójica conclusión: una nueva naturalidad sin referencias naturales.” (Abalos, Herreros 2002, 21).

11. *“Elle ne renvoie plus aux debuts de l'ère industrielle où l'idée du standard maintenait encore un semblant d'essence et imposait une loi de constance, mais à notre situation actuelle, quand la fluctuation de la norme remplace la permanence d'une loi, quand l'objet prend place dans un continuum par variation, quand la productique ou la machine à commande numérique se substituent à l'emboutissage.”* (Deleuze 1988, 26).

Pierluigi Salvadeo

Habitat scenografici

Architetture d'uso anti-spaziali

Abitando gli spazi di molte delle nostre città ci accorgiamo che essi non sono più soltanto descrivibili secondo le loro caratteristiche morfologiche, materiche e distributive, ma si è generata una nuova condizione, eterogenea, trasversale, multidisciplinare, dispersa, introflessa e spesso anche immateriale, alla quale corrispondono usi specialistici, sistemi percettivi, reti di informazioni, piattaforme comunicative, ecc. dimensioni tutte contenute nell'architettura, ma che difficilmente fanno parte dei codici lessicali dell'architetto.

Se per progettare volessimo considerare un più ampio ventaglio di questioni, a sostegno di un costruire più aderente alle variabili esigenze delle nostre società in evoluzione, il problema della ricerca della forma degli spazi della città del futuro potrebbe spostarsi maggiormente verso la ricerca dell'uso degli spazi della città del futuro.¹ Un uso che supera l'idea razionalista della «forma che segue la funzione», ma che coinvolge molti livelli differenti, da quelli funzionali a quelli psichici, da quelli fisici a quelli percettivi e sensoriali, sia alla scala dell'individuo, che della collettività.

Siamo quindi sempre più spesso di fronte ad architetture che si potrebbero definire anti-spaziali, più di uso che di spazio, in cui gli elementi che le compongono si articolano secondo differenti statuti di senso. In queste nuove condizioni, l'architettura fa spesso da sfondo ad una infinita serie di usi diversi. Ci inventiamo continuamente nuovi modi di abitare lo spazio, spesso in maniera impropria, ma sicuramente innovativa. Usiamo in modo trasversale gli spazi della città e sviluppiamo nuove architetture che possiedono sovente un basso grado di identità funzionale, adattandosi a qualsiasi uso voglia assegnargli il suo utente. Si potrebbe quasi sostenere che abitare in questo tipo di spazio significa partecipare ad un continuo processo creativo di rigenerazione della città, in un clima di continua sfida nei confronti degli assunti più tradizionali dell'architettura.

Già Cedric Price nel 1965 dà forma concreta al *Fun Palace*, un



1. Venetian resort. Las Vegas, 1999. (Foto: Pierluigi Salvadeo)

articolato edificio costituito da architetture ricreative mobili e non permanenti, scaturito da un'idea della produttrice teatrale Joan Littlewood:

“La flessibilità strutturale o la sua alternativa, l’obsolescenza pianificata, possono essere realizzate in modo soddisfacente solo introducendo il fattore tempo come fattore progettuale assoluto nel processo progettuale totale. (...) l’edificio doveva durare dieci anni soltanto. (...) Secondo questo programma, l’edificio doveva essere non formalistico, fortemente poroso, non chiuso e non permanente. Doveva evitare di adeguarsi a qualunque programma prestabilito perché si prevedeva di introdurre successivamente le idee scaturite dall’uso effettivo: un edificio strutturato come un kit di assemblaggio di un modello plastico completamente intercambiabile”²

La descrizione coglie un aspetto importante: la forma dell’edificio è inessenziale, l’edificio non ha una forma conclusiva,



la sua vita è legata ad un processo di continua evoluzione determinato dagli usi che di volta in volta si ritengono necessari.

Un processo costitutivo che supera il concetto classico di edificare, in cui l'irreale e il rappresentato, la superficie illuminata o proiettata, il progetto disegnato o il modello, si sostituiscono al modo di essere sostanziale delle cose.

Si utilizza un'architettura non soltanto per le sue qualità spaziali e materiche, ma anche e soprattutto come manufatto in grado di attrarre a se una molteplicità di tecniche, di reti, di piattaforme immateriali. L'edificio non è più soltanto uno spazio architettonico, ma è anche luogo di immaterialità, di scambio e di comunicazione. Esso s'identifica sempre più spesso con messaggi e immagini, in una sorta di disarticolazione e polverizzazione degli elementi che tradizionalmente lo connotano. Ne derivano spazialità sovrapposte e compresenti che si espandono in differenti direzioni, secondo un'idea più plurale di spazio e di usi ad esso connessi. Gli spazi della città appaiono pertanto come un insieme disordinato di forze che si contrappongono: multi-spazialità e contaminazione, divisione e contrasto, ibridazione e trasversalità, sono i nuovi termini su cui è possibile costruire un nuovo ordine urbano e un nuovo sistema di nessi logici.

Nel continuo passaggio tra forma e uso, tra materiale e immateriale, tra spaziale e anti-spaziale, l'architettura fuoriesce dai propri limiti disciplinari per rivolgersi ad una più ampia relazione con la città e con le persone. Essa diventa luogo di esperienze percettive emozionali e comunicative in continua evoluzione. L'identità dei luoghi riceve la sua principale connotazione dal grado di esperienzialità che sono in grado di suggerire.





2. Rolex Learning Center - Ecole Polytechnique Fédérale, Losanna, 2010. (Foto: Stefano Guidarini)



3. Time Square, New York. (Foto: Pierluigi Salvadeo)

La città esperienziale del XXI secolo si espande oltre i propri limiti fisici e anziché rappresentarla siamo indotti ad immaginarla. L'architettura è diventata opera di inganno trasformandosi in luogo allestito e in spazio scenografico. La sua realtà, più visiva che concreta, si esprime con una teatralità che la trasforma in una sorta di spettacolo permanente, dove uso e immagine si esprimono come due forze che seguono propri autonomi percorsi di ricerca.

Da un lato l'edificio esprime tutta la sua capacità di utilizzo e di sofisticazione tecnologica (smart city, smart building, domotica, classi energetiche, ecc.) dall'altro esso cerca la propria legittimazione in un'immagine sempre più forte e incisiva, rappresentativa di presunte nuove realtà, divenendo sempre più frequentemente oggetto di consumo, spettacolare e autoreferenziale.³ Dopo le approfondite ricerche sugli spazi alternativi della rappresentazione, che il teatro ha condotto durante tutta la seconda metà del Novecento, rinunciando a riprodurre

naturalisticamente la realtà nella virtualità della scena, ora sembra proprio che sia l'architettura ad assumersi l'onere della rappresentazione. Una nuova idea di spettacolo è oggi in grado di mescolarsi a tutte le realtà, capillarizzandosi nel quotidiano della città e nel fitto reticolo degli spazi delle esperienze metropolitane.

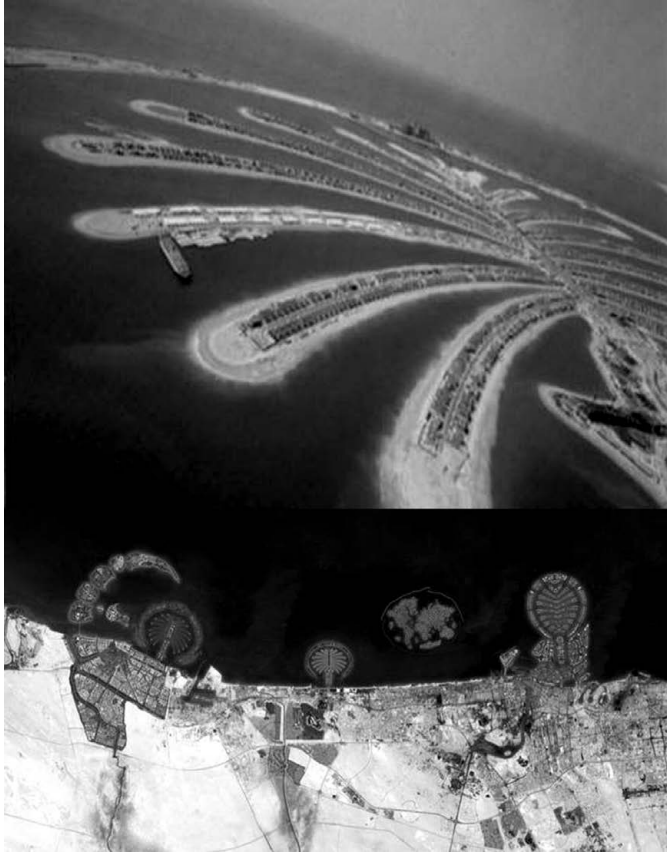
L'idea di spettacolo cambia le nozioni di luogo e identità: stiamo perdendo il senso dell'ambiente costruito e il concetto di contesto locale ha subito un forte processo di erosione che ne ha messo in crisi anche i fondamenti più immutabili.

Cambia la nozione di luogo, che può essere ripensata accettando l'instabilità e la modificabilità come condizioni permanenti. Anche lo spazio pubblico è diventato un attributo provvisorio, non tanto legato alla qualità dell'architettura, quanto alle condizioni d'uso che si vengono a determinare. Il cambiamento e l'instabilità diventano un principio qualitativo dello spazio. L'idea di luogo fisico si sposta verso quella di luogo drammaturgico, che si sostituisce alla permanenza e alla sacralità del luogo. Possiamo parlare di nuovi tipi di spazi, caratterizzati dalla forte presenza scenica. Luoghi drammaturgici pensati come scenografie indipendenti, come luoghi ideali di spettacolo. Scene urbane che non trovano collocazione in luoghi specifici, ma rappresentano soltanto se stesse, concentrando tutta l'attenzione sullo spazio astratto che vogliono rappresentare. A differenza della scenografia tradizionale, in stretta relazione con la narrazione teatrale, in questi luoghi la scena è posta come condizione a priori e la drammaturgia diventa caratteristica peculiare dello spazio. Cadendo ogni funzione narrativa di supporto, le scenografie indipendenti definiscono una nuova forma di realtà urbana, esse rappresentano una teatralità nella quale si mischiano media, spettacolo e realtà; architettura e scena si confondono, attore e fruitore si scambiano i ruoli, realtà e finzione si sovrappongono.⁴

Una nuova società errante è capace di abitare indifferentemente gli spazi immateriali della rete, come gli spazi costruiti della città, in modo itinerante e trasversale, secondo un più ampio sistema di riferimenti.

Come in una sorta di migrazione continua, che va dal turismo alla mobilità professionale, dalla circolazione dei prodotti alle immagini e alle informazioni, osserviamo il curioso effetto di un mondo in cui, stando fermi, si può fare qualunque cosa, ottenendo gli stessi risultati prodotti dalla mobilità reale degli individui. E' come una specie di effetto transfert che consente a persone e cose di essere contemporaneamente in due posti diversi. Pensiamo ad esempio al complesso tema della migrazione delle immagini e degli spazi da un luogo all'altro della terra. Senza troppi problemi accettiamo di abitare spazi i cui caratteri arrivano da altre culture e da luoghi lontani, siano essi luoghi pubblici, spazi commerciali o habitat domestici. Così, in questo intreccio di spazi diversi e di significati ad essi correlati, si perde il senso classico dell'abitare, dello stanziare, dell'essere a casa, delineandosi la figura di un *soggetto abitatore* in continuo movimento capace di occupare continuamente luoghi diversi. Sono mutate le nozioni di luogo e di identità e abitare diventa un po' come viaggiare, realizzandosi non più nella casa, ma in una sorta di percorso a tappe compiuto da soggetti che si muovono o sostano nello spazio secondo tracciati aperti e in continua modificazione.⁵

A Dubai si abitano spazi teorici che i grandi capitali derivati dal petrolio trasformano in spazi reali. E' possibile sciare a oltre quaranta gradi centigradi sopra lo zero, è possibile acquistare la propria villa di lusso con giardino e spiaggia privata sopra un terreno "inventato" nel mare del Golfo Arabico. Sono luoghi abitati non più per qualche ora per il proprio divertimento, come succede a Las Vegas o in altri luoghi di divertimento nel mondo, ma utilizzati come spazi per la vita



4. Dubai. *The Palm Jumeirah*, 2009. (Foto: Pierluigi Salvadeo)

delle persone. Sono luoghi immaginati, in grado di cambiare la forma delle carte geografiche.

Lo spazio non può dunque essere soltanto connotato dalle sue caratteristiche strutturali, come le geometrie, i volumi, le tecniche costruttive, ecc..., ma anche dalle sue qualità esperienziali. E' come una specie di canto corale a più voci, secondo il quale, insieme alla forma e alla materia dobbiamo progettare tutte quelle qualità che non possono essere disegnate o tradizionalmente costruite. Ed è proprio questa relazione tra opposti che genera nuove connessioni di significato e nuove sensibilità nel progetto.

Le esperienze sensoriali e immateriali che derivano dall'uso di superfici sensibili, dall'uso di microclimi artificiali, dal sistema dell'informazione, dalla virtualità e da ogni altro dispositivo che produca una qualche forma di esperienzialità, ci inducono ad apprezzare una città da vivere in presa diretta, immergendoci materialmente in essa, una città che ritorna a essere toccata, percorsa, annusata, guardata, una città fatta di manufatti che oppongono una sorta di resistenza fisica alle azioni umane che di continuo si svolgono in essa.

In sintesi, mettiamo a sistema due estremi opposti: da un lato parliamo di esperienze spaziali non legate alla qualità compositiva dello spazio, ma piuttosto alle sue qualità emotive e sensoriali. Tutte esperienze che pur avendo una forte connotazione immateriale, ci portano a dover recuperare un uso spinto della corporalità. Dall'altro lato, non possiamo fare a meno di continuare ad essere affascinati da una tecnologia sempre più avanzata che ci consente un'esperienzialità sempre più immateriale, fino ad un uso spinto della virtualità.

Agire continuamente in equilibrio tra due diversi sistemi di riferimento procura una perdita dei perimetri tradizionali.



5. Dubai. *Dubai Mall of the Emirates (Ski Dubai)*, 2005. (Foto: Pierluigi Salvadeo)

Ci troviamo sempre più spesso di fronte a modelli ibridi dei quali non siamo più in grado di fornire una precisa definizione, specchio di una società in continua trasformazione. In una città così concepita non c'è più forma, ma solo proliferazione, e gli spazi si susseguono indifferentemente come per gemmazioni continue.⁶

Il campo di azione del progettista si è dilatato oltre i confini usuali: *luce, colore, moda, decorazione, suoni, climi artificiali, odori, pubblicità, spettacolo*, ecc., sono diventati gli strumenti di una nuova progettazione volta a realizzare una metropoli più adatta ad esigenze sempre più complesse e articolate.⁷ Una metropoli dal valore performativo altissimo, flessibile e continuamente rinnovabile; in una parola, una metropoli più abitabile, nella quale la realtà aumenta esponenzialmente le proprie possibilità d'uso. Ne parlano i rotocalchi, le riviste di settore, ne abusano i produttori di software, se ne giovano alcuni sostenitori delle *smart cities*, la utilizzano i grandi marchi come strumento di fidelizzazione e di più stretta relazione con il cliente, e ancora



6. Andrea Branzi, *Bosco di architettura, modello di architettura senza perimetro e senza funzione. Biennale Architettura, Venezia, 2010.* (Foto: Pierluigi Salvadeo)

questo termine non ha finito di espandersi: la *realtà aumentata* nasce dall'uso sinergico delle realtà materiali e di quelle virtuali; attraverso di essa ci immergiamo all'interno di realtà sensoriali e spaziali di maggiore intensità rispetto a quelle tradizionali.⁸ Si è pensato, nel secolo scorso, che le nuove tecnologie informatiche producessero una società del tempo libero, lasciando all'informatizzazione e alla conseguente automazione gran parte del lavoro prima compiuto dalla mano dell'uomo. Questo si è sicuramente in parte avverato, e non solo per quanto riguarda il lavoro manuale, ma anche relativamente ad alcune procedure del lavoro intellettuale. Tuttavia la progressiva informatizzazione, contrariamente ad alcune previsioni estreme, ha in realtà prodotto una società che oggi si potrebbe definire del lavoro continuo: possiamo lavorare nel luogo di lavoro o in qualunque altro posto, in casa o su qualunque mezzo di trasporto, mischiando ogni spazio con ogni uso possibile. Questo processo di progressiva ibridazione tra spazio e uso, si espande senza sosta



anche nei confronti dell'abitare: possiamo abitare magazzini, realizzare università in fabbriche dimesse, biblioteche nei teatri, banche nelle chiese, essere obbligati ad attraversare un negozio di telefonini per entrare in metropolitana, passare da un bar per acquistare un libro, ecc. accentuando quel senso di ibridazione, di perdita dei margini, di indeterminatezza programmatica, che le nostre città stanno da tempo assumendo.

E' una sorta di estensione del concetto di abitare, che non cerca più una corrispondenza precisa tra luogo e funzione ad esso connessa, ma che al contrario cerca nella discontinuità funzionale e spaziale una nuova continuità fatta di salti logici e di traslazioni di senso.

Abitare non ha più un significato univoco: possono essere abitati molti luoghi contemporaneamente e lo spazio abitato non è soltanto quello fisico, ma è anche quello immateriale, quello virtuale della rete, quello a cui accediamo in via provvisoria.

Ci confrontiamo tutti i giorni con una sorta di multitasking spaziale in cui la contemporaneità delle azioni e dei luoghi che abitiamo modifica il tempo a nostra disposizione.

Lo spazio lascia il posto al tempo, che diventa una componente quasi fisica, con cui ogni nostra azione si confronta in maniera prioritaria.

Tempo e spazio non coincidono più. Il primo scorre alla velocità cosmica della natura, mentre il secondo segue modalità d'uso che si prendono gioco del tempo, procedendo per sovrapposizioni e simultaneità, o al contrario secondo scarti e differite, generando una innegabile condizione spettacolare.⁹ E' appunto lo spazio-tempo dello spettacolo che si discosta dallo spazio-tempo della vita reale, e la spettacolarità è diventata una delle condizioni costitutive della contemporaneità.

Tutto questo cambia la nozione di luogo e di identità dello spazio: la nozione di contesto locale è cambiata, non potendone più riconoscere ne' i perimetri ne' i caratteri specifici. Possiamo



parlare di *location* come del *transfert* della nozione di luogo. In conclusione si potrebbe dire che le strutturate complessità interne dell'architettura e della scenografia, si sciolgono a seguito delle influenti e aggressive pressioni delle complesse condizioni della contemporaneità. In questo processo di destrutturazione si è generato uno scambio e una sovrapposizione tra le due discipline, la scenografia e l'architettura, o per meglio dire, esse hanno iniziato a compiere un percorso comune e simultaneo. Nei rispettivi spazi si è generata una sorta di multilinguismo nel quale lo spazio abitato è diventato spazio della rappresentazione e lo spazio della rappresentazione è diventato spazio abitato¹⁰.

Bibliografia

- AMENDOLA, Giandomenico. (2005). *La città postmoderna-Magie e paure della metropoli contemporanea*. Roma-Bari: Laterza.
- AUGÉ, Marc. (2010). *Per una antropologia della mobilità*. Milano: Jaca Book.
- BARICCO, Alessandro. (2006). *I barbari, saggio sulla mutazione*. Milano: Feltrinelli.
- BAUMAN, Zygmunt. (2004). *Modernità liquida*. Roma-Bari: Laterza.
- BRANZI, Andrea. (2005). *La progettazione degli interni nella città contemporanea*. In: *1° convegno nazionale di architettura di interni*, a cura di Alessandro Cornoldi. Ed. Architettura degli Interni. Venezia: Il Poligrafo.
- BRANZI, Andrea. (2010). *Per una Nuova Carta di Atene*. In: *People meet in Architecture*. Biennale Architettura 2010-Venezia. Venezia: Marsilio.
- DEBORD, Guy. (2001). *La società dello spettacolo*. Milano: Baldini & Castoldi.
- FLORIDA, Richard. (2003). *L'ascesa della nuova classe creativa*. Milano: Mondadori.
- KOOLHAAS, Rem. (2001). *Delirious New York*. Edizione italiana a cura di Biraghi M. Electa: Milano.
- MAFFESOLI, Michel. (2004). *Il tempo delle tribù. Il declino dell'individualismo nelle società postmoderne*. Milano: Guerini e Associati.
- MORI, Toshiko. (2004). *Immateriale / Ultramateriale*. Milano: Postemdia.
- PALUMBO, Maria Luisa. (2012). *Paesaggi sensibili – Architettura a sostegno della vita, cielo terra sponde*. Siracusa: Duepunti edizioni.
- RIFKIN, Jeremy. (2006). *La fine del lavoro*. Cles-Trento: Mondadori.
- SALVADEO, Pierluigi. (2009). *Abitare lo spettacolo*. Milano: Maggioli.
- TSCHUMI, Bernard. (2005). *Architettura e disgiunzione*. Bologna: Edizioni Pedragon.
- VIRILIO, Paul. (2000). *Dal media building alla città globale: i nuovi campi d'azione dell'architettura e dell'urbanistica*. In: *CROSSING* vol.1. 2000.

Note

1. Cfr: LA ROCCA, Francesca (a cura di). (2010). *Andrea Branzi - Scritti Presocratici*. Milano: Franco Angeli.
2. Cit: ISOZAKI, Arata. (2011). *Annulare l'architettura nel sistema*. In: *Re:Cp* a cura di Ulbrich H. Obrist. Siracusa: Lettera Ventidue, p.34. Alcune informazioni e immagini sulle motivazioni e la storia del progetto possono essere trovate anche in: WIGLEY, Mark, SHUBERT, Howard. (2004). *Re:Cp Fun Palace*. In: *DOMUS* n° 866. 2004.
3. SALVADEO, Pierluigi. (2011). *The Spectacular Form of Interior Architecture under the New Conditions of Urban Space*. In: *Performance, Fashion and*

- the Modern Interior, from the Victorians to Today*, a cura di Fiona Fisher, Trevor Keeble, Patricia Lara Bentancourt, Brenda Martin. Oxford-New York: BERG.
4. Vedi a proposito dell'idea di "scenografia indipendente" il capitolo: *La scena metropolitana*, in BRANZI, Andrea. (1984). *La casa calda*. Milano: Idea Books.
e
SALVADEO, Pierluigi. (2007). *La scenografia come installazione autonoma*. In: *Spazi della cultura-Cultura degli spazi, Nuovi luoghi di produzione e consumo della cultura contemporanea*, a cura di Andrea Branzi e Alessandra Chalmers. Milano: Franco Angeli.
 5. Vorrei qui ricordare solo alcune culture, movimenti e autori che con diverse declinazioni hanno trattato il tema dell'erranza: Dal nomadismo delle origini, all'erranza delle esperienze surrealiste e dadaiste, dalle mappe psicogeografiche dei situazionisti, fino alle considerazioni di Marc Augé relative ad un *errare statico*, o ancora il tema dell'*accesso* ai servizi di cui parla Jeremy Rifkin.
Cfr: CHATWIN, Bruce. (1995). *Le vie dei canti*, Milano: Adelphi.
DEBORD, Guy, SANGUINETTI, Gianfranco. (1999). *I Situazionisti e la loro storia*. Roma: Manifesto libri.
CARERI, Francesco. (2006). *Walkscapes, Camminare come pratica estetica*. Torino: Giulio Einaudi.
AUGÉ, Marc. (2007). *Tra i confini - città, luoghi, integrazioni*. Milano: Mondadori.
RIFKIN, Jeremy. (2001). *L'era dell'accesso*. Milano: Mondadori.
 6. Con i termini "proliferazione" e "gemmazione continua" mi riferisco a ciò che intende Rem Koolhaas con questi stessi termini. Cfr: KOOLHAAS, Rem. (2006). *Junkspace*. Macerata: Quodlibet.
 7. Cfr: BRANZI, Andrea. (2006). *Modernità debole e diffusa*. Milano: Skira.
 8. Uno degli interessi relativi al tema della *realtà aumentata* risiede a mio parere nel fatto di essere utilizzabile in molti ambiti, anche estremamente diversi tra loro. Segno comunque un particolare interesse verso i discorsi di Carlo Ratti (MIT), che pur non trattando il tema in modo diretto fornisce a tale proposito una serie di spunti interessanti. Cfr: RATTI, Carlo. (2010). *Tecnologia: urbanistica, gli scenari del XXI secolo*. L'Espresso, 21 Gennaio 2010.
 9. A proposito della relazione tra tempo e spazio nella società contemporanea è interessante il saggio di: APPADURAI, Arjun. (2007). *Modernità in polvere*. Roma: Meltemi.



Alessandro Rocca

Progetti e ricerche,
al tramonto del supermodernismo

L'agenda della biocittà

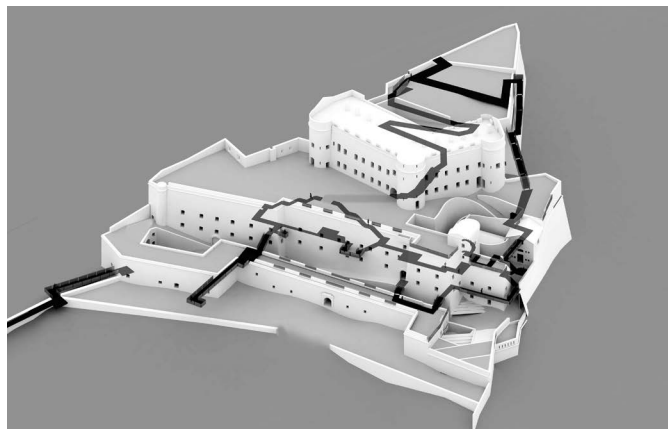
Le città restano, resistono, si adattano e si trasformano, per crescere più in fretta o per non morire. E la cultura architettonica cambia, e anche molto in fretta. Nel 1998 Hans Ibelings tratteggiava le nuove coordinate di un'architettura globalista lanciata alla conquista dei nuovi mercati e definiva quella nuova fase storica con un nuovo -ismo, il Supermodernismo, esplicitamente derivato da un libro-evento di quel decennio, i *Non luoghi* dell'antropologo Marc Augé (Ibelings 1998). Oggi quella situazione dinamica e vagamente fantascientifica, una specie di "il futuro è adesso" formato da surmodernità galoppante, globalismo integrale, sviluppo impetuoso delle infrastrutture e delle reti di comunicazione, rivoluzione digitale (Carpo 2011) e proliferazione selvaggia di non luoghi, perde forza e si afferma una condizione che sostituisce il segno più con il segno meno e che si riconosce in altre parole d'ordine: sostenibilità, ecologia, crisi economica e finanziaria, decrescita. Questo testo cerca di indicare gli elementi che incidono con maggior forza sulla cultura architettonica e che definiscono gli aspetti significativi e innovativi dell'agenda di questi anni. Per introdurre i temi il testo utilizza degli scenari progettuali; è una maniera esplicita per mettere in evidenza il legame, indissolubile e vitale, tra i due ambiti operativi che, insieme, garantiscono la continuità e l'energia della cultura architettura: la riflessione teorica e il progetto.

Futuropoli

Scenario progettuale n. 1: il recupero di forte Sperone, una massiccia fortificazione sospesa a 500 metri sul livello del mare a picco sulla città di Genova. Enorme complesso architettonico e/o piccola città fortificata, lo Sperone rappresenta un'archeologia del futuro, una possibilità inespressa, e per ora non realizzabile, per una nuova utopia programmata, nuovi modi di abitare e di produrre usando liberamente il residuo

di un non-monumento, un landmark inoffensivo ma potente collocato in posizione strategica, all'apice dell'anfiteatro naturale genovese. "La sfida è quella di andare oltre il programma. I giovani progettisti hanno un ruolo etico nel creare una nuova completezza, in quest'area". Ogni "atto costruttivo ha un unico dovere di base: deve creare, attorno a sé, una struttura continua di elementi finiti", scrive Christopher Alexander "ogni incremento di costruzione deve essere fatto in modo da sanare la città". "L'evoluzione del progetto non è legata a un particolare stile o a una tecnica; l'evoluzione dell'architetto dipende dalla qualità del suo rapporto con la città e con la società".¹

Lo sviluppo delle città segue prospettive diverse e contraddittorie: l'alta densità e la congestione, la macro scala dei nuovi downtown d'oriente, le trasformazioni, gli aggiornamenti e la spoliazione dei centri storici, l'evoluzione dei modelli ispirati alla città giardino. Molti luoghi cambiano velocemente, e in altri potrebbero presto innescarsi ulteriori fenomeni mutanti, secondo traiettorie che si intersecano nei modi più imprevisi. Interrotte le linee di sviluppo continuo, i modelli modernisti si mescolano e si corrompono, i paesaggi dell'iperconsumo si sovrappongono a quelli dell'abbandono, Edge City e Shrinking City si incontrano e si mescolano nelle alterne vicende dell'hinterland globale dove gli asettici non luoghi di Marc Augé sono declassificate al rango di rugginose location per i rave party.² Il fenomeno è in corso e ha una meteorologia capricciosa che produce diverse e curiose perturbazioni, ma alcune tendenze mi sembrano più stabili e soprattutto vorrei sottolinearne una che mi sembra particolarmente importante: dopo aver molto concentrato l'attenzione sugli oggetti, fossero edifici oppure prodotti di design, adesso si torna a parlare di sistemi, di filiere e di processi e si torna a guardare la città. In Italia e all'estero fioriscono i recuperi delle dimenticate teorie urbane dei decenni passati, vedi per esempio la recente retrospettiva al



1. Scenario progettuale n. 1. Alex Darsinos, Andrew McCall, Carolyn Woods. Riconversione di forte Sperone, Genova. Sperone. Design Studio, School of Architecture, Clemson University, Spring 2012. Docenti: Henrique Houayek, Alessandro Rocca, Luca Rocco.

Centre Pompidou, dedicata alla *Tendenza italiana*,³ l'attenzione internazionale alle tesi di un aldorossiano doc come Pier Vittorio Aureli, pubblicato da un editore di prestigio come Mit Press e invitato da Peter Eisenman a partecipare alle sue *Piranesi Variations* alla Biennale di Venezia 2012,⁴ e il notevole successo di una rivista impegnativa e, almeno in apparenza, decisamente inattuale, come è "San Rocco". Lo spazio urbano è stato un tema che, per lunghi anni, sembrava completamente oscurato. In una prospettiva di sviluppo in cui le città diventavano regione e, nello stesso tempo, jungla (più o meno d'asfalto) e terreno di scontro del conflitto sociale, politico e religioso (vedi l'11 settembre 2001), il futuro doveva appartenere alle enclave, ai recinti chiusi, agli oggetti isolati sveltanti in un paesaggio di eccezioni e di singolarità. L'utopia della città giardino intesa nei modi più diversi e applicata a ogni latitudine, con la versione borghese dell'Olgiata romana e del San Felice milanese, l'ossessione middle class di *Levittown*, l'ideale progressista delle

New Town inglesi, il ruralismo pittoresco del *New Urbanism*, il sogno disneyano di *Celebration*, le esclusive gated community americane (come la celebre *Coral Gables* a Miami), sembrava l'unica alternativa, inevitabile quanto costosa, all'eccesso di intensità e alla perdita di controllo dell'ambiente metropolitano. Ma oggi le carte si mescolano, la città torna a essere un tema da reinventare con modalità nuove ed è l'architettura il vettore più potente di questi scenari ancora tutti da interpretare.⁵

Prendiamo ad esempio l'immagine, il rendering, della torre disegnata da Big (Bjarke Ingels Group) dentro il masterplan concepito da Daniel Libeskind per il *Yongsan International Business District* a Seoul; densità, intensità, congestione di immagini e di relazioni. Il progetto è all'interno di quella che probabilmente è l'operazione immobiliare del decennio – fine lavori nel 2024 – dove gareggiano firme internazionali di primo livello come Renzo Piano, Dominique Perrault, Som e Mvrdv. Libeskind lo chiama *Archipelago 21* e lo descrive come:

*“un complesso di quasi tre milioni di metri quadri che comprende un centro degli affari, shopping mall top class, torri residenziali, istituzioni culturali, scuole, trasporti, il tutto racchiuso in un grande parco urbano lungo il fiume Han.”*⁶

In fondo, *Archipelago* sembra una versione macro, e più verde, dei downtown europei, a loro volta una derivazione spuria del modello americano, come la *Défense* e *Canary Wharf*, e anche un fratello maggiore della *Citylife* milanese. Nei rendering di Libeskind dominano tutte le sfumature di verdi e di azzurri, del vetro e dell'acciaio, che si intonano perfettamente ai colori del cielo e del fiume. C'è, nei rendering, un desiderio di mimetismo, di fusione paesaggistica tra gli elementi naturali e la nuova metropoli, che insegue una riconciliazione che sembra piuttosto illusoria ed è chiaramente contraddetta dal peso schiacciante della nuova urbanizzazione. Il disegno di Big invece è diverso e racconta un'altra città, più sincera e più vera nell'accettazione,



e nella rappresentazione, delle caratteristiche reali del nuovo scenario urbano. La torre non cerca di smaterializzarsi, non fugge argentea tra le nebbie azzurrine del cielo d'Oriente ma incombe possente come un King Kong architettonico, esasperando l'intreccio di volumi kolossal già visti nel *Cctv* di OMA (di Rem Koolhaas con Ole Scheeren), la sede della televisione cinese terminata da poco, nel 2012, a Beijing. La torre di Big non si mimetizza ma si protende, energica e muscolosa, ad afferrare e a inglobare un'idea di città abbastanza spudorata, che non nasconde il prezzo che andrà pagato in nome dell'alta densità, dell'alta tecnologia e della profittabilità. Il grattacielo, dopo lo shock delle torri gemelle, ritorna protagonista anche in Europa e a Milano, con le note operazioni in corso a *Garibaldi Repubblica* e *Citylife*, e anche, per esempio con la torre residenziale *Eurosky* di Franco Purini, che trasforma il sostegno dei pannelli solari in segno architettonico suprematista che si staglia all'orizzonte di un paesaggio metropolitano affascinante e straniato come quello di Roma sud.



Abitare il progetto locale

Scenario progettuale n. 2: la revisione del quartiere Fabio Filzi, una siedlung di pura derivazione francofortese di case operaie progettata da Albini, Camus e Palanti nella periferia orientale di Milano. Tra le asettiche pareti bianche dei blocchi tutti uguali si inseriscono altri blocchi trasparenti, leggeri, che seguono il principio del traliccio portante riempito da moduli prefabbricati con unità abitative e altri servizi. L'orientamento preferenziale dell'architettura sostenibile di oggi è ruotato di 90°, rispetto all'asse elioterminico modernista, un cambio di parametro che obbliga alla sovrapposizione di due direzioni ortogonali e che genera una nuova forma urbana e nuovi spazi di relazione. La compresenza di due matrici opposte, una muraria, tipologica e seriale, l'altra a telaio, flessibile e



combinatoria, costruisce una scena urbana dialettica in cui i due ordini architettonici si fronteggiano in un limitato numero di situazioni differenti generando una complessità controllata e limitata, adatta allo spirito di serena accoglienza di un insediamento residenziale.

Autocostruzione, tecnologie e materiali alternativi, revisione degli standard, utopie energetiche, tentativi di socialità nuove. Sono molti gli elementi che, sospinti dalle mutazioni dell'economia e del mercato, impongono al progetto di architettura verifiche radicali e capacità d'innovazione. Per fortuna, il futuro prossimo dell'architettura, anche restando nell'ambito nei paesi sviluppati, non si limita a queste ambiziose performance a grande scala. Perché esiste anche l'architettura che deve fare i conti con budget risicati, lotti sfortunati e progettisti che ogni giorno si applicano a escogitare soluzioni economiche e inedite per i problemi di base della costruzione, della manutenzione e della vita quotidiana. La necessità aguzza l'ingegno e, in architettura, questo è particolarmente vero. In più, in architettura si gioca l'eterna partita tra l'essere e l'apparire, tra forma e funzione, tra realtà e immaginazione e ogni costruzione, anche la più semplice ed elementare, si misura con gli atti fondamentali della vita umana. Azioni e attività basiche, mangiare, dormire, lavorare, che presuppongono qualità altrettanto elementari, come la protezione dagli agenti atmosferici e dai possibili aggressori. Sicurezza e comfort, a cui si aggiunge il requisito fondamentale della bellezza: la casa ci individua e ci rappresenta e le sue caratteristiche espressive gettano la loro luce, oppure la loro ombra, su chi la abita.

Come fare, quando le risorse diminuiscono? Occorre mettere in discussione i luoghi comuni e ripartire da capo, elaborando un concetto originale e mettendolo alla prova delle varie fasi del progetto e della costruzione. Un primo passo fondamentale è il riesame dei bisogni, condotto con l'obiettivo di rinunciare a qualcosa che di solito è considerato come necessario, e questo si



2. Scenario progettuale n. 2. Maria Elisabetta Belotti, Beatrice Borghesiani, Serena Chignola, progetto di densificazione del quartiere Fabio Filzi a Milano (1936-38, progetto di F. Albini, R. Camus, G. Palanti). Laboratorio di progettazione architettonica 3, corso di studi in Architettura ambientale, scuola di Architettura e società, Politecnico di Milano, 2011-12; docenti: Alessandro Rocca, Matteo Clementi, Vittorio Pizzigoni.

può fare solo personalizzando il progetto all'estremo e cercando soluzioni custom, tagliate come un abito su misura. Una parete stabile sembra, anzi è, necessaria, ma solo fino a quando non si trova una brillante alternativa che la trasforma in un sistema spaziale composto da più strati, o in un elemento leggero e fluttuante che demanda ad altri mezzi le esigenze di sicurezza e privacy. Nel sistema di prefabbricazione semi-industriale della *Wall House* di F.A.R. (Frohn e Rojas), per esempio, l'arredo integra la struttura portante e un velo di tessuto completa l'azione di isolamento termico. Oppure, si può rinunciare a una parte dell'isolamento termico, e quindi del comfort, in cambio di più spazio, come nel quartiere sperimentale costruito a Moulhouse da Lacaton & Vassal. E si può anche, come ha fatto Alejandro Aravena col progetto *Elemental*, applicato a Iquique, in Cile, e poi in altre città latinoamericane, limitare il progetto a un nucleo fondativo che poi cresce nel tempo attraverso l'autofinanziamento e l'autocostruzione degli abitanti. Ugualmente, nessuno accetterebbe una casa senza stanze, neppure una, e invece

si può realizzare un ambiente che ha un'abitabilità completamente nuova; un corridoio tecnologico che modella e sfrutta lo spazio nelle tre dimensioni, come ha fatto Atelier Tekuto nella casa-sogliola *Lucky Drop*. Questi progetti riconoscono i vincoli imposti da una condizione menomata, ne colgono i tratti specifici e ne sviluppano tutte le potenzialità per giungere a un'ipotesi che stupisce, che dissipa la nostra diffidenza e scopre qualità che non avremmo mai immaginato, magari lavorando nella densità del tessuto urbano, come negli esempi raccolti nella mostra, e nel catalogo, di *Convertible City*, una ricerca presentata nel padiglione tedesco della Biennale di Venezia del 2006 (Grüntuch, Grüntuch-Ernst 2006).

Sono questi i progetti che ci fanno riscoprire quanto è importante la creatività nell'architettura. Perché l'obiettivo non è solo quello di superare i record, con l'erezione del nuovo grattacielo più alto, del museo più visitato o del condominio più ecosostenibile, ma è anche saper affrontare con abilità e fantasia il problema più semplice e antico del mondo, quello di costruirsi una casa bella, dolce e confortevole, una casa che ci assomigli, che ci accontenti e che non costi troppo (Rocca 2010).

Oltre le archistar, oltre i diktat dell'alta tecnologia e oltre le ferree leggi dello sviluppo immobiliare, cresce un radicalismo dolce che si nutre di nuovi ideali e punta a rimodulare i costi economici e sociali dell'architettura. E non è solo low cost e low tech, risparmio energetico e fonti alternative. C'è una proliferazione di idee e di proposte (che affollano i siti e le pagine delle riviste di architettura), un'azione virale e corale che aggiorna il database dell'architettura in funzione di nuove domande e nuovi bisogni. E l'uso sistematico della rete come canale preferenziale cambia il modo in cui si manifestano gli elementi di novità, gli exploit clamorosi di una volta lasciano il passo a un processo collettivo che procede per piccoli passi, che coglie le occasioni minori, e locali, per innovazioni ed esperimenti che possono portare a risultati di interesse generale. E' una fase in cui emergono proposte basate su premesse esili, budget limitati

e situazioni marginali, visioni alternative rispetto alle operazioni maggiori dove i grandi studi, attrezzati per l'innovazione tecnologica, testano nuove ipotesi di sostenibilità in versione hi-tech. I maestri giapponesi, Kazuyo Sejima (vedi la sua direzione della Biennale di architettura di Venezia del 2010) e Shigeru Ban, per esempio, ed europei come Peter Zumthor, continuano a testare l'aspetto low cost e low tech e la dimensione sperimentale e ideale del progetto, e si impegnano a non accontentarsi del virtuosismo tecnologico e formale. C'è bisogno di nuovi accostamenti, di ossigeno, di relazioni coraggiose e forse anche pericolose, perché la questione ambientale non aspetta e chiede agli architetti di collaborare con altri esperti (di tecnologie ed ecologie più o meno sociali), di abbandonare i confortevoli recinti disciplinari e di giocare fuori casa, utilizzando gli strumenti del progetto architettonico per affrontare il paesaggio, l'agricoltura e l'ambiente. D'altronde un cambio di atteggiamento deriva anche, in modo abbastanza spontaneo, dal fatto che gli architetti sono sempre più consapevoli dell'ostilità suscitata dai modelli, e dai disastri, della città modernista, dall'anonimato delle case a schiera tutte uguali, dei superblocchi e degli intensivi di periferia, e puntano a riguadagnare la fiducia del pubblico attraverso tecniche e immagini comprensibili e amichevoli. Perciò usano i temi e i miti che stanno oggi al centro della cultura popolare: il corpo, inteso non soltanto come dispositivo funzionale, come nell'ergonomia classica, ma anche come mezzo di comunicazione che, oltre le prescrizioni e gli indici delle scienze ambientali, si definisce attraverso la customizzazione dei comportamenti, degli spazi, degli usi e degli oggetti, portando a nuove idee di habitat domestici e urbani. Nella Biennale 2010, Andrea Branzi ripresenta gli schemi seriali dei tempi di Archizoom, Toyo Ito si avvicina sempre di più a tecnologie che dialogano con l'organico con le ampie forme concave come stomaci nel *teatro dell'opera di Taichung*, attualmente in costruzione sull'isola di Taiwan, proseguendo una ricerca già testata in altri approfondimenti, come nelle colonne

a forma di cesto intrecciato della *mediateca di Sendai* (2001) e nella struttura frattale nel padiglione per la *Serpentine Gallery* (2002).

La piazza, la foresta e l'orto

Scenario progettuale n. 3: l'unità e l'integrità della città minerale è a rischio, il suo corpo si corrompe, le infrastrutture, le reti, le connessioni, diventano faglie sensibili all'infiltrazione naturale. Si forma un paesaggio postumo, non compreso nelle intenzioni di progetto, che spesso diventa lo sfondo dominante della città in quei luoghi che tutti percorriamo ma che nessuno guarda perché lì la città, così come ce la immaginiamo, non c'è più. Il "Museo ascendente/discendente" registra uno di questi spazi della negazione, un passaggio pedonale sopra la ferrovia di porta Romana, a Milano, dove i materiali poveri dell'ingegneria a basso costo si fondono con i segni dell'uso e dell'incuria e con le invasioni di campo della natura spontanea.

Al di là delle grandi opere, che pure si continuano a progettare e a costruire, si profila un orizzonte incerto, in mutamento, e tra le grandi opere ce ne sono alcune che raccolgono la sfida e propongono un antimonumentalismo di grande intelligenza che apre a scenari nuovi, sia nell'organizzazione delle strutture d'uso collettivo che in un'idea radicalmente rinnovata di spazio pubblico. Gli esempi più chiari potrebbero essere due recenti progetti di Sanaa, il *Rolex Learning Center* di Losanna (2010) e il *Louvre* di Lens (2012), che introducono un punto di vista fino a oggi estraneo alla cultura urbana europea. Ma gli spunti e le tensioni in atto sono molteplici e fino a oggi nessun progetto appare in grado di sintetizzare lo spirito del tempo con la forza che ebbero, nei decenni recenti, alcuni edifici capaci di imporsi come icone rappresentative di un'intera epoca, come è stato



3. Scenario progettuale n. 3. Arianna Bettinsoli, Sara Magoni, Sonia Vallese, MUD / museo urbano discendente, scalo di porta Romana, Milano. Laboratorio tematico opzionale, corso di studi in Architettura ambientale, scuola di Architettura e società, Politecnico di Milano, 2011-12; docenti: Lorenzo Consalez, Antonio Ferrante, Stefano Laffi, Alessandro Rocca.

per la Sydney Opera House, il Centre Pompidou, il Guggenheim di Bilbao, il museo Ebraico di Berlino. L'instabilità delle energie immateriali, cioè dei flussi di informazioni e di denaro, genera inquietudine e sollecita la ricerca di nuove coordinate, nella macroeconomia come nell'equilibrio delle singole persone. Il filosofo americano Richard Sennett propone, come valore fondante della cultura contemporanea, il lavoro manuale, il tempo lungo delle 10.000 ore necessarie per l'apprendimento magistrale, l'applicazione ripetitiva dell'artigiano, la pratica che, nel corso del tempo, consente di elaborare un rapporto vero e intenso, e profondamente personale, tra le parole e le cose Sennett indica una delle possibili vie per recuperare stabilità culturale ed emotiva, per bilanciare la volatilità dell'universo immateriale e globale con pratiche assolutamente materiali che prevedono lo

sforzo fisico, l'uso del corpo, l'investimento sensoriale e motorio. La pratica metodica, manuale, ripetitiva e sapiente si manifesta anche attraverso la riscoperta dell'agricoltura in città, articolata nelle sue tre possibili voci: come azione utilitaria e produttiva, come manutenzione e gestione dell'ambiente e come pratica creativa, giardinaggio finalizzato al piacere psicofisico ed estetico. In questo modo si riannodano le fila con un passato che era stato temporaneamente archiviato dalla presa di comando della macchina (Sennett 2008). Come ha notato Mario Carpo, *“nel tempo lungo della storia l'epoca della produzione meccanica e seriale di un gran numero di copie identiche dovrebbe essere vista come un interludio relativamente breve compreso tra l'età del lavoro manuale, che l'ha preceduto, e quella dell'epoca digitale che lo sta rimpiazzando”* (Carpo 2011, p. 10) perché, *“come tutto ciò che è fatto a mano, tutto ciò che è digitale è modificabile”* (Ibidem, p. 51). Dall'idea di un nuovo rapporto tra progetto e costruzione, nascono nuove idee rispetto ai mezzi di produzione, rispetto al mondo naturale e rispetto alla città. Dopo gli orti intra moenia del medioevo, dopo i parchi di villa, dopo i giardini pubblici dell'Ottocento, irrompe oggi in città una nuova dimensione agricola che trova precise risonanze con la riduzione del rapporto tra il pensare (il progettare) e il fare, la necessaria ricerca di una maggiore qualità dell'ambiente e di aggiornamento degli stili di vita. Mentre ancora non si registrano ipotesi convincenti delle vertical farm, le fattorie verticali che, secondo il guru americano Dickson Despommier, sono la risposta più efficiente alle prossime crisi alimentari, i Guerrilla garden di New York e i Jardin partagé francesi affiancano i tradizionali orti urbani delle città tedesche e scandinave offrendo nuove strategie d'attacco allo spazio pubblico, nuovi modelli di aggregazione sociale e di convivialità urbana. Gilles Clément scrive che *“dall'orto discendono tutti i giardini, l'orto attraversa il tempo e racchiude in sé il sapere. Nelle campagne la parola giardino non designa altro che un orto, il resto è paesaggio”* (Clément, 2012 pag. 21-22). Rispetto a una nozione precisa e storicizzata come è

l'agricoltura, può essere utile riferirsi a un concetto più elastico e ampio, e più incerto, come quello di fertilità, che "implica uno sforzo verso uno stadio successivo, la creazione di qualcosa che non c'è ancora ma che incomincia a sopravanzare quello che c'è ora".⁷ Il destino incerto di molte aree poco utilizzate, marginali, non edificabili o non più interessanti per il mercato immobiliare, ci richiede di immaginare un futuro alternativo, rispetto al modello della crescita ad libitum. Oltre un secolo di sviluppo industriale ci ha abituato all'idea che qualsiasi terreno e qualsiasi proprietà, in ambito urbano, sono prima o poi destinate ad apprezzarsi e a partecipare a un redditizio processo trasformazione ma sembra chiaro che oggi, a partire dall'andamento dei prezzi delle abitazioni, la locomotiva del progresso ha smesso di correre e anzi, forse ha inserito la retromarcia.

Di fronte a questo fenomeno si aprono nuovi interrogativi e per esempio, negli ultimi anni, si è discusso a lungo, sulle riviste, nelle aule universitarie, nelle amministrazioni e nelle giurie dei concorsi di architettura, su come riqualificare le periferie e le aree di confine della città. E di fronte alle pensiline arrugginite, ai vetri infranti e al cemento scolorito di tanti inutili interventi di arredo urbano, risalta la vitalità e la pratica funzionalità di quello che sembra oggi il fattore più rilevante di riforma delle periferie: l'agricoltura urbana che, se probabilmente è antica quanto la città, in nord Europa rappresenta da oltre un secolo un elemento importante per un impiego attivo del tempo libero e per l'organizzazione familiare e sociale. A Milano, secondo la ricerca storica di Erica Pellizzoni⁸, in seguito a un'iniziativa dell'Istituto case popolari gli orti organizzati sono presenti sin dal 1915 e hanno una grande diffusione sotto il fascismo quando, in autarchia, si giunge a coltivare grano, nei parchi Solari e Ravizza, e patate nel parco Sempione. Il tema riaffiora negli anni recenti grazie a Italia Nostra che introduce gli orti nel Boscoincittà, nel 1988, e che stringe un'intesa a livello nazionale con l'Anci (l'Associazione dei comuni italiani) per promuovere e organizzare gli orti urbani. E in questi ultimi anni gli orti

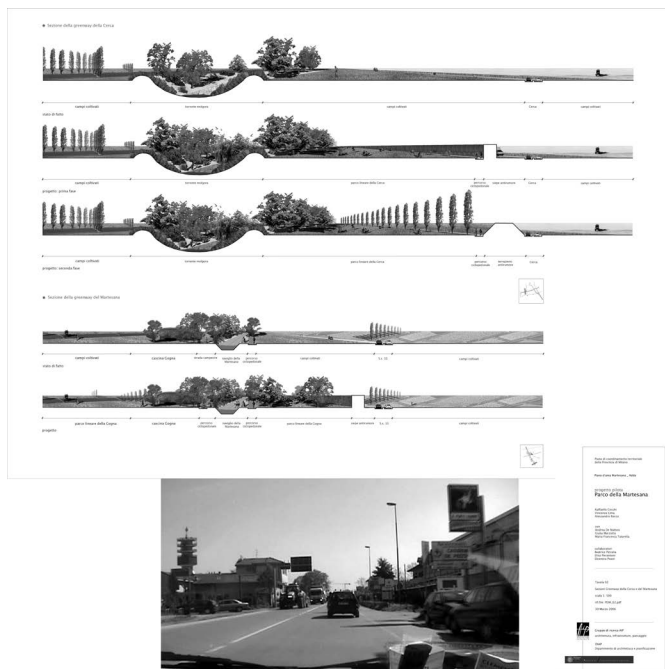
stanno diventando un elemento sempre più presente del paesaggio cittadino. L'accozzaglia neorealista di microfattorie abusive tende a diminuire e sugli incolti della periferia, a margine delle autostrade o nei nuovi parchi, fioriscono un po' dappertutto le casette degli attrezzi, i recinti e il tessuto minuto della microagricoltura urbana. È una rivoluzione verde che sta cambiando il paesaggio e le abitudini dei milanesi e non c'è dubbio che gli orti siano un elemento estremamente positivo che concentra una serie di effetti virtuosi: contrastano l'abbandono delle aree inutilizzate con gli inevitabili effetti di degrado, sono dei luoghi di aggregazione sociale, rappresentano un modo efficace di mantenere e proteggere il paesaggio a costo zero e contribuiscono, con i loro prodotti, a ridurre le spese alimentari e ad aumentare la qualità del cibo di molte famiglie milanesi.

Architettura naturale, teorie e pratiche

Scenario progettuale n. 4: l'area della Martesana, al margine orientale del territorio milanese, si presenta come una città collocata in un paesaggio rurale. Il progetto per il parco della Martesana si configura come una rete, un sistema infrastrutturale che innerva l'intera regione collegando insediamenti residenziali, giardini, aree boschive e umide, oasi naturalistiche, zone industriali, centri commerciali e terziari. Il primo parametro paesaggistico è il sistema delle acque che, recuperato e potenziato, diventa un asset economico e ambientale di valore primario.

Campi di grano, paesaggi primordiali, giardini planetari... sono molte le possibili interpretazioni per una natura libera e vitale che integri e collabori allo sviluppo della città, alla crescita del suo patrimonio di idee e di identità.

Pioniera dell'arte ambientale, nel 1982 Agnes Denes semina a grano un lotto libero della dimensione di due acri (poco meno



4. Scenario progettuale n. 4. Raffaello Cecchi, Vincenza Lima, Alessandro Rocca (gruppo di ricerca A.I.P. – Architettura Infrastrutture Paesaggio), progetto per il Parco della Martesana, Milano, 2006.

di un ettaro) nel downtown di Manhattan, a ridosso delle torri gemelle. L'opera, intitolata *Wheatfield - A Confrontation*, si completava con la distribuzione dei 500 chili di grano prodotti dalla mietitura in 28 città di tutti i continenti, in un tour organizzato come *The International Art Show for the End of World Hunger* (Mostra d'arte internazionale per la fine della fame nel mondo). Sempre a New York City, nel 1965, l'artista Alan Sonfist realizza, in un lotto libero del Greenwich Village, *Time Landscape*, una installazione ambientale che riproduce un lembo della foresta nativa che un tempo ricopriva l'isola di

Manhattan. Completato nel 1978, il giardino mette in mostra le fasi di formazione del paesaggio fino a raggiungere il climax ambientale con il prato fiorito disseminato di arbusti, betulle, noccioli, un boschetto di faggi e una piccola foresta di cedro rosso, alberi di ciliegio e di amarene e di molte altre piante, mentre la parte nord è dominata dal bosco di querce, frassini e olmi. Questi due progetti sono stati ideati e condotti da artisti ma hanno portato a trasformazioni territoriali reali e, nel secondo caso, permanenti. Denes e Sonfist hanno capito e realizzato qualcosa di capitale importanza, qualcosa che l'arte contemporanea pratica da molto tempo e che potremmo definire come l'abbandono del disegno, o del design, per spostarsi su un piano in cui al centro dell'attenzione non è più la bella forma ma il programma, i processi e gli obiettivi.

Un altro passaggio chiave di questi ultimi anni è lo sviluppo teorico e progettuale del paesaggista francese Gilles Clément che, tra il 1999 e il 2000, allestisce, nella Grande Halle del parco della Villette, a Parigi, l'esposizione *Le jardin planetaire, ou comment réconcilier l'homme et la nature*. Secondo Clément, occorre liberarsi dalla visione decorativa e idilliaca che abbiamo ereditato dall'accademia ottocentesca e bisogna inoltrarsi in un confronto serrato con il mondo della natura inteso come mondo dell'energia vivente, come sistema ambientale di cui fanno parte attiva, insieme a noi, tutti gli esseri viventi (Clément, 1999). La sua mostra di Parigi resta come l'inizio di una riforma radicale del modo di pensare il paesaggio. In alcuni dei suoi progetti, come nel parco Citroën di Parigi e soprattutto nel parco Matisse a Euralille, Clément introduce elementi di vegetazione spontanea e mette a punto un sistema di gestione che riduce enormemente i costi di manutenzione del verde.⁹ Una possibile sintesi tra le ipotesi visionarie degli artisti come Sonfist e Denes e l'ecologia responsabile di Clément si può rintracciare nel paesaggismo di Piet Oudolf, giardiniere olandese che ha realizzato opere straordinarie, tra cui l'*High Line* e i giardini di *Battery Park* a Manhattan. Lavorando esclusivamente



con le piante, e quindi senza il disegno architettonico che invece Clément usa a fondo, Oudolf costruisce spazio e quindi, almeno a mio avviso, fa architettura. Robert Hammond, uno dei fondatori dell'associazione *Friends of the High Line*, descrive così il suo lavoro:

*“Con Oudolf, non è solo questione di fiori. I suoi paesaggi, che sono indubbiamente floreali, sono fatti per confondere quella mentalità del “che cosa è in fioritura adesso?” che domina l’ambiente del giardino. Le piante sono scelte per la loro fioritura, è vero, ma anche per l’altezza, per la testura delle foglie, per i colori che assumono in tutte e quattro le stagioni, per il loro frutto o seme, e anche per i colori del gambo. Che siano in fase di crescita o in declino, tutte le piante giocano il loro ruolo per l’intero arco dell’anno. E tutto questo appare così incredibilmente semplice.”*¹⁰

Idee per la città naturale

Scenario progettuale n. 5: Una dolce capretta si aggira in una stanza disabitata, una zona di esclusione, un luogo senza di noi. Cosa succederebbe se gli esseri umani sparissero dalla terra? Secondo Alan Weisman, dopo solo 48 ore le metropolitane sarebbero inondate, dopo un anno l’asfalto si spaccherebbe man mano che l’acqua nelle crepe si congela, dopo 4 il ciclo gelo-disgelo sgretolerebbe i palazzi non più riscaldati, dopo 5 basterebbe un fulmine a incendiare intere città. Solo dopo 500 anni le foreste avanzerebbero con prepotenza, dopo 15.000 il ghiaccio si estenderebbe fino a dare inizio a una nuova era glaciale, e dopo 10 milioni di anni sulla terra non ci sarebbe più testimonianza dell’umanità. Ma tra 5 miliardi di anni, quando il sole si espanderà in una stella infuocata inglobando tutti i pianeti, forse frammenti di Dna potrebbero muoversi nello spazio creando le basi per una nuova vita...¹¹



Dal bosco in città all'orto giardino, idee e progetti per fissare le nuove coordinate dello spazio pubblico, della qualità ambientale, del rapporto col mondo vivente a fronte di un paesaggio urbano che sta cambiando le proprie coordinate economiche e spaziali: nella Biennale di architettura del 2010, Rietveld Landscape e NAI (Istituto olandese per l'architettura) presentano una ricerca sugli edifici pubblici in disuso: *Vacant NL - Where architecture meets ideas*, un programma per un'azione coordinata, a scala nazionale, di rivalutazione e trasformazione di beni collettivi poco o nulla utilizzati. Nella biennale precedente, edizione 2008, il padiglione americano presentava una serie di azioni sul recupero e sul riciclo delle risorse ambientali improntate alla partecipazione, al basso costo e alle politiche sociali: identità di un'America sostenibile in cui prendersi cura della città significa prendersi cura delle persone. Come lo *Yale Sustainable Food Project* di Alice Waters, integrato alle attività scolastiche, e come il progetto *Row Houses* a Houston, che risana i quartieri popolari degradati (tema cronico e urgente anche da noi), e come le molte attività della task force universitaria di Rural Studio che in Alabama, stato povero e a forte disagio sociale, progetta e costruisce attrezzature pubbliche e abitazioni con materiali riciclati e autocostruzione. A Milano, come a Parigi e in molte altre città europee, la presenza del verde si è formata in fasi temporali successive. Attraverso i grandi progetti avviati a fine settecento, come i Giardini pubblici e parco Sempione, e con l'apertura al pubblico di giardini appartenenti a residenze private, il Guastalla e villa Litta; con il sistema di viali alberati e piazze verdi che organizza i quartieri costruiti tra fine ottocento e la prima metà del novecento, con la costruzione dei parchi suburbani, come il Lambro, il Forlanini, Boscoincittà, il parco Nord. Negli ultimi vent'anni, le aree verdi più significative nascono dalle operazioni di sviluppo immobiliare che investono le aree abbandonate dai maggiori insediamenti industriali: Maserati, Marelli, Om. Ed è a causa dell'importanza strategica ed economica della posta in gioco che a Milano, in quegli stessi



5. Scenario progettuale n. 5. A.N.D. (Alessandro Altini, Marta Geroldi, Luisa Giovenzana, Maria Feller, Alessandro Rocca), *theworldwithouthouse*, installazione / performance, Studi Aperti, Ameno, 2 luglio 2011. (Foto: Giulia Tosi)

anni, la riflessione sul verde urbano diventa centrale. Nel 1995 Pierluigi Nicolin, Raffaello Cecchi, Vincenza Lima e Pippo Traversi, redigono il progetto *Nove parchi per Milano*, un disegno organico, commissionato dalla giunta Formentini, per i quartieri e i parchi da costruirsi sulle aree in dismissione.¹² Negli stessi anni novanta Nicolin svolge, con le riviste “Lotus” e “Navigator”, un’importante azione critica di aggiornamento culturale sulla progettazione del paesaggio e quindi pubblica, con Francesco Repishti, il *Dizionario dei nuovi paesaggisti* edito nel 2003 da Skira. A Milano, si contano anche realizzazioni di qualità indiscutibile. Il parco Nord è un laboratorio paesaggistico e un evento urbanistico e sociale di grande rilevanza; gli interventi di Andreas Kipar, negli insediamenti costruiti nelle aree dismesse, assolvono il loro compito e i giardini del Portello, disegnati da Charles Jencks, sono un significativo contributo per il patrimonio naturale e culturale della città. In Italia, lo scenario è ricco di novità e di azioni in corso, magari flebili ma numerose, con la continua diffusione di orti urbani pubblici e privati e la ricerca di nuovi modelli di partecipazione e condivisione. Proposte che intendono la città come un valore civile di primaria importanza in cui le aree non possono essere trattate come merci, o come entità finanziarie, e dove si può operare con

modalità a basso costo e con tecnologie semplificate. A Milano, progetti coraggiosi come *Metrobosco*, condotto dal gruppo di Multiplicity, ed esperienze di ricerca come il nostro laboratorio-blog *Costruirenaturale*¹³; a Roma i gruppi raccolti intorno ai blog F-Urbe, con il *Manifesto dei villaggi agricoli per la gestione dell'agro romano* steso da Luigi Greco, Zappata romana e altri lavorano per reinventare un rapporto con l'agricoltura urbana mescolando in vari modi progetti, analisi territoriali e iniziative politiche. Progetti ancora relegati all'utopia, almeno fino a oggi, ma che possono essere l'inizio di un nuovo corso: come *Ge-1%*, la proposta di cinque studi genovesi, Baukuh - Gosplan - OBR - Sp10 - Una2, per una decrescita pilotata della città, come il progetto visionario del parco dell'*Incompiuto siciliano* a Giarre, di Alterazioni Video.

Prima del giardino c'è l'orto e forse il giardino di domani tende ad assomigliare sempre di più all'orto:

“Il regno dei viventi non tollera le forme rigide. Assume forme che subito abbandona, trasformandosi e trasformando lo spazio. Il giardino ecologico non può che essere un giardino di trasformazione delle forme... In questo giardino sarebbe impensabile far intervenire un professionista sbrigativo, estraneo al luogo, venuto su richiesta per assolvere un compito di operatore ecologico e andarsene all'orario stabilito. L'artista-giardiniere appartiene al giardino, il giardino non gli appartiene; non saprebbe mai trattarlo in base ai ordini e convenzioni. Rimane in ascolto, e la sua presenza si dilata con il tempo.”

(Clément 2012, 106-107).

Bibliografia

- AURELI, Pier Vittorio. (2011). *The Possibility of an Absolute Architecture*. Cambridge, Mass: The Mit Press.
- AUGÉ, Marc. (1992). *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil.
- CARPO, Mario. (2011). *The Alphabet and the Algorithm*. Cambridge, Mass.: The Mit Press.
- CASTELLANO, Aldo, CRESPI, Giulio, TOESCHI, Luisa (a cura di). (2007). *Il verde a Milano*. Milano: Abitare Segesta – AIM.
- CLÉMENT, Gilles. (2012). *Breve storia del giardino*. Macerata: Quodlibet.
- CLÉMENT, Gilles. (1999). *Le jardin planétaire. Réconcilier l'homme et la nature*. Paris: Albin Michel.
- GRÜNTUCH, Armand, GRÜNTUCH-ERNST, Almut. (2006). *Convertible City*. Aachen: ARCH+ Verlag GmbH.
- IBELINGS, Hans. (1998). *Supermodernism. Architecture in the Age of Globalization*. Rotterdam: NAi Publishers.
- ROCCA, Alessandro. (2010). *Architettura low cost low tech. Invenzioni e strategie di un'avanguardia a bassa risoluzione*. Schio: Sassi.
- ROCCA, Alessandro (a cura di). (2008). *Parchi e fiumi. Il paesaggio naturale del territorio milanese*. Milano: Abitare Segesta – AIM.
- ROCCA, Alessandro (a cura di). (2007). *Gilles Clément. Nove giardini planetari*. Milano: 22 publishing.
- ROCCA, Alessandro. (2006). *Architettura naturale*. Milano: 22 publishing.
- SENNETT, Richard. (2008). *L'uomo artigiano*. Milano: Feltrinelli.

Note

1. HOUAYEK, Henrique. (2012). *Evolution of the Design Process / Dal processo al progetto*. In: *Sperone Project*, a cura di Alessandro Rocca. Milano: MMXII Press.
2. Un'interessante raccolta di opinioni e interpretazioni sulla deriva dei territori suburbani nel momento del consumismo trionfante si trova in AGNOLETTO, Matteo, DEL PIANO, Alessandro, GUERZONI, Marco (a cura di). (2007). *La civiltà dei superluoghi*. Bologna: Damiani.
3. MIGAYROU, Frédéric (a cura di). (2012). *La Tendenza: Architectures italiennes 1965-1985*. Paris: Éditions du Centre Pompidou.
4. "Inspired by the 13th International Architecture Exhibition's theme *Common Ground*, Peter Eisenman has formed a team to revisit, examine and reimagine Giovanni Battista Piranesi's 1762 folio collection of etchings, *Campo Marzio dell'antica Roma*. Derived from years of fieldwork spent measuring the remains of ancient Roman buildings, these six etchings depict Piranesi's fantastical vision of what ancient Rome might have looked like and represent a landmark

- in the shift from a traditionalist, antiquarian view of history to the scientific, archaeological view. Eisenman's team consists of Eisenman Architects, students from Yale University, Jeffrey Kipnis with his colleagues and students of the Ohio State University, and Belgian architecture practice, Dogma. Each group has contributed a response to Piranesi's work through models and drawings that stimulate discourse on contemporary architecture. In particular, they explore architecture's relationship to the ground and the political, social, and philosophical consequences that develop from that relationship". Archdaily" del 31 agosto 2012.*
5. Per una ricognizione su alcuni progetti in corso che potrebbero generare nuovi tipi di città, vedi: ROCCA, Alessandro. (2012). *Futuropolis*. In: INTERNI ANNUAL CONTRACT 09. 2012.
 6. Dalla relazione di progetto pubblicata sul sito dello studio Libeskind.
 7. ARIOLI, Anna. (2012). *Stand-By Landscapes. Designing residual spaces for urban regeneration*, paper presentato alla Eaae/Arc international Conference, Milan, "Cities in Transformation _ Research & Design. Ideas, Methods, Techniques, Tools, Case Studies", 7-10 giugno 2012.
 8. PELLIZZONI, Erica. (2007). *Orti a Milano: una storia antica molto attuale*. In: Castellano et al. 2007, pp. 60-63.
 9. Per un'analisi del pensiero e dei principali progetti vedi: Rocca 2007.
 10. HAMMOND, Robert. 2010. *Foreword*. In: *Landscapes in Landscapes*, Piet Oudolf. London: Thames & Hudson, p. 9.
 11. A.N.D. (Alessandro Altini, Maria Feller, Marta Geroldi, Luisa Giovenzana, Alessandro Rocca). 2011. *theworldwithoutus*. Milano: MMXII Press.
 - WEISMAN, Alan. 2007. *The World Without Us*. New York: St. Martin's Press (ed.it. WEISMAN, Alan. 2008. *Il mondo senza di noi*. Torino: Einaudi).
 12. LABORATORIO DI PROGETTAZIONE URBANA, COMUNE DI MILANO, ASSESSORATO ALL'URBANISTICA (A CURA DI ALESSANDRO ROCCA). (1995). *Nove parchi per Milano*. Milano: Electa. Ho cercato di fare un sintetico bilancio di questo progetto, a cui ho partecipato come collaboratore per la comunicazione, a oltre dieci anni di distanza; vedi: ROCCA, Alessandro. (2007). *Nove parchi per Milano*. In: MULTIPLICITY.LAB. *Cronache dell'abitare*. Milano: Bruno Mondadori, p. 134.
 13. Una parziale documentazione dell'esperienza didattica del laboratorio tematico opzionale "Costruire naturale" del corso di studi di Architettura ambientale del Politecnico di Milano (Consalez, Ferrante, Laffi, Rocca) si trova nel blog costruirenaturale.blogspot.it/.



Lorenzo Consalez

Attraverso la città

Il disegno dei comportamenti collettivi
nel paesaggio urbano

I sentieri degli elefanti

L'uso spontaneo della città disegna uno dei luoghi pubblici più importanti di Milano. Un'immagine potente di paesaggio completamente estranea alle pratiche del progetto. Una chiave di lettura che riporta al centro dell'attenzione il comportamento delle persone e, contemporaneamente, solleva domande sui motivi che governano il disegno degli spazi pubblici.

Il primo sguardo si apre su piazza Leonardo, a Milano. E' uno sguardo zenitale ma ravvicinato, come nelle sequenze intermedie del film *Power of ten* di Charles e Ray Eames, dove l'inquadratura mette progressivamente a fuoco, dallo spazio, il particolare di una coperta a quadri da picnic posata sul prato di un parco.

Il suolo della Piazza, sul quale si appoggiano gli edifici del Politecnico, è un giardino disegnato in modo classico, con vialetti curvi e aiuole arrotondate. Ha la stessa età degli edifici della Facoltà e del Rettorato (1927) e, anche se ha subito modifiche negli anni, parla un linguaggio simile. Ma la foto aerea, in realtà, mostra un'altra figura. Dall'angolo nord all'estremità sud un sentiero scavato nell'erba attraversa in diagonale la piazza e, nelle estremità, si distende, separandosi in rivoti di dimensione minore, come fosse il delta di un fiume.

Questo tracciato spontaneo, frutto dell'erosione dei passi degli studenti e misura della popolazione delle diverse facoltà, è un *sentiero degli elefanti* (*Elephant path, informal path o social trail*). La definizione, nata fuori dai circuiti accademici,¹ descrive i sentieri che uniscono direttamente alcune polarità urbane contraddicendo i tracciati ufficiali di strade e marciapiedi. Sono sentieri che introducono nuovi percorsi, in genere più diretti, e rivelano la rigidità e l'astrattezza del disegno urbano che incrociano.

Il fenomeno aveva già attirato l'attenzione pioniera di Ugo La Pietra, uno dei più fecondi esponenti dell'architettura radicale,

L'architetto/artista, a cavallo tra gli anni '60 e '70, aveva svolto un'ampia ricerca tendente alla chiarificazione e definizione del rapporto individuo-ambiente in un senso dichiaratamente libertario. L'intervento "I gradi di libertà", condotto nei quartieri periferici di Milano, riconosce quelle azioni spontanee, capaci di indicare un uso differente da quelli codificati e di rappresentare il seme per una riappropriazione della città che restituisca al cittadino il ruolo di attore.

"L'analisi delle tracce formalizzate recuperabili all'interno dello spazio urbano ci fa scoprire quindi come l'alterazione (la trasformazione) anche minima dello stesso possa rivelarci un desiderio represso di invenzione e un atteggiamento creativo che ancora persiste nel comportamento dell'individuo."

(La Pietra, 2011 p.162).

Una delle figure più forti della ricerca di La Pietra è la ricognizione che, sotto il titolo *Tracce: gli itinerari preferenziali*² individua nei sentieri spontanei che solcano i campi della periferia il simbolo di un modo fecondo per ridisegnare la città. E' un modo anarchico di muoversi che, per il suo valore simbolico, mette in relazione le azioni dell'architettura radicale con le ricerche contemporanee di alcuni gruppi di giovani progettisti, interessati alle dinamiche più inclusive e partecipative degli usi urbani. E' il caso del gruppo tedesco *raumlaborberlin* che, in occasione del salone del mobile 2011, ha realizzato nel quartiere isola di Milano un intervento che riconosce il valore alle tracce di usura a scala urbana degli *informal path* e, attraverso l'allestimento di un sistema di sedute che ricalca i tracciati, ha reso definitivo il disegno spontaneo generato dall'uso quotidiano.³ I due esempi introducono un tema. La relazione tra disegno dello spazio e comportamento delle persone. Una relazione che è fatta, contemporaneamente, di contenuti e di figure e che indaga cosa succede quando gli spazi urbani sono disegnati *dalle* persone, quando sono disegnati *per* le persone e anche quando



1. Piazza Leonardo da Vinci a Milano: il sentiero degli elefanti. (Fonte: google-maps 2010)

sono disegnati contro. Una breve storia dello spazio aperto vista dal pedone, che attraversa progetti *without architect* ed esempi famosi, con l'ambizione di leggere nella forma degli spazi il riflesso delle intenzioni che li hanno disegnati.

Playgrounds. La città collettiva

I playgrounds di Aldo van Eyck, nell'Amsterdam dell'immediato dopoguerra, sono l'immagine felice della rinascita civile di una città. Spazi a volte minimi, ma capaci di coniugare acutezza progettuale e passione civile. L'esito: uno spazio per i cittadini disegnato dalla presenza delle figure umane.

Nel 1947 Aldo van Eyck realizza il suo primo playground a Bertelmanplein (Amsterdam). La città è uscita da poco dalle

distruzioni, fisiche e morali della seconda Guerra mondiale. Il progetto, che inaugura una lunghissima serie, rivela da subito contenuti di grande interesse per le tematiche più varie, dal disegno dello spazio aperto alla democrazia urbana, dai rapporti con le arti figurative all'approccio interstiziale alla città. I playgrounds sono campi gioco realizzati dalla Municipalità di Amsterdam. Sono un caso, forse sottovalutato, di progetto diffuso che sfrutta un'intera categoria di spazi ai quali era difficile, o anche doloroso, attribuire un valore⁴ per realizzare una vera infrastruttura del tempo libero e dell'incontro e, contemporaneamente, un segno molto forte di identità urbana. La collana dei playgrounds realizzati direttamente da Aldo Van Eyck o dal comune di Amsterdam seguendo le direttive e gli abachi del progettista riguarda più di settecento siti della città. Un'opera imponente messa a fuoco dal recente saggio *Puer Ludens* di Liane Lefaivre che sottolinea il ruolo civile dell'operazione e lo stretto legame con la cultura olandese.⁵

Parafasando nel titolo il famoso saggio di Huizinga, *Homo Ludens*, che aveva letto il gioco come fenomeno culturale, Lefaivre intende sottolineare il ruolo della tradizione tutta olandese del *kinderspelen*, cioè l'importanza del gioco dei bambini per formare i valori civili della società repubblicana. Il gioco non è solo uno strumento di creatività, ma anche la strada di accesso per istillare valori di libertà. L'importanza e il radicamento culturale del tema spiega anche come un approccio così innovativo e contrastante con la logica semplificatoria del piano funzionalista del 1934 potesse fare breccia negli uffici della municipalità, permettendo il successo dell'operazione. L'estensore del piano Cor Van Esteren, pur senza abbandonare il ruolo, impara dai *playgrounds* e diventa fautore del lavoro teso a rivalutare la specificità dei luoghi e a "lavorare con gli interstizi piuttosto che lasciarli da parte". E i campi gioco diventano politica ufficiale della città.

Lo straordinario successo, anche quantitativo, del progetto solleva una questione interessante, che riguarda il rapporto tra



2. Aldo van Eyck: playground Zaanhof, Amsterdam Oudwest. (Fonte: Lefaivre, De Roode 2002)

gli spazi effettivamente realizzati dall'architetto e quelli invece realizzati dagli uffici comunali seguendo le linee guida. La questione della paternità dei singoli spazi, complicata se intesa in senso tradizionale, da un altro punto di vista evidenzia una modalità produttiva straordinariamente in anticipo sui tempi, quasi che il progetto non fosse il singolo spazio ma l'immagine urbana coordinata che emerge dalla produzione di un abaco o di un manuale da applicare direttamente, nei casi più importanti, o capace di orientare in maniera precisa e identitaria l'azione dei tecnici comunali. Lefaivre afferma che *"Aldo van Eyck ha cambiato il paesaggio urbano olandese molto più di quanto abbia mai saputo."*⁶

I *Playgrounds* non sono solo un caso felice di politica urbana. Sono anche dei progetti straordinari, che rivelano lo spessore della figura di Aldo van Eyck. Sono concepiti da forme



elementari che comprendono riferimenti architettonici e biomorfici.⁷ Affiancano il peso del cemento e della pietra alla leggerezza delle strutture in metallo. Sono l'esito di quel desiderio di sintesi e di composizione degli opposti che ha reso tanto difficile il compito dei critici che si sono espressi sull'opera di Aldo Van Eyck. *Una famiglia di forme create nella realtà, sino ad allora senza precedenti in architettura o nell'urbanistica.*⁸ Nell'elaborare le forme dei playground Van Eyck attinge a un vastissimo repertorio, dove i riferimenti dichiarati (il classico, il moderno e il primitivo) si mescolano e sviluppano forme differenti e inaspettate in ordine non gerarchico. Un'immagine realizzata del concetto di *In-Between*, ripreso dalla filosofia del dialogo di Martin Buber e sviluppato dall'architetto durante tutta la carriera. *In-between* (intermedietà) è il luogo dove gli opposti si compongono o, più precisamente "il terreno comune in cui polarità in conflitto possono ridiventare fenomeni gemelli".⁹ Un concetto che apre la strada a uno dei più importanti contributi di Aldo van Eyck alle discipline che si occupano di progetto, e cioè la distinzione tra Spazio e Luogo.

*"I campi gioco non sono solo, probabilmente, le opere più importanti di Aldo van Eyck, ma anche uno dei più originali contributi all'architettura, all'urbanistica e all'arte del dopoguerra, un contributo il cui potenziale deve ancora essere sfruttato".*¹⁰

Woonerf. La strada piazza.

Livable streets è un libro, ma anche uno slogan che fotografa una tendenza delle città contemporanee: la progressiva riappropriazione degli spazi della strada da parte dei pedoni e, in generale, delle comunità. Il woonerf è il primo esempio istituzionale di strada abitata.

Il 17 settembre 1976 il governo olandese rese pubblici i criteri



che governavano la realizzazione di una particolare tipologia di strada pensata per rallentare la velocità delle macchine. Queste strade, chiamate *woonerf*, (strade abitabili) sono il frutto di una sperimentazione precedente che affonda le radici nella tradizione civile olandese di disegno dello spazio pubblico che aveva già espresso, nel dopoguerra, la straordinaria esperienza dei playgrounds. Il concetto è la dissuasione della velocità attraverso la costruzione di una sede stradale tortuosa che, sovrapponendo i flussi di traffico delle automobili, luoghi di sosta per i pedoni e alberature, modifichi nella sostanza i comportamenti e favorisca la priorità dei pedoni e ciclisti sui mezzi motorizzati. Il *woonerf* è qualcosa di più di un semplice sistema di dissuasione del traffico. E' anche un'invenzione sociale, in quanto promuove, oltre alla sicurezza, l'incontro tra le persone. Le sedi stradali ridisegnate diventano piazze e recuperano una dimensione sociale che la prevalenza dell'automobile nella città moderna aveva cancellato. In questo senso c'è un forte legame con le ricerche di Donald Appleyard, sulla vivibilità delle strade. L'autore inglese, impegnato dai primi anni '60 nello studio dei fenomeni urbani e del ruolo della strada come luogo della socialità, aveva mappato con esattezza come le relazioni interpersonali nelle città diventassero sempre meno intense con l'aumentare del traffico, classificando e visualizzando i gradienti di traffico (*light, medium, heavy*) inversamente proporzionali al sentimento di comunità.

Queste ricerche confluiranno nel libro *Livable street* (Appleyard 1981). Nello stesso libro Appleyard codifica il funzionamento del *woonerf* e ne riassume i criteri di disegno e di comportamento attraverso 5 punti.

I cinque criteri primari sono:

- chiara delimitazione del *woonerf* (segnali di inizio e fine);
- tracciato non rettilineo per limitare la velocità delle auto;
- alberi, aree gioco e altri elementi collocati artificialmente in modo da rallentare i veicoli;

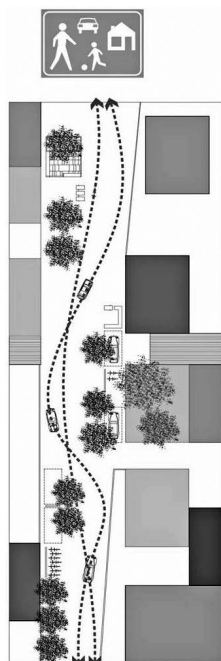
- assenza di cordoli e di chiare delimitazioni della sede stradale;
- parcheggi non continuativi lungo i lati della strada in modo da evitare la creazione di barriere tra strada e case.

Il sistema, applicato in contesti esistenti, è complicato perché comporta il completo rifacimento delle strade, con la sostituzione dalla tradizionale carreggiata strada/marciapiede con gli elementi eterogenei elencati. Questo aspetto, che inciderà sulle fortune del *woonerf*, rivela d'altra parte l'assoluta novità del modello. E', infatti, evidente che questa nuova strada non assomiglia molto a quelle precedenti e che determina un paesaggio urbano inedito.

In definitiva la relazione tra disegno del terreno e comportamenti è il filo rosso che collega i diversi casi studiati. Nel caso dei sentieri degli elefanti la relazione è diretta. I passi degli studenti di piazza Leonardo sono il pennello che disegna la figura paesaggistica della piazza.

Linee e tracciati ricchi di contenuto, perché rivelano come in un diagramma la densità delle popolazioni scolastiche dirette dalla metropolitana alle diverse facoltà del quartiere universitario. Ma contemporaneamente linee che generano un disegno di paesaggio, in bilico tra contenuti antropologici e suggestioni geografiche, di particolare valore figurativo. Nel caso del *woonerf* la *figura* emerge invece da una scelta di politica urbana. Interpretare il tema della sicurezza stradale attraverso la sovrapposizione dei *layer* dei flussi di pedoni e automobili, mescolare lo stare e il transitare comporta un'innovazione nella tipologia della strada. Senza marciapiedi e divisione di corsie la strada assomiglia a una piazza. La linearità delle sedi stradali è sostituita dalla visione accidentale di sedute, alberi, parcheggi in sede libera. Una figura espressiva del ribaltamento che il *woonerf* realizza della gerarchia automobile/pedone.

Forzando la lettura degli esempi e dell'iconografia che li



woonerf

sedute e
playground

percorso
automobilistico
utilizzo di diversi
materiali di pavimentazione

sedute e
illuminazione

parcheggio
biciclette

posti auto segnalati

sezione stradale
ristretta

posto auto vuoto
spazio gioco

parcheggio vietato
impedito da ostacoli

albero

3. *Il woonerf: la strada piazza.* (Ridisegno di Consalez Rossi architetti associati, da: Appleyard 1981)

accompagna appare evidente un altro aspetto ricorrente. I sentieri degli elefanti, i *woonerf* inglesi e olandesi, i playgrounds di Aldo van Eyck ad Amsterdam non sono solo tracciati dai comportamenti degli uomini, ma sono anche disegnati dalla *presenza* delle figure umane. Realizzate tra gli anni '50 e gli anni '60, spesso in bianco e nero, numerose straordinarie foto illustrano il libro *Aldo van Eyck, the playground and the city*, catalogo della mostra tenuta allo Stedelijk Museum Amsterdam dal 15 giugno al 18 settembre 2002 (Lafavre, De Rooode 2002). Queste fotografie, che mostrano i bambini di Amsterdam giocare e descrivono in modo vivido la vita del periodo, sono per noi

inseparabili dalle figure dei giochi e dalle sistemazioni urbane dei *playgrounds*, tanto da pensare che fossero, dall'origine, uno dei materiali di progetto previsti dall'architetto.

L'obiettivo dei progetti presentati è molto simile. Esprimere la volontà che lo spazio pubblico sia luogo di incontro e di relazione e, nei casi migliori, rappresentare attraverso la figura del progetto questo incontro.

Ma per capire meglio la relazione tra disegno dello spazio e intenzioni "politiche", per capire il significato di alcune configurazioni spaziali è utile guardare cosa succede se l'obiettivo non è l'unione ma l'esclusione. Cosa succede quando la città nega il suo ruolo di luogo dell'incontro e attrezza il proprio spazio per allontanare le persone.

Il disegno della separazione: una ricerca

Che forme assume lo spazio pubblico quando gli obiettivi del progetto non sono inclusivi ma esclusivi? E, in definitiva, può ancora essere definito spazio pubblico un luogo pensato per scoraggiare la frequentazione?

Milano è una città capace di trasformare se stessa senza saper raccontare il perché. In generale, rispetto ad altre importanti città europee, è molto difficile individuare i motivi per i quali alcune grandi trasformazioni urbane avvengono in un modo piuttosto che in un altro. Non tanto riguardo agli interessi e alle destinazioni, che sono in genere chiari e identificabili, quanto riguardo agli spazi, che appaiono spesso sproporzionatamente casuali rispetto alla loro importanza.

Sicuramente il tema della sicurezza ha spostato in maniera impercettibile ma con esiti molto evidenti le modalità del disegno dello spazio pubblico e, in definitiva, il funzionamento stesso della città. Una sorta di pensiero unico ha progressivamente controllato o escluso l'uso collettivo dello spazio della città fino

ad arrivare a effetti paradossali di spazi pubblici e parchi pensati come zone cuscinetto (*buffer zone*) piuttosto che come luoghi per la socialità.

Una recente ricerca affronta, tra gli altri, l'argomento del *disegno della separazione*. Il libro *Milano downtown*, (Bricocoli, Savoldi 2010) indaga la relazione tra mercato immobiliare, azione pubblica ed esiti spaziali nel disegno di alcuni recenti quartieri della città. Il quartiere Pompeo Leoni è uno dei casi indagati. Costruito su un'area industriale dismessa grazie a un Programma di Riqualificazione Urbana (PRU) è un esempio abbastanza tipico delle trasformazioni recenti della città di Milano. Privo di un disegno d'autore a livello di *masterplan*, apparentemente concentrato sulla (discutibile) qualità di disegno degli edifici, è in realtà un quartiere di grande impatto sia per la posizione semicentrale, sia per le dimensioni. La ricerca suggerisce che l'importanza oggettiva dell'intervento determini un ruolo rilevante "(...) *nella definizione di un modello di riferimento, anche solo di rappresentazione simbolica e di costruzione di un immaginario, circa i (nuovi) modi di abitare a Milano*" (*ibidem*, p. 78).

Per capire come questo immaginario si esprima e come il disegno dello spazio aperto riverberi anche in questo caso un'ipotesi di comportamento che diventa realtà fisica, è utile focalizzare l'attenzione su uno degli elementi principali della struttura del quartiere. Il viale centrale o *boulevard*. E' l'asse principale che attraversa il quartiere da est a ovest (via Spadolini). E' anche il maggiore punto di contatto tra il quartiere e la città, in quanto la sede stradale, ridotta e interrotta da rotonde e dissuasori, è in realtà un importante asse di collegamento alternativo alla circonvallazione (viale Liguria). Sul viale si affacciano i fronti principali dei condomini e dei palazzi a uffici. La sezione stradale è estremamente ampia, quasi da configurare un parco lineare. Ma il disegno dello spazio aperto rivela intenzioni differenti. L'ampio spazio che costeggia la sede stradale è una distesa di prato ma percorribile solo accanto alla strada o a ridosso delle case. Il verde è costituito da erba e radi alberi oppure, a ridosso

delle case, da cespugli alti di fatto impenetrabili. Tra la strada e il limite delle case nessun elemento, vegetale o costruito interrompe la continuità visiva, con un effetto di scoraggiante uniformità.

Questo panorama desolato non è però (o non solo) la conseguenza di una scarsa qualità progettuale e dei meccanismi che disincentivano l'investimento sulle aree in cessione ma è anche l'esito spaziale visibile e (scarsamente) percorribile di una scelta intenzionale. Pur all'interno di un meccanismo decisionale tortuoso appare evidente che le scelte, sia alla scala del *masterplan* sia riguardo alle specie vegetali del parco, concorrono a definire un esito voluto.

Le interviste agli abitanti rivelano in modo inequivocabile che una vegetazione più sviluppata non è gradita. Il motivo non ha nulla a che fare con il disegno del paesaggio. Siepi alte, movimenti del terreno, alberature fitte sono rifiutate non come elementi in se, ma in quanto possono favorire, attraverso la protezione che offrono, la possibilità che gruppi ne prendano possesso.¹¹

In sostanza l'obiettivo del disegno del parco è scoraggiare "*bi-vacchi di persone non desiderate*", anche se l'esito è scoraggiare la frequentazione *tout court* delle aree verdi.

In presenza di un vuoto politico e civile le richieste di sicurezza, i timori degli abitanti di possibili rischi legati alla frequentazione dei luoghi da parte di estranei al quartiere diventano l'unica voce e arrivano, paradossalmente, a determinare il paesaggio urbano. E così urbanistica e topografia, disegno delle infrastrutture competenze agronomiche concorrono, in una sintesi disciplinare estremamente coerente, a costruire un paesaggio dell'esclusione.

Ma il piano di riqualificazione urbana Pompeo Leoni trae origine da un progetto profondamente differente. Nella primavera del 1995 la giunta di Milano (sindaco Formentini) aveva costituito il *Laboratorio di Progettazione Urbana* che, sotto la guida

degli architetti Raffaello Cecchi e Vincenza Lima, Pierluigi Nicolin e Pippo Traversi, avrebbe elaborato nei mesi successivi una proposta di progetto su alcune grandi aree dismesse, tra le quali il PRU ex-OM Pompeo Leoni (a cura di Raffaello Cecchi e Vincenza Lima).

La proposta elaborata era estremamente innovativa per il periodo sotto alcuni aspetti. I *nove parchi per Milano* trasformavano il progetto a grande scala in strumento di pianificazione, con l'elaborazione di linee guida che avrebbero dovuto orientare i futuri progetti architettonici.

Inoltre, fatto rilevante per il nostro discorso, proponevano un accorgimento unitario per la soluzione dei differenti casi urbani individuati. La realizzazione di un grande parco come elemento centrale e fattore generativo della forma urbana.

L'intuizione, legata alle coeve ricerche sul paesaggio americano condotte sulle pagine di Lotus e alla riscoperta della figura di Olmsted, è che la forma urbana possa essere determinata partendo dal disegno di ciò che non è costruito, contrariamente a quanto era fino ad allora accaduto nelle nostre città.¹² Lo spazio aperto, e in particolare il parco, vengono prima, come se il disegno dal centro del vuoto spingesse i bordi, modellandoli. E' un altro tassello della discussione sul ruolo degli spazi aperti codificata nei primi anni ottanta negli scritti di Manuel de Sola Morales, e apre la porta a uno spostamento disciplinare della progettazione territoriale e urbana che arriva fino al *landscape urbanism*. Il parco è l'elemento centrale del disegno urbano, il luogo che sostituisce, nel centro allargato della città contemporanea, la piazza antica: *"il parco entra come elemento di identificazione, quasi si trattasse di una radura ricavata nella metaforica foresta della metropoli, divenendone un luogo di nuova socialità."*¹³ E' paradossale che il PRU Pompeo Leoni, approvato un anno dopo la consegna del progetto dei Nove Parchi, ne adotti sostanzialmente il disegno (soprattutto nel sistema dell'asse centrale di Via Spadolini) ma ne contraddica radicalmente lo spirito civile.

Abitare a Milano. Il disegno dei comportamenti collettivi

Il rapporto tra dimensione privata e dimensione pubblica attraversa tutti i progetti realizzati all'interno del programma "Abitare a Milano". Le case, appoggiate direttamente sul suolo pubblico e liberamente accessibili, sono l'immagine di una città che vuole ridiventare luogo di relazione e di scambio.

Negli anni recenti un progetto milanese ha rivelato interessanti spunti di riflessione riguardo al tema dello spazio aperto, del rapporto tra edificio e città e in generale di cos'è oggi la permeabilità urbana. Abitare a Milano è un vasto programma promosso nel 2005 per realizzare, all'interno di aree messe a disposizione dalla municipalità, 8 quartieri di edilizia residenziale pubblica. In due successive tornate di concorsi sono stati individuati i progetti vincitori. Il caso è abbondantemente studiato per alcuni aspetti fortemente innovativi del processo ed è, per noi, l'occasione di descrivere dall'interno lo sviluppo del progetto, in quanto coinvolti, come vincitori di una delle aree, nella realizzazione.

Il bando del concorso internazionale è stato redatto con la collaborazione di Politecnico di Milano e le linee guida redatte configuravano una sorta di pre-progetto ricco di indicazioni urbanistiche, topologiche e, in certi casi, anche di tracciato.¹⁴ Il programma di servizi era estremamente ricco e, comunque si trattava del primo caso rilevante di edilizia pubblica a Milano degli ultimi trent'anni. Infine il progetto rappresenta, se pur involontariamente, una soglia tra il tradizionale intervento di edilizia pubblica e le successive ipotesi dell'*housing sociale* e collaborativo.

Questi aspetti dell'operazione, importanti da un punto di vista urbanistico e politico, hanno però offuscato alcune considerazioni sugli esiti che incrociano il dibattito sullo statuto degli spazi aperti e sulla permeabilità. I primi quattro quartieri (*Abitare a Milano 1*) sono ormai realizzati. E' possibile verificare gli



4. *Abitare a Milano 1: Via Civitavecchia. La strada aperta.* (Foto: Santi Caleca)


esiti reali e fare un bilancio sui caratteri ricorrenti, se ci sono, dell'operazione da un punto di vista di disegno e di uso dello spazio.

Nella presentazione degli esiti Cino Zucchi, membro della giuria, sottolinea tra gli obiettivi del concorso la necessità di elaborare nuovi modelli di disegno urbano e di spazio aperto.

“L’interesse dei progetti sta proprio nell’accettare la sfida della scala intermedia, ridiscutendo le categorie tradizionali della ricerca tipologica e dei modelli urbani della città in espansione (...) per accettare la nuova condizione di una città arcipelago che deve reinventare ogni giorno i nessi tra dimensione privata e dimensione pubblica.”¹⁵


Nessi concettuali, che riguardano la posizione e il ruolo dei quartieri all'interno della città, e anche nessi fisici che determinano il disegno delle strade, dei passaggi e in generale il rapporto tra spazi aperti, costruzioni e strada.

Nel documento preliminare alla progettazione, illustrato da




diagrammi urbani, è attribuita particolare importanza al tema della percorribilità in tutte le aree. Ma il tema è declinato, a seconda dei contesti, in modo differente. Due aree si trovano in mezzo o in prossimità di grandi infrastrutture,¹⁶ mentre le altre due, in contesti più defilati, hanno un rapporto diretto con grandi aree verdi. E' in queste due, Via Civitavecchia e Via Ovada, che il progetto diventa un vero e proprio filtro tra parti differenti di città e anche tra materiali differenti (l'asfalto e la terra).

In questi progetti l'attraversamento è il tema centrale del disegno dello spazio.



In via Civitavecchia la sequenza del progetto del nostro gruppo¹⁷ parte dalla fermata della metropolitana, attraversa gli spazi affacciati sulla strada e si protende nel parco. L'area di progetto, un rettangolo stretto e lungo è divisa longitudinalmente dalla linea che separa la piazza lineare, su cui si attestano le case, e il parco. La figura a cucchiaio di questa linea, che sovrappone parco e città, terra e pietra, esprime la natura ibrida del luogo. La piazza che avvolge interamente le case distribuisce in ogni direzione l'accesso alle abitazioni, ai servizi e al parco stesso. I vani scala sono collegati allo spazio a terra, per permettere la continuità tra la piazza e i tetti delle case, che ospitano spazi servizi e giardini accessibili a tutti gli abitanti del quartiere. Le linee dei percorsi possibili si moltiplicano fino a determinare uno spazio dinamico e fluido che ambisce a dare forma a un modello integrato e collaborativo di convivenza.



Il caso di Via Ovada è simile.¹⁸ L'area del progetto di Raffaello Cecchi & Vincenza Lima si affaccia su via Ovada e, alle spalle, su un ampio spazio verde che arriva fino all'ospedale San Paolo. Il bando di concorso proponeva il progetto delle case e del parco come unica operazione e suggeriva ipotesi di paesaggio sfruttando il dislivello naturale. L'area, inoltre, era attraversata da un percorso spontaneo, sorta di "sentiero degli elefanti",



5. *Abitare a Milano 1: Via Ovada, L'interno della corte.* (Foto: Cecchi Lima associati)

usato dai pedoni per attraversare il quartiere evitando le strade trafficate intorno all'ospedale. Via Ovada si trova infatti tra il quartiere Sant'Ambrogio, uno dei più grandi complessi residenziali milanesi, e la zona centrale del quartiere Barona con la fermata della metropolitana (Famagosta). Il progetto conferma ed esalta la percorribilità e ne fa matrice del disegno del parco (con la progettazione paesaggistica di Antonio Perazzi).

*"Il parco, pensato come uno spazio dinamico definibile di volta in volta in funzione delle discontinuità sociali, è organizzato con diverse spazialità tali da permettere un regime di flessibilità aperto alla variabilità degli usi."*¹⁹

Lo specchio tra parco e città, che in via Civitavecchia prende la forma della linea di confine tra il verde e la piazza, è qui

espresso dal disegno del piano terra dell'edificio a corte che *"sollevandosi su pilotis permette la visione reciproca da Via Ovada verso il parco e dal parco verso via Ovada"*.²⁰

Le case della corte, che è l'edificio di mediazione tra strada e parco (sulla Via Ovada si trova anche una torre più dichiaratamente urbana) si affacciano direttamente sullo spazio verde, sulla piazza di materiale naturale (calcestre) e sui percorsi che attraversano l'area.

Questa figura ricorrente in entrambi i progetti, gli appartamenti affacciati direttamente su uno spazio pubblico aperto e percorribile, è forse la metafora più efficace di un'idea inclusiva di spazio pubblico che suggerisce modelli abitativi evoluti, e, in definitiva, un'idea di città maggiormente partecipativa. E, localmente, l'invito a riconsiderare lo spazio pubblico come un'opportunità, un luogo dove lo scambio e la relazione, essenza stessa del vivere urbano, possano essere favoriti anziché ostacolato in nome di una onnipresente, pervasiva e spesso immaginaria esigenza di sicurezza.

Bibliografia

- LA PIETRA, Ugo. (2011). *Abitare la città. Ricerche interventi, progetti nello spazio urbano dal 1962 al 1982*. Torino: Allemandi & Co.
- RUDOLFSKY, Bernard. (1964). *Architecture without architects. A short introduction to non-pedigreed architecture*. New York: Museum of Modern Art; distributed by Doubleday, Garden City, N.Y.
- STRAUVEN, Francis. (1998). *Aldo van Eyck. The shape of relativity*. Amsterdam: Architectura & Natura.
- APPELYARD, Donald. (1981). *Livable Streets*. Berkeley: University of California Press.
- APPELYARD, Donald, LYNCH, Kevin, MYER, John R. (1964). *The view from the road*. Cambridge: MIT Press.
- LAFAIVRE, Liane, DE ROODE, Ingeborg. (2002). *Aldo van Eyck, the playground and the city*. Amsterdam: NAI Publishers.
- ZAPATKA, Christian, ZARDINI, Mirko. (1995). *L'architettura del paesaggio americano*. Milano: Electa.
- BRICOCOLI, Massimo, SAVOLDI, Paola. (2010). *Milano downtown: azione pubblica e luoghi dell'abitare*. Milano: Et al. Edizioni.
- CAPITANUCCI, Maria Vittoria. (2009). *Milano. Le nuove architetture*. Milano: Skira.
- A.A.V.V. (2010). *Milano 2010* in: CASABELLA vol. 789. Milano: Mondadori.

Note

1. Il nome sembra sia stato usato per la prima volta riguardo alla città di Karosta, in Lettonia, dove una maglia militare urbana molto rigida ha determinato una fitta rete di tracciati alternativi. Il fenomeno manca di una bibliografia referenziata. Le informazioni si limitano ad alcuni siti e a una ricerca iconografica pubblicata in Olanda.
VAN DER BURG, Jan-Dirk, HART, Maarten't. 2011. *Olifantenpaadjes: Desire lines*. Zwolle: d'jongeHond.
<http://www.olifantenpaadjes.nl/>
<http://www.elephant-path.com/>
2. *Tracce: gli itinerari preferenziali* in: La Pietra 2011, pp. 126-129.
3. Cfr. <http://www.domusweb.it/it/news/crossig-path-super-bench/> (Giulia Guzzini 16 febbraio 2011) consultato il 16 settembre 2012.
4. Sono spazi aperti delle nuove urbanizzazioni di Amsterdam degli anni precedenti (in particolare i quartieri derivati dal piano di Cor van Esteren del 1934) ma anche spazi lasciati dai bombardamenti della seconda guerra mondiale o dalla demolizione delle case degli ebrei deportati tra il 1943 e il 1944.

5. LAFAlVRE, Liane. 2005. *Puer ludens* in Lotus 124/2005. Milano: Editoriale Lotus.
6. *Ibidem*. p.72.
7. STRAUVEN, Francis. 2007. *Aldo van Eyck - Shaping the New Reality From the In-between to the Aesthetics of Number*. Mellon Lecture, Canadian Centre for Architecture 24 May 2007.
http://www2.cca.qc.ca/pages/Niveau3.asp?page=mellon_straumen&lang=eng, consultato il 10 settembre 2012
8. LAFAlVRE 2005, *op. cit.* p.74.
9. "the common ground where conflicting polarities can again become twin phenomena". STRAUVEN *op. cit.* s.p.
10. Lafaire 2005, *op. cit.* p.72.
11. La ricerca di Massimo Bricocoli e Paola Savoldi, indaga il ruolo dei differenti attori nelle decisioni, focalizzando, oltre al ruolo del progetto, le fasi di negoziazione tra operatori, comune e comitati di quartiere e, in particolare, evidenziando attraverso strumenti di indagine sociologica le istanze di separazione espresse dagli abitanti.
In particolare: BRICOCOLI, Massimo. 2010. *Pompeo Leoni. Così vicino, così lontano* in Bricocoli e Savoldi 2010, pp. 75-104.
12. Frederick Law Olmsted (1822-1903) ha svolto un'intensa opera di progettazione la cui importanza appare evidente sia per la dimensione e risonanza delle sue realizzazioni (Central Park a New York, Park System di Boston), sia, e forse principalmente, per la capacità di individuare e di prefigurare, in seguito a un'attenta analisi dei meccanismi dello sviluppo urbano, alcuni temi e alcune modalità operative ancora oggi di massima attualità.
L'intuizione fondamentale consiste nella progettazione del parco urbano come motore della costruzione della città. Invertendo la consuetudine che ha visto storicamente il parco come luogo non-interessato dalla costruzione, margine che per motivi storici o economici veniva trasformato in luogo di svago dopo che la città ne aveva escluso usi più redditizi, Olmsted propone la progettazione di parchi e quartieri nel verde come operazione iniziale capace di tracciare le direttive essenziali allo sviluppo della città. (Cfr. Zapatka, Zardini 1995).
13. ROCCA, Alessandro (a cura di). 1995. *Laboratorio di progettazione urbana, Nove parchi per Milano*. Milano: Triennale di Milano/ Electa.
14. Alla stesura del *Documento preliminare alla progettazione* partecipa anche, come consulente esterno, il Dipartimento di Architettura e Pianificazione del Politecnico di Milano (coordinatore: Francesco Infussi; collaboratori: Antonio Longo, Lorenzo Fabian, Gabriele Rabaiotti, Roberto Manuelli, Gianfranco Orsenigo, Nicola Ratti).
15. ZUCCHI, Cino. 2006. *Nuovi Paesaggi urbani in Abitare a Milano*, allegato redazionale/supplemento di Abitare 459, marzo 2006. s.p.
16. L'area di Via Sinigaglia, del gruppo diretto da Remo Dorigati (Remo

Dorigati, Elisabetta Bianchessi, Renato Juarez Corso, Chiara Dorigati, Gian Carlo Floridi, Gian Pietro Manazza, Gianmario Rovida, Andrea Vaccai, Luca Veltri), è un'*enclave* che contrappone al destino incerto delle aree circostanti un disegno protetto verso la tangenziale. L'area di Via Gallarate, di MAB arquitectura (Massimo Basile, Floriana Marotta) erige un bastione sull'arteria di Via Gallarate, come presupposto per garantire la vivibilità interna del parco lineare che collega le case. In ogni caso la forte relazione con la strada e la continuità tra spazio aperto e case, senza nessuna forma di recinzione, contraddistingue anche questi progetti. Nella fase conclusiva della realizzazione l'amministrazione ha cercato, contraddicendo le indicazioni di bando, di introdurre in tutte e quattro le aree recinzioni perimetrali, anche se il progetto ha poi dovuto essere abbandonato per motivi di carattere urbanistico. (testimonianza diretta dell'autore, coinvolto nel processo nda).

17. *Abitare a Milano 1*: area di Via Civitavecchia: Lorenzo Consalez (capogruppo)Marcello Rossi (Consalez Rossi Architetti Associati)i, Claudio Saverino, Tiziano Vudafieri (Vudafieri Saverino Partners), Francesca Peruzzotti, Andrea Starr Stabile. Cfr. BRAGHIERI, Nicola. 2010. *Sull'erba del Lambro*. Casabella 789. Milano: Mondadori.
18. *Abitare a Milano 1*: area di Via Ovada: Raffaello Cecchi (capogruppo) Vincenzo Lima (Cecchi e Lima architetti Associati), consulenti: Giovanni Scudo, Antonio Perazzi.
19. *Dalla relazione di progetto*. (Cfr anche Capitanucci 2009).
20. *Ibidem*.

Luigi Bertazzoni

Forme sostenibili

Un futuro possibile per Ecolandia

Sostenibilità

Sostenibilità è una parola il cui significato, troppo ampio, sfugge a possibili esaustive definizioni, nonostante il Rapporto Brundtland¹ del 1987 la formuli come “equilibrio fra il soddisfacimento delle esigenze presenti senza compromettere la possibilità delle future generazioni di sopperire alle proprie”. La necessità di riconciliare ambiente, equità sociale e sviluppo economico, viene espressa come istanza al world meeting del 2005, al fine di raggiungere un assetto più sostenibile del pianeta.

Con sostenibilità si può intendere la capacità di un dato equilibrio tra uomo e natura di perdurare nello spazio e nel tempo in ogni ambito di relazione tra loro. Questa accezione induce a pensare che il concetto di sostenibilità non può che riferirsi alla totalità delle azioni umane sulla terra rispetto all'uso e alla trasformazione delle risorse ambientali necessarie a compierle. Mentre i cicli produttivi e distruttivi della materia si sviluppano incentivandosi grazie ad “esternalità” che consentono la creazione di plusvalenze, l'idea racchiusa nella parola sostenibilità spinge all'immaginare una società che “internalizzi” ogni processo di trasformazione delle risorse, attraverso una visione olistica e sistemica del mondo. L'evocativo termine *Spaceship earth*, titolo del celebre libro dell'economista Barbara Ward (1966)² poi mutuato da Buckminster Fuller (*Operating Manual for Spaceship Earth*, 1968)³ ha caratterizzato le formulazioni teoriche del movimento ambientalista dal dopoguerra in poi, e consente di cogliere oggi facilmente l'inclusività sottesa a tale percezione della realtà. L'ipotesi *Gaia*⁴ interpreta il pianeta come un complesso sistema composto da materia organica e materia non organica, in cui tutto è interconnesso e co-dipendente. Per poter comprendere quindi quanto uno scenario possibile, latente, immaginato e progettato è sostenibile per il pianeta, bisogna essere in grado di misurare-controllare il maggior

numero di effetti, primari, secondari, ecc., e le relative interazioni che tale proiezione comporta nell'attuale assetto ambientale. Qualsiasi parzializzazione di tale valutazione non può che portare ad una messa in discussione dell'assioma fondativo dell'idea di sostenibilità. Per questo è necessario includere nel processo valutativo contenuti culturali, estetici, funzionali, sociali, come parte integrante delle qualità che connotano l'ambiente in cui viviamo. Non basterà valutare quanta energia grigia è racchiusa nei materiali da costruzione per governare le scelte progettuali o quante emissioni di CO2 si evitano attraverso l'adozione di particolari tecnologie, per definire la sostenibilità di un intervento. Da questo punto di vista risulta quindi evidente come gli strumenti di misurazione della sostenibilità oggi utilizzati (la certificazione Leed prima tra molte), siano parziali, inadatti e radicalmente contrastanti con i presupposti teorici sopra esposti. Costi-benefici possono sorgere in un ambito di valutazione per poi trasferirsi in un altro: l'utilizzo di un materiale con un'alta energia grigia potrebbe portare a notevoli vantaggi sociali, portando il trade-off ad un bilancio positivo. Ma al di là delle questioni riguardanti il significato della parola sostenibilità e del suo valore olistico e qualitativo, ciò che si ritiene importante sono le conseguenze di questa riflessione nei processi di progettazione della forma architettonica come forma sostenibile.

La qualità imprescindibile di onnicomprensività del termine "sostenibile" definita dagli organismi internazionali, stride con la sua trasposizione contemporanea nelle strategie di progetto. La sostenibilità di un intervento è demandata alla sovrapposizione di alcuni sistemi impiantistici, scelte d'involucro o di materiali che dimostrano un approccio ridondante rispetto alla forma pre-definita o come dice John Hong:

"l'applicazione di strategie per ottenere un basso impatto ambientale ed efficienza energetica, hanno assunto un'incomprensibile approccio additivo a causa della complessità dei fattori performativi



che informano quello che risulta essere una soluzione architettonica sostenibile: tecniche che hanno a che fare con il sole, la ventilazione, la gestione delle acque, le energie alternative, la programmazione degli spazi, ecc... sono divise nelle loro migliori soluzioni costitutive, con il risultato che l'interazione tra questi innumerevoli fattori rimane ancora da studiare approfonditamente”⁵.

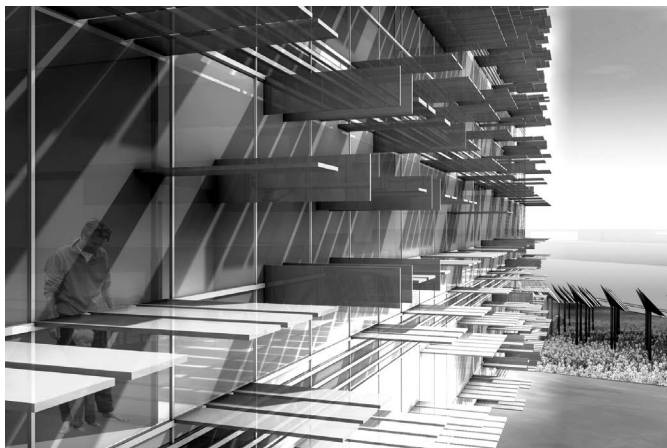
Tali tecniche hanno assunto il ruolo di “parole d’ordine” vuote di contenuto, e implementate al solo scopo di far risultare “competitivi” i progetti proposti. La parzializzazione dei contenuti legati al concetto di sostenibilità è dimostrata dai diagrammi di “strategia ambientale” solitamente presenti nei dossier progettuali. Questi schemi meccanicistici in realtà definiscono dispositivi impiantistici che hanno poche conseguenze dal punto di vista della struttura formale del progetto.

Scenari possibili

Per poter considerare gli effetti possibili sul fare architettonico della “materia ambientale”, è necessario soffermarsi sulla sollecitazione indotta dalla realtà contemporanea verso una ri-perimetrazione disciplinare che conduce ad un nuovo modo di dar forma ai contenuti di sostenibilità.

Piuttosto che sugli esiti ricorrenti e spesso propagandistici di molte architetture ecologicamente consapevoli, si reputa centrale un approccio che assuma gli input ambientali come materia di progetto. Le risorse del territorio, siano esse appartenenti alla sfera dei flussi energetici, del ciclo di vita dei materiali, del programma funzionale, delle componenti estetico - paesaggistiche, così come della composizione architettonica e urbana del contesto insediativo, dovrebbero trovare nel progetto la forma condivisa.





1. Nuova sede uffici della provincia di Parma: palazzo dell'ambiente, dell'agricoltura e dell'innovazione, 2009. Progetto Architettonico: Cecchi & Lima Architetti Associati, Alter Studio Architetti Associati, Engineering strutture e impianti: Tekne S.p.A. – Francesco Rusconi Clerici, Consulenti: Arch. Gianni Scudo (Sostenibilità Energetica e Ambientale). Collaboratori: Arch. Gian Luca Brunetti, Arch. Luciano Cadeddu, Arch. Carolina Medici, Arch. Elena Porqueddu. La facciata esterna.

La misura della sostenibilità di un intervento diventa, così, un parametro composito che include valori eterogenei, appartenenti a sistemi di riferimento diversi, talvolta difficili da integrare, ma comunque evidenza di una maggiore complessità dell'opera.

Questo stato, che si può interpretare come “interstiziale” o “blurred”, già teorizzato da Eisenman⁶, sfuma i confini interdisciplinari per esplorare altre opzioni formali che possono ricadere “tra” campi di sapere diversi, per trovare così esiti inediti e “destabilizzanti” in architetture ambientalmente consapevoli. Nel progetto di concorso del gruppo condotto da Raffaello Cecchi per la nuova sede degli uffici della provincia di Parma, l'edificio diventa *anche* una balla di fieno dove gli spezzoni degli



2. Nuova sede uffici della provincia di Parma, i “cristalli interni”.

steli sono delle pale orientabili frangisole che protrudono perpendicolarmente al filo della facciata controllando la penetrazione della luce solare. Il volume compatto dell'edificio, molto efficiente energeticamente dato il favorevole rapporto con la superficie esterna, genera ampie profondità di corpo interrotte da “cristalli” incastrati nella massa costruita. Tali spazi vetrati assolvono a più scopi, far penetrare la luce naturale nelle zone meno illuminate, sfruttare i movimenti verticali dell'aria per convezione al fine di raffrescare/riscaldare gli ambienti abitati, costituire un sistema complesso spazio-luce che attraversa tridimensionalmente tutto l'edificio.

L'architetto Thomas Heatherwick nel *padiglione inglese all'Expo di Shanghai*, progetta un sistema di violazione della luce tra

interno ed esterno costituito da 60.000 filamenti di fibra ottica lunghi 7,5 metri, permettendo così, attraverso la configurazione di un involucro cubico completamente chiuso, un notevole controllo termico dello spazio abitato. Tale scelta connota fortemente il volume esterno, una massa “morbida” che si trasforma a seconda degli spostamenti d’aria e genera la figura di un grande contenitore “peloso”. Ogni stelo racchiude nell’estremità interna una specie differente di seme, che, illuminato dalla luce naturale, dona una particolare connotazione al sistema spazio-luce sviluppando il tema espositivo qui trattato. L’uso della tecnologia “ecologica”, in questi progetti, è strumentale all’ottenimento dell’assetto formale progettato e non fine a se stessa o ai soli benefici ambientali diretti.

Forma e strategie eco-sostenibili si rafforzano l’una con le altre; non si distinguono due o più entità/strategie separate da “integrare” ma diversi livelli di lettura o costituzione di una medesima figura, con un esito finale maggiormente complesso.

Non vi sono ricette tecnologiche o strategie pre-definite che consentono il raggiungimento degli obiettivi di sostenibilità preposti, ogni progetto è un caso a sé stante, uno scenario contestualizzato in cui si realizzerà una particolare condizione di equilibrio tra molteplici parametri appartenenti alla fisicità del luogo. Il “layer” sostenibilità è trasversale agli altri coinvolti nel progetto, non riguarda solo alcune sue componenti come una logica meccanicista porterebbe a pensare, bensì, all’interno di un approccio olistico, permea ogni singola scelta compiuta. Questo atteggiamento porta a considerare il processo di configurazione di uno scenario possibile, come la costituzione di un sistema complesso di relazioni, un network adattivo e modificabile di algoritmi che regolano la forma nel rapporto tra le parti, col tutto e tra il tutto e le parti. Quanto più sono indagate e tradotte in scelte consapevoli, le relazioni tra i diversi

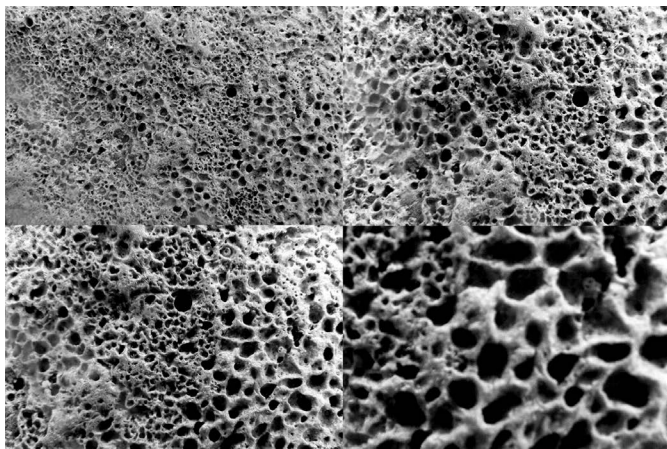
“materiali del progetto”, tanto più si renderà sostenibile l’opera in quanto strumento unico di azioni multiple. Al di là del significato simbolico delle forme più o meno ispirate alla natura o della tecnologia necessaria a ridurre i consumi energetici utilizzando energie alternative a quelle fossili, un approccio progettuale fondato sulle relazioni e sulla co-azione simultanea delle scelte su piani diversi sembra incarnare più pienamente il valore del concetto di sostenibilità ed essere in grado di generare una nuova estetica.

Direzioni di ricerca

Un diverso sguardo su natura/tecnologia si manifesta in avanguardistici studi scientifici applicati contemporanei che suggeriscono la fondazione di nuovi corpus di competenze.

Nel 1997 Janine Benyus in *Biomimicry: Innovation Inspired by Nature*⁷ definisce questa disciplina emergente come una nuova scienza intesa come l’esame dei processi e dei sistemi della natura per emularli al fine di risolvere specifici problemi umani. *Biomorphic mineralization*, *Nanowires*, *plasma spraying* e diverse nano-bio-tecnologie sono solo alcune delle nuove tecniche approntate da questa disciplina che hanno positive conseguenze sulla questione ambientale. Questi studi riguardano i processi della natura che prendono forma in uno spazio e in un tempo preciso, eventi che manifestano l’energia racchiusa nella trasformazione.

Dall’altra parte le emergenti strategie urbane definite “smart city” leggono la città futura come un sistema di sistemi in cui le tecnologie infrastrutturali della comunicazione ed informazione assumono un ruolo critico nella costituzione di un network adattivo fortemente competitivo a livello sociale e ambientale. Il modello è chiaramente quello di un ecosistema in cui tutto è

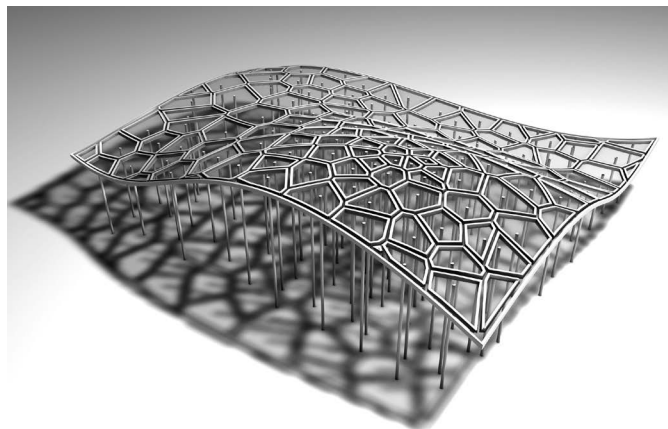


3. *Struttura di erosione.*

interconnesso e adattabile e l'attenzione si sposta dalle componenti funzionalizzate a processi che si sviluppano nello spazio e nel tempo ed interagiscono tra loro.

In una logica sostenibile, così come gli equilibri naturali sono fondati sulla ciclicità dinamica, anche le attività umane sembrerebbero dover abbracciare questo modello rinunciando all'attuale organizzazione statica lineare.

Il concetto di resilienza, intesa come capacità di un (eco)sistema di “ritornare” ad uno stato di equilibrio in seguito ad un mutamento di condizioni, riassume efficacemente la qualità di adattabilità che dovrebbe essere propria di una “forma sostenibile”. Robert Kronenburg in *Flexible: Architecture that Responds to Change*⁸ definisce in quattro modi le strategie progettuali legate al cambiamento della forma: Adapt, Transform, Move, Interact. Al di là degli esempi dinamici della *Kinetic o Responsive Architecture* che prevedono un effettivo movimento di componenti della facciata (Hoberman, Buro Haphold, SOM) al fine



4. *Trasposizione architettonica.*

di compensare i mutamenti circadiani, o dell'architettura temporanea, ciò che risulta interessante è la capacità di un progetto di “sopravvivere” ai cambiamenti senza perdere il senso della sua figura. Un esempio tra tanti è la *medioteca di Sendai* di Toyo Ito, dove la struttura costituita dalle 13 “alghe” assume il ruolo di elemento figurativo che connota uno spazio fluido e flessibile. La concentrazione dei sistemi serventi negli spazi creati dai fasci di pilastri, consente un utilizzo diversificato nel tempo e adattabile a possibile future configurazioni del layout interno.

Algoritmi ambientali

L'adattabilità alle innumerevoli variabili ambientali sembra essere un valore intrinseco al concetto di sostenibilità e induce a volgere lo sguardo verso strategie progettuali che sistematizzano l'indicizzazione del rapporto tra le parti. L'approccio progettuale parametrico consente di controllare componenti malleabili in un gioco dinamico di mutue risposdenze e di

adattabilità al contesto. I processi chiave della progettazione risultano così determinati dalla variazione e dalla correlazione.

La definizione di algoritmi, immaginata o tradotta in funzioni matematiche, non è altro che la strutturazione delle relazioni tra i diversi vettori che caratterizzano un sito.

*“Nel calcolo, ogni caratteristica – la posizione, la geometria, il materiale – di un singolo elemento architettonico può essere associata o essere in relazione di causa-effetto con qualsiasi altra caratteristica di qualsiasi altro elemento del progetto. Il progettista inventa e formula correlazioni di regole simili a quelle della natura. Così ogni oggetto è creato per connettersi potenzialmente a una rete di oggetti e per riverberarsi in ognuno di essi... Le variabili morfologiche esterne possono essere programmate per rispondere ai parametri ambientali interni. Per esempio, un dataset costituito da una mappa dell'intensità delle radiazioni solari cui è esposta la facciata di un edificio in un periodo di tempo definito può diventare il mezzo di immissione dati per la modulazione adattativa di un sistema di schermi”*⁹⁰.

Al di là delle più ovvie applicazioni delle tecniche parametriche all'involucro in risposta alle sollecitazioni causate dalle variabili ambientali, si assiste ad un loro utilizzo anche nella progettazione strutturale.

E' il caso del centro servizi del *Parco Gringrin* a Fukuoka in Giappone progettato da Toyo Ito. Mutsuro Sasaki, ingegnere che si è occupato delle strutture, ha dimensionato le coperture in cemento armato attraverso un sistema parametrico (*Sensitivity Analysis Method*) che ha consentito un notevole risparmio di materiale.

L'applicazione di tecniche parametriche al progetto determina forme in cui è riscontrabile uno stretto legame tra il tutto e le sue parti e viceversa. Michael Meredith (MOS) nel progetto



5. *Tower House Treviso, Alter Studio Architetti Associati. Prospetti delle facciate.*

del *Marfa drive in*, Texas, elabora una configurazione del suolo formata da una serie di piattaforme angolate al fine di ottimizzare la vista dello schermo. Queste piattaforme sono distribuite attraverso un sistema parametrico di pannellizzazione che pone in mutua relazione acustica, paesaggio, modellazione del suolo, angoli visuali, musica, cinema e arte secondo precisi algoritmi

di controllo.

Nel progetto di riqualificazione *Tower House* a Treviso, Alter Studio sovrappone alle facciate un sistema di logge costituite da parallelepipedi svuotati sui due lati opposti, le cui dimensioni/proporzioni sono modulate da un algoritmo di relazione tra interno ed esterno. Una operazione “parametrica” semplice che caratterizza fortemente i prospetti, consentendo al contempo di ottimizzare gli apporti solari diretti, generati dai diversi orientamenti.

Qui e ora

Uno dei punti di maggior criticità nella definizione del rapporto tra architettura e ambiente rispetto a nuovi approcci progettuali, è sicuramente determinato dall’inevitabile “consumo di suolo” che gli insediamenti umani determinano.

Tale questione, a partire dai principi di “Tetto giardino” e “Pilotis” di Le Corbusier, ha pervaso le ricerche architettoniche di più di un secolo senza avere contenuti direttamente assimilabili al concetto di sostenibilità. Strategie che travalicano il tradizionale dualismo interno-esterno affrontando il problema con un unico atteggiamento progettuale rispetto all’ambiente abitato, permettono di riconsiderare lo spazio come un unicum comunque antropizzato, evitando così il giudizio negativo legato al termine consumo. In un ambiente globale abitato e trasformato quasi totalmente dall’uomo, non ha più senso, per lo meno a livello progettuale, rilevare la contrapposizione natura/costruito, mentre è sicuramente più costruttivo ricercare un’operatività comune.

Mentre le forme sostenibili si trasformano, contaminate da sovrapposizioni con altre discipline, recenti azioni sul territorio promosse da interessi pubblici o privati inducono ad approntare nuove competenze tra architettura, paesaggio ed ambiente.



6. *Field Operations - Diller Scofidio + Renfro - New York - Highline Park.*

La costruzione di infrastrutture lineari o puntuali (centrali di produzione dell'energia e di trasformazione della materia) che generano emissioni inquinanti, richiede strategie ambientali di mitigazione o inserimento paesaggistico, al fine di limitarne l'impatto sia esso visivo e/o fisico. Cave, relitti industriali, elementi dismessi del territorio diventano oggetto di trasformazioni volte alla rinaturalizzazione, una sorta di riconquista rispetto al consumo del suolo.

E' rimarcabile il caso del celebre progetto di Field Operations - Diller Scofidio + Renfro, a New York. Il parco *Highline* prende possesso del sedime di una vecchia linea ferroviaria dismessa, per costituire uno spazio pubblico dall'andamento sinuoso, che restituisce alla comunità un valore sociale e ricreativo della struttura.

Strutture impattanti che producono esternalità ambientali e consumo di territorio (autostrade, centrali di produzione dell'energia, trasformazione dei rifiuti) sono soggette all'obbligo di compensazioni nella logica di un ritorno alla comunità del valore ceduto. Centrali di produzione e trasformazione dell'energia (eco-reattori, rigassificatori, impianti eolici, solari fotovoltaiche, solari a concentrazione, geotermia, biomassa, idro e mini-idro, co-generazione...) richiedono competenze trasversali al fine di renderle sostenibili rispetto al paesaggio e all'ambiente.

Tutto ciò suggerisce una ridefinizione delle strategie attraverso le quali il progetto si manifesta nelle sue forme sostenibili. Le trasformazioni continue nel sapere ambientale e le tecnologie ad esso legate impongono l'approntamento di nuovi strumenti teorici e pratici di carattere interdisciplinare che possano condurre la progettazione dell'ambiente abitato verso un atteggiamento più consapevolmente sostenibile ed eco-compatibile.

Bibliografia

- AMIN, Ash, THRIFT, Nigel. (2005). *Città, ripensare la dimensione urbana*. Bologna: Il Mulino.
- BECHTHOLD, Martin. (2008). *Innovative Surface Structures: Technologies and Applications*. Abingdon: Taylor & Francis.
- BUCHANAN, Peter. (2005). *Ten shades of green: Architecture and natural world*. New York: Architectural league of New York.
- DJALALI, Armir, VOLLAARD, Piet. (2008). *The complex history of Sustainability*. In: VOLUME 18. 2008.
- FRUMKIN, Howard, LAWRENCE, Franklin, JACKSON, Richard. (2004). *Urban Sprawl and Public Health*. Washington DC: Island Press.
- GIDDENS, Anthony. (2009). *The Politics of climate change*. Cambridge UK - Malden USA: Polity Press.
- HAGAN, Susannah. (2008). *Digitalia, Architecture and the Digital, the Environmental and the Avant-garde*. London: Routledge.
- INGERSOLL, Richard. (2009). *Questione ecologica in architettura*. In: LOTUS 140. 2009.
- MCDONOUGH, William, BRAUNGART, Michael. (2002). *Cradle to cradle, Remaking the way we make things*. New York: North Point Press
- NEUTRA, Richard J. (1954). *Survival through Design*. New York: Oxford University Press.
- RIFKIN, Jeremy. (1989). *Entropy: Into the Greenhouse World*. New York: Bantam Books.
- SCHUMACHER, Patrik. (2011). *The Autopoiesis of Architecture: A New Framework for Architecture*. Chichester UK: Wiley.
- STEIN, Richard. (1978). *Architecture and Energy*. New York: Anchor Books.
- STIGLITZ, Joseph. (2006). *Making Globalization Work*. London: Penguin Books.
- WINES, James. (2000). *Green Architecture*. Cologne: Taschen.

Note

1. COMMISSIONE MONDIALE PER L'AMBIENTE E LO SVILUPPO. (1988). *Il futuro di noi tutti*. Milano: Bompiani.
2. WARD, Barbara. (1966). *Spaceship earth*. New York: Columbia University Press.
3. BUCKMINSTER FULLER, Richard. (1968). *Operating Manual for Spaceship Earth*. Editor Jaime Snyder
4. LOVELOCK, James. (1991). *Gaia: Le nuove età di gaia*. Torino: Bollati Boringhieri.
5. HONG, John. (2009). *Parametric Sustainability: minimum Form, Maximum*

- performance*. In: Real Estate Academic Initiative, documento disponibile alla pagina <http://www.reai.harvard.edu/parametric-sustainability-minimum-form-maximum-performance>, consultato il 31.01.2013.
6. EISENMAN, Peter. (1993). *Architettura come seconda lingua: i testi del between*. In: *Peter Eisenman. Opere e progetti*, a cura di Pippo Ciorra. Electa: Milano, pp. 206-210.
 7. BENYUS, Janine M. (2002). *Biomimicry: Innovation Inspired by Nature*. New York: Perennial.
 8. KRONENBURG, Robert. (2007). *Flexible: Architecture that Responds to Change*. London: Laurence King Publishers.
 9. SCHUMACHER, Patrik. (2011). *La città parametrica*. In: *ABITARE* vol.511. 2011.



Remo Dorigati

Postfazione
Ordinate e ascisse

Lewis Carroll nel suo racconto *La Caccia allo Snark* immagina il capitano di una nave che elimina dalla mappa tutti i contorni, tutte “*quelle forme strane*” che delimitano continenti ed isole, tutti i riferimenti geografici come poli, tropici e meridiani. Tutti i segni che ingombrano il foglio. I marinai sono felici perché finalmente tutto diveniva più chiaro, e dicono che “*grazie al suo fiuto egli ci ha riforniti di un nulla perfetto e assoluto*”¹. Finalmente, la carta, ripulita da segni, svela la sua vera dimensione: il vuoto assoluto dell’oceano. Una carta bianca che è pur sempre la carta di un luogo dove, noi crediamo, vive il terrore di non orientarsi e di smarrirsi. Ma quel vuoto, che è assenza di giudizio e sospensione, è ciò che attende una scelta, una decisione che non sia l’annichilimento, il perdersi nel nulla... Ma quando la felicità dell’assoluta semplificazione e del silenzio totale si tramuta in paura e impotenza, in virtù dell’opposto movimento che impone un’idea di paesaggio e di rappresentazione scientifica, allora l’immaginazione, barcollando, fa filtrare i primi incerti segni. Magari casuali, ma pur sempre tracce depositate su una superficie muta. E allora, la ricerca di qualche segno all’orizzonte o di un porto sicuro, diviene una necessità. Per non perdersi.

Ma da dove partire? Esiste un modo perché il dubbio possa divenire scelta feconda?

Paul Klee, nell’introduzione al suo corso al Bauhaus, a fronte della domanda frequente da parte degli studenti di un metodo certo, come era quello dell’Accademia tradizionale, rispondeva:

*“L’istruzione, ecco un arduo capitolo, il più arduo che ci sia. E soprattutto l’istruzione dell’artista. Anche tra coloro che ci pensano di continuo (ammesso che tali veri maestri non manchino), restano nei limiti dell’ovvio, che a essi basta: pochi penetrano al fondo e imparano a creare. Ci si aggrappa alle teorie perché si teme la vita, si ha paura dell’incertezza”*².

E, ancora più difficile, come accompagnare un giovane progettista a trovare un percorso che lo aiuti a dare senso alle forme

che stanno precipitando su quel foglio disordinatamente? E come conciliare le teorie elaborate da altri con i concetti che nascono dalla diretta e personale osservazione? Come *“far combaciare i mari del sud, il loro blu immenso e frastagliato, con l’azzurra mappa frastagliata dei mari del sud?”*³.

Per sua natura, il momento in cui si forma un concetto è ossessivo e confuso poiché sul tavolo del progettista si affastellano materiali caotici e disomogenei che cadono dentro la sua mente come in un imbuto. Non possono essere addizionati poiché appartengono a territori e specie diverse. Ma allora, come omogeneizzare problemi sociali, costi economici, esperienze storiche, sensibilità estetiche, tecniche costruttive, specificità del luogo, sostenibilità energetica, cultura dell’abitare, ecc. se ognuno di essi ha scale di valori non commensurabili? Quale processo di “fusione” può mai produrre una nuova forma?

E’ un passaggio assai delicato perché è facile cadere nell’arbitrio e la nostra mente ha pochi appigli, per di più, molto incerti:

*“Non ci si guarderà mai abbastanza dal trarre da esperimenti conclusioni affrettate; giacché è, appunto, al passaggio dall’esperienza al giudizio, dalla conoscenza all’applicazione, che, come ad una stretta, tutti i nemici segreti dell’uomo stanno in agguato: fantasia, impazienza, precipitazione, arroganza, caparbia, “forma mentis”, preconcezioni, pigrizia, vanità....ci aspettano al varco e, inopinatamente, sopraffanno sia l’attivo uomo di mondo sia lo studioso pacato e, apparentemente alieno da passioni.”*⁴

E’ di fronte al foglio bianco che i poeti invocavano l’ausilio delle muse depositarie della memoria collettiva: loro sanno tutto quanto è stato scritto e progettato, loro detengono il segreto della narrazione e del suo ritmo.

Quel bianco di fronte a noi è sì un vuoto, ma è carico di energia. In esso, il progettista si trova nella condizione di essere pronto a ricevere o, inavvertitamente, si prepara a ricevere. Ma che cosa, e come?



Se l'architettura si distingue dalle normali opere edilizie in virtù di una struttura narrativa che lega in una trama unitaria tutti gli aspetti più disomogenei che la informano, allora la storia, le esperienze passate che attraversano anche molteplici discipline, fanno emergere episodi, autori, movimenti cui il progettista può rubare il segreto (il metodo?) che ha dato forma a delle idee. E' certo che nessuno crea ex-nihilo, ma che tutto nasce dalla manipolazione della materia esistente, intendendo con ciò anche tutto quello che è stato progettato prima di noi. Davanti al foglio vuoto non siamo soli, c'è sempre qualcuno o qualcosa che ci può aiutare purché si abbia il coraggio di fare una scelta, di rompere l'isolamento. Quello che sappiamo è che questa solitudine è densamente abitata e il progettista lo sa dal momento in cui invita nel suo laboratorio mentale altre esperienze in modo che il nuovo percorso e la precedente opera prendano il ritmo uno dall'altra. Ne deriva una relazione di reciprocità poiché il nuovo progetto modifica anche la materia precedente, non fosse che per l'emersione di nuovi temi che inducono spostamenti di forma e di senso.

"I monumenti esistenti compongono fra di loro un ordine ideale, che si modifica con l'introduzione tra essi della nuova (veramente 'nuova') opera d'arte. L'ordine esistente è in sé completo prima che arrivi l'opera nuova; perché l'ordine persista dopo la comparsa della novitas, l'intero ordine deve essere, sia pur in misura minima, alterato. E così i rapporti, le proporzioni, i valori di ogni opera d'arte si correggono rispetto all'insieme: è, questa, la relazione di conformità tra vecchio e nuovo."⁵

Forse la figura di Virgilio che accompagna Dante nella sua fatica letteraria e lo guida e lo consiglia nei momenti in cui il linguaggio fatica a trovare le immagini non è soltanto "il *'maestro supremo'* del poetare epico e il progenitore di un testo nazionale fondamentale ma un sapiente...che detiene la pietra di paragone della congruenza delle discipline poetiche e filosofiche della creazione



con quella teologica." (Steiner).

Esiste sempre un precursore o precedente che può "cedere" il valore della sua ricerca ad un nuovo terreno che comunque è, e rimane, storicamente autonomo con ampi gradi di libertà sino anche a sconfessarlo. Così procede anche la progettazione architettonica quando il "viaggiatore" chiede aiuto alle esperienze che lo hanno preceduto.

Si può ricordare l'intensità della relazione fra Louis Sullivan e F.L. Wright oppure quella, pur turbolenta, fra Auguste Perret e Le Corbusier, o le tracce della cultura giapponese in Mies van der Rohe, o gli echi costruttivisti in Rem Koolhaas, e molti altri infiniti intrecci che parlano di affinità, saccheggi, eredità, re-invenzioni, interpretazioni, manipolazioni ma anche di tradimenti, citazioni, ruberie, copie, falsificazioni, ecc. Insomma un momento di incertezza in cui la nostra mente cerca di aggrapparsi a degli appigli certi, o che immagina essere tali. *"Eccomi qui, davanti al foglio bianco"* è l'incipit con cui Daniele Del Giudice inizia un suo racconto⁶. E' già un modo di partire, un modo per "sporcarlo", è un modo per sentire che quel vuoto è uno stato di attesa in cui può precipitare di tutto. Ma basta partire, con una parola, con un tratto che, anche se non è ancora una forma compiuta, ha il merito di essere una scelta un primordiale giudizio. Il coraggio dell'atto: la scrittura automatica surrealista (Breton) che trova inusuali associazioni fra cose diverse, di cui non vi è ancora consapevolezza, può essere un volano importante. Nonostante le apparenze, qui la ragione non è rimossa poiché le nuove relazioni fra le cose trovano un loro significato preciso. Ma, spesso, lo si scopre a posteriori dove esse fanno emergere un punto di osservazione che non era mai apparso prima e che svela nuove combinazioni fertili di visioni inusitate. La mente, in modo frenetico, gira a tastare e re-interrogare tutti i fatti oggettivi che costituiscono le premesse al progetto (il luogo, il programma, le risorse, ecc) e cerca di organizzare le sequenze degli elementi. Ma questo non basta, anche se dentro tale materia vi è già un principio di ordine.



Se è vero quanto sostiene Proust, che “*L'unico vero viaggio verso la scoperta non consiste nella ricerca di nuovi paesaggi, ma nell'aver nuovi occhi*”, allora possiamo pensare che l'idea di creatività sia in realtà come una “*combinatoria inedita di elementi preesistenti*” che procede per prova ed errore (Eco).

Ed è qui, nella manipolazione degli elementi fondamentali della nostra disciplina quali spazi, luce, proporzioni, ritmi, figure geometriche, densità e rarefazioni, che l'esercizio combinatorio ha bisogno comunque di un principio concettuale che lo sostenga, di un percorso narrativo che si imponga come tema conduttore di tutto il lavoro e rispetto al quale prendere le misure della coerenza e contraddizione che sono insite al percorso progettuale.

Si procede, fra continui sbandamenti e per approssimazioni. Fintanto che appare un'idea che ha la capacità di connettere tutto ciò che è disperso e disomogeneo. Un'intuizione che affiora dopo un lavoro paziente o dopo un incontro casuale e che, pur dovendo essere sottoposta a verifica, contiene in sé il principio attorno cui lavorare. Come un magnete che improvvisamente mette in ordine particelle disperse. Naturalmente questo è un processo storico che non può essere compreso indipendentemente dalla sensibilità estetica, dal livello tecnologico e dalle relazioni sociali, poiché il progettista è immerso nel mondo che cerca di interpretare e non è estraneo alle sue contraddizioni.

Una sintesi concettuale che si esprime attraverso un'analogia in cui le strutture formali entrano in una trama di relazioni comparabili con le relazioni in un altro contesto.

Nel progetto della *casa Moriyama* di Sanaa, il tema della casa trova nell'analogia con la città il dispositivo paratattico per organizzare sequenze di spazi aperti misurati dai volumi retti dalle tradizionali funzioni abitative secondo un processo scompositivo che può procedere all'infinito. E' nota l'affermazione di Leon Battista Alberti:



“E se è vero il detto dei filosofi che la città è come una grande casa, e la casa a sua volta una piccola città, non si avrà torto a sostenere che le membra di una casa sono esse stesse abitazioni... La casa è una città in miniatura. Di conseguenza si deve ritenere che gli elementi caratteristici che costituiscono la città si ritrovino pressoché tutti nella casa”.⁷

L'esempio rivela come il passaggio dal macrocosmo al microcosmo, e viceversa, possa mantenere costanti l'ordine delle strutture spaziali che trasla nei diversi contesti mantenendo le proprie prerogative. Le affinità fra casa e città, in quanto organismi unitari derivanti da principi comuni, sono possibili in quanto spostamento di un ordine in contesti a scale diverse. Non dissimile dal procedimento della Pop-art del salto di scala di un oggetto o della sua decontestualizzazione. Non si tratta, naturalmente, di copiare una forma in sé ma piuttosto di utilizzare un principio noto per organizzare uno spazio che ancora non conosciamo, che ci è ignoto. Pensare un carattere che abbiamo già sperimentato, ci aiuta a immaginare un principio che possa reggere nuove sequenze spaziali.

Un altro esempio, scelto a caso entro la storia della progettazione architettonica, è la proposta di Rem Koolhaas per gli Emirati Arabi (*Dubai waterfront, Renaissance city,...*) in cui lo schema ordinatore della città di fondazione romana (Timgad, ecc.) diviene la trama su cui sviluppare i contenuti della città sostenibile (densità in primo luogo). Rubare l'ordine alla città romana per sperimentare un nuovo insediamento nel deserto, ecco una sfida che merita attenzione per il metodo e per le premesse.

Nascono associazioni fra cose distinte, un flusso di corrispondenze in cui le cose “*si rispondono una con l'altra*” dove “*esistono profumi freschi come carni di bimbo, dolci come gli oboi, e verdi come praterie.*” (Baudelaire).

Qui, i profumi freschi, dolci e verdi hanno la proprietà di unire la pelle del bambino, gli oboi e le praterie, cose che per loro

natura appaiono distanti ma che possono trovare un'unità in virtù di un'appartenenza comune. Si pensi alle corrispondenze che il Movimento moderno ha teorizzato fra l'organismo vivente e la città: polmoni di verde, arterie del traffico, cuore della città, ecc. Corrispondenze che sarebbe banale appiattare solo a semplici artifici linguistici senza riconoscere che l'analogia trascina con sé strategie urbane traslate, per esempio, dalla biologia.

Questi pochi riferimenti ci aiutano a capire che in realtà ogni epoca storica, ogni movimento teorico in architettura, ha cercato di legittimare la correttezza delle proprie tesi attraverso il ricorso ad altre realtà, spesso fuori dalla propria disciplina, che hanno la facoltà di produrre una traccia, a volte semplicemente pretestuosa, che diviene tuttavia una visione sufficientemente efficace per lo sviluppo di un tema.

Quatremere de Quincy, nel suo Dizionario di Architettura, trattando del concetto di tipo e del pericolo di cadere nelle semplici imitazioni, legate al caso o al "capriccio", invita i progettisti a considerare "tutti i gradi di imitazione morale, per analogia, per rapporti intellettuali, per applicazione di principi, per appropriazione di maniere, di combinazioni, di ragioni, di sistemi, ecc." (Farinati, Teyssot). Li sollecita, quindi, a considerare il concetto di "imitazione metaforica" anche se non è materialmente necessaria. L'immagine è efficace perché, pur parlando d'imitazione, non si riferisce mai a delle forme date, ma a relazioni, maniere, concetti, ragioni originarie, ecc. Come a dire che il processo d'invenzione e d'innovazione reale non può che appoggiarsi sulla traslazione di concetti e principi che in un nuovo contesto si rivitalizzano assumendo un altro ruolo e significato fino a generare un nuovo schema formale. La relazione è feconda e produce nuove associazioni e combinazioni che ri-articolano ciò che già esiste in un nuovo mosaico: essa giustappone gli elementi in un collage o in un montaggio producendo ibridazioni e nuove gerarchie.

Allo stesso tempo, l'analogia è ambigua e se non è ben

strutturata nei suoi ampi gradi di libertà, può essere inibitoria. Tuttavia, se il riferimento scelto aiuta l'immaginazione a connettere i frammenti, allo stesso tempo, reiterazioni e citazioni possono divenire una zavorra pesante che produce il già visto e sperimentato. Una trappola cui è possibile sfuggire solo ricorrendo ai concetti che innervano lo schema di nuova linfa piuttosto che alla forma in sé o alla sua codificazione tipologica. Se dico "patio" mi riferisco ad un tipo, ma se dico, con Giuseppe Pagano, "stanza all'aria aperta" avvolta dal costruito, mi libero da quella forma specifica che connota i patii tradizionali e penso ad un vuoto interno da abitare sotto il cielo. Questa modalità ci mette in relazione con la storia dell'architettura, con tutta la storia che ci appare, pur nelle sue trasformazioni, come un fatto unitario (cosicché l'ultimo progetto di Zaha Hadid non annulla, ma anzi comprende il Partenone di Ictino e Callicrate). La conoscenza, in architettura, non è cumulativa: questo può essere valido per la tecnologia costruttiva, ma non per il principio formale. Tutte le costruzioni dell'uomo ci appaiono come un unico serbatoio a cui attingere, e non accade che la proposta più recente e sofisticata annulli le opere precedenti, come può accadere nelle scienze naturali.

Le letture di Erwin Panofsky, sull'Iconografia e sull'Iconologia (Panofsky 1927, 1939), analizzano immagini che, come nel caso del Battistero di Pisa di Nicola Pisano, rendono evidente come lo spirito rinascimentale utilizzasse matrici compositive romane rivitalizzate da nuovi contenuti e, per così dire, decontestualizzate. E' affascinante osservare come antiche forme hanno la proprietà di orientare nuovi contenuti, assorbirli e generare una nuova grammatica, ma anche l'opposto quando antichi valori si esprimono attraverso nuovi codici formali. A metà del XIII secolo, la cultura italiana, alla ricerca di una nuova lingua che prendesse le distanze dal dominio culturale greco-bizantino, affronta il problema dell'unificazione dello spazio nella pittura tridimensionale di Giotto e nelle sculture di Nicola Pisano. Il pulpito del battistero di Pisa ci restituisce una plasticità ed una

coralità compositiva che è certamente influenzata dallo studio dei sarcofagi romani. Nella *Adorazione dei magi* il gruppo della vergine e del bambino è certamente ispirato al *Sarcofago di Fedra* ancora conservato nel Camposanto di Pisa. La Madonna è in realtà una matrona romana, nei vestiti, nella posizione del corpo, nei tratti del viso. Il modello viene denunciato con tale evidenza che essa è quasi indifferente (volge le spalle) al Cristo appena nato. Non si tratta di copie, l'autore utilizza alcuni modelli di riferimento o testi che cedono alla nuova opera una concezione spaziale in cui le singole figure partecipano ad un avvenimento entro un'unica struttura emotiva e compositiva. Donatello non copia mai direttamente ma *“si serve dell'antico non soltanto per gli aspetti iconografici o stilistici, ma soprattutto per i fondamenti stessi dei tipi che crea”*.

Ricorrere a determinate esperienze storiche o a forme esistenti come *“objects trouvés”*, *“ready made”*, o ad un ciottolo di fiume, come sospensioni dell'intenzionalità, significa attingere a memorie depositate entro il proprio archivio mentale. Questa è una scelta fondamentale poiché significa far appartenere il proprio progetto ad un ordine che è già stato introiettato. Tuttavia, in ciò si annida anche lo “scandalo” di una certa casualità e quindi della sua possibile inesistenza. A meno di trovare quel carattere di necessità che assegna comunque un compito civile all'architettura: essa non è semplice arte visiva, essa è spazio vissuto dall'uomo. Per questo parlare di necessità non significa alludere ai bisogni biologici o alle semplici funzioni di un programma, ma alle necessità intrinseche al progetto e quindi al tema che lo alimenta.

Ma che cosa accade oggi? Possiamo ancora parlare di necessità e coerenza entro le componenti del progetto? Da quale luogo le nuove generazioni di progettisti attingono la materia che sostiene le nuove proposte? Come interrogano ciò che è stato costruito o progettato che è la lunga e paziente ricerca verso la contemporaneità?

E' certo che Google Maps ha modificato il concetto di luogo,

almeno nel suo campo di azione e nel modo di interrogarlo. L'appartenenza a più ampi sistemi territoriali modifica certamente la strategia di progetto perché nuove e inusitate variabili suggeriscono fertili associazioni spaziali. Allo stesso modo i temi ambientali hanno spostato i paradigmi verso interpretazioni fisiche e sociali che articolano una scala dei valori più complessa e sofisticata in cui l'energia diviene una misura ineludibile.

Per Alessandro Baricco (Baricco 2008), stiamo assistendo a tante piccole apocalissi che producono una perdita di senso legata alla mutazione dei comportamenti comuni e dei riferimenti su cui poggiava l'impianto dei valori precedenti.

Se digitiamo "architecture", appaiono 635 milioni di voci. Una pazzia! Orientarsi in tale labirinto richiede doti sofisticate di navigatori esperti. Non si tratta solo di associare alla prima voce altre aggettivanti fino a restringere il campo al tema specifico della ricerca. Si tratta anche della consapevolezza di appartenere ad un gruppo sociale che sta interrogando la rete nello stesso modo e da tutte le parti del mondo. Ciò che introduce nuovi paradigmi conoscitivi è dato dal fatto che Google seleziona in relazione alle indicazioni date da altri: quanto più un sito è visitato tanto più appare interessante e ognuno in rete lascia il suo giudizio. In altre parole il sito migliore, quello più luminoso, è quello più interrogato e visitato: cioè quello sottoposto ad un movimento continuo, poiché la gerarchia cambia quotidianamente. In tal senso il giovane "navigante" sente di appartenere ad una comunità alla quale dà un contributo continuo. Non è solo! E' un'esperienza che lascia una traccia profonda anche nel comportamento, poiché induce una minor concentrazione sul singolo dato per privilegiare il movimento che connette molteplici accadimenti. La velocità di associazioni con tutte le connessioni esistenti (e con quelle nuove che nascono ogni secondo) entra in conflitto con la profondità e densità che chiede un ritmo più rilassato e un tempo che fermi le cose per comprenderle. Sembra quasi che la fatica di scavo che fa

emergere le ragioni profonde delle cose sia un'attitudine del tutto obsoleta. L'immagine, sempre di Baricco (Baricco 2004), della fermata alla stazione centrale rispetto alla rete dei passanti ferroviari che innervano per punti diversi la città è convincente e rende ben evidente il desiderio di appropriarsi rapidamente dello spazio conosciuto passando velocemente da un punto ad un altro, ricevendo energia per proiettarsi in altri contesti. Ogni immagine apre un albero infinito di richiami, di rinvii, di associazioni, che alla fine sembrano tutte ripetere pochi stilemi. Ma se tutto viene cannibalizzato e consumato velocemente che cosa rimane della densità di altre esperienze? Vi è il pericolo che tutto esprima solo spettacolarità o effetti speciali fino a trasformare la natura delle cose in gesto e seduzione? Oppure non riusciamo a comprendere che certe opposizioni come forma e contenuto, natura e artificio, città e campagna, interno ed esterno, vuoto e pieno, ecc. vengono vissute come fenomeni che si ibridizzano e producono, infine, strutture spaziali e formali che fondano nuove realtà?

A guardar bene, la capacità (o la necessità) di muoversi in orizzontale sul grande archivio della contemporaneità e di scendere a raccogliere con grande libertà i frutti delle esperienze precedenti (la storia) ma soprattutto le elaborazioni che avvengono in tutto il globo, anche nelle realtà culturali più distanti, non è del tutto sconosciuta anche alla ricerca scientifica. Con la differenza che, in questo caso, "surfare" (Baricco 2008) in superficie e farsi trasportare dal vento non dimentica mai le grandi correnti sotterranee che producono i movimenti dell'umanità.

Nel saggio "*La matematica della villa ideale*" (Rowe 1981), pubblicato per la prima volta nel 1947, Colin Rowe svolge un'analisi comparativa fra *Villa Foscari*, "*la Malcontenta*", di Palladio (1550-60) e della *Villa Stein* a Garches di Le Corbusier (1927) con l'obiettivo di mettere in discussione il concetto di moderno come negazione della tradizione. La lettura mette a confronto due manufatti (ma potrebbero essere molteplici, purché case isolate, in questo caso) che nascono in periodi storici distinti.

Forma, tecnologia, linguaggio sequenze spaziali fanno emergere aspetti affini e distanti fra loro che segnano i diversi contesti culturali in cui si colloca l'opera. Questo metodo che consente di muoversi liberamente attraversando le barriere storiche e tassonomiche permette di intrecciare una rete di connessioni fra oggetti culturalmente e temporalmente distanti. La storia diviene un ampio campo di trasformazioni e di permanenze in cui ogni oggetto vive la propria contemporaneità, ma allo stesso tempo è collegato a tutti gli altri oggetti in virtù delle analogie fra gli elementi che lo costituiscono. E' un modo eccellente di conoscenza che fa emergere unità e diversità come aspetti di un processo di scambio continuo. Forse un confronto serrato fra il *Colosseo di Roma* (72 d.c.), lo *stadio di Pechino di Herzog e de Meuron* (2008), lo *stadio di T. Garnier a Lione* (1913) consentirebbe di comprendere come i vomitatoi reggano e avvolgano il vuoto centrale in ogni schema unico, ma allo stesso tempo come il dialogo con la città e l'idea di edificio pubblico abbiano prodotto linguaggi in cui (la composizione urbana nel primo caso, l'oggetto nel suo isolamento nel secondo caso, il paesaggio e il suolo nel terzo caso) siano state declinate immagini così distanti.

Forse è sufficiente che le nuove generazioni non accettino di considerare migliore (il giudizio) l'architettura più cliccata. Il rischio è quello di rincorrere semplicemente l'effetto spettacolare che tradisce il suo essere un "top" da classifica globale (tutti lo pensano). Navigare alla ricerca di temi anche meno eclatanti, costruire i *links* con ricerche di spessore e profondità, non è contraddittorio con il *viaggio aperto*. Quel viaggio di Ulisse che Francis Ford Coppola ricostruisce nella tragica modernità di *Apocalypse Now*, dove i temi dell'Odissea alimentano per analogia gli episodi che si succedono nel Vietnam dilaniato da una sporca guerra. Un'Odissea che è un viaggio nella follia contemporanea dove il gioco delle corrispondenze diviene matrice creativa: ogni episodio è un tema che precipita in un contesto diverso e dunque si alimenta di nuove forme che a loro volta



divengono nuovi contenuti. Non è il nuovo che è vivificato dall'antico, ma è quest'ultimo che cede la sua struttura narrativa per dare vita ad una cosa nuova e del tutto diversa.

Forse, al giovane progettista, nel suo viaggio senza limiti, basta fermarsi dove c'è qualcosa di attrattivo e capirne le ragioni. Perché proprio lì? Perché quelle forme e quella struttura narrativa lo affasciano così tanto? L'attraversamento veloce, in superficie, che consente le infinite associazioni fra le architetture più distanti, invita il curioso, se lo desidera, a sedersi un attimo e, comparando cose diverse, a riflettere sulle ragioni del suo innamoramento.

Purché egli ritenga che dietro ogni forma vi siano ragioni sufficienti.

Note

1. CARROLL, Lewis. (1876). *The Hunting of the Snark*. Londra: Macmillan
2. KLEE, Paul. (1970 prima edizione italiana). *Teoria della forma e della figurazione. Volume II. Storia naturale infinita*. Milano: Feltrinelli.
3. MAGRIS, Claudio. (2009). *Danubio*. Milano: Garzanti.
4. GOETHE, Johann W. (1961). *L'esperienza come mediatore fra oggetto e soggetto*. In: Johann W. Goethe, *Opere*, Firenze: Sansoni, vol. 5.
5. ELIOT, Thomas S. (1921). Saggio: *Tradition and the Individual Talent*, in: *The Sacred Wood*.
6. DEL GIUDICE, Daniele. (2013). *In questa luce*. Torino: Einaudi.
7. ALBERTI, Leon B. (1966). *De re edificatoria*. Milano: il Polifilo, Libro primo, Cap. IX.



Biografie

Fabrizio Leoni (Cagliari, 1965)

PhD, Politecnico di Milano (2002). Master of Architecture, Southern California Institute of Architecture, Los Angeles (1996). CEAA, Ecole d'Architecture Paris-Villemin, Paris (1993). Laurea in Architettura, Politecnico di Milano (1991). Insegna composizione architettonica e urbana nel Corso di Laurea Magistrale in Architettura del Politecnico di Milano e presso Elope (embedded learning oriented project environment), Bern University of Applied Sciences. Vive e lavora a Barcellona, dove ha sede il suo ufficio.

fabrizioleoniarchitettura.com

Pierluigi Salvadeo

Si laurea in *Architettura* presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano. Prende il titolo di *Dottore di Ricerca* in Allestimento e Architettura degli Interni. *Ricercatore* di ruolo confermato in Allestimento e Architettura degli Interni nella Scuola di Architettura e Società del Politecnico di Milano, nella quale insegna *Progettazione architettonica e Scenografie e Spazi della Rappresentazione*. Autore di diverse pubblicazioni e curatore scientifico di diversi seminari internazionali di progettazione e di conferenze/convegni nazionali e internazionali. Vincitore di diversi premi di architettura nazionali e internazionali, tra cui:

.Menzione speciale al Premio Nazionale di Architettura Luigi Cosenza (1994) e (1996)

.Primo premio al Concorso Opera Prima (1995)

.Primo premio Domus/InArch (1996)

.Primo premio concorso per un edificio ALER a Pioltello 2005

.Primo premio ex-aequo concorso di idee per una biblioteca a Melzo 2006

.Menzione d'Onore al premio Medaglia d'Oro all'architettura italiana (Triennale di Milano) 2006

.Primo premio al Concorso per la progettazione di tre edifici per alloggi di edilizia convenzionata, a Monteluce (2007)

.Premio speciale "Design for all" Dedalo Minosse 2011

Alessandro Rocca (Genova, 1959)

Architetto e ricercatore presso il Dipartimento di architettura e studi urbani del Politecnico di Milano, lavora sulle tendenze e le prospettive dell'architettura.

ra contemporanea e sui fenomeni di trasformazione dell'ambiente urbano e del paesaggio. È autore e curatore di numerosi libri di architettura tra cui *Architettura ambientale* (2012), *Architettura low cost low tech* (2010), *Gilles Clément. Nove giardini planetari* (2007) e *Architettura naturale* (2006), ha pubblicato saggi su libri di altri autori e su riviste di settore italiane e straniere, tra cui "Domus", "Lotus", "Abitare", "Interni", "Parametro", "Archis", "Bauwelt", è stato redattore delle riviste di architettura "Lotus international" (1990–2003), Quaderni di Lotus e "Navigator" (1999–2004). Ha tenuto corsi universitari presso il Politecnico di Milano, Clemson University, Università di Ferrara, Accademia di Brera e Scuola Politecnica di Design. Attualmente insegna *Teorie della progettazione architettonica*, *Progettazione architettonica* e *Architettura del paesaggio* presso la Scuola di Architettura e società del Politecnico di Milano e collabora all'attività didattica del Genoa off-campus di Clemson University (Usa).

Lorenzo Consalez (Milano, 1964)

È architetto presso Consalez Rossi Architetti Associati. Il campo prevalente di attività dello studio è l'architettura pubblica, in particolare housing sociale, scuole e spazi per la collettività. I progetti, premiati in concorsi nazionali e internazionali, sono pubblicati sulle principali riviste di settore. Dal 2001 insegna *Progettazione architettonica* presso il Politecnico di Milano e, dal 2008, è membro del laboratorio tematico "Costruire naturale" del corso di studi in Architettura ambientale. Ha insegnato alle sei edizioni dei seminari estivi "Architettura, infrastrutture e paesaggio" del Politecnico di Milano (1995–2006). È stato docente di interior design e landscape presso Isad, IED e Accademia d'arti multimediali (Università degli studi di Siena) dal 1996 al 2010. I lavori di ricerca relativi alle pubblicazioni e ai progetti sono stati presentati nelle università di Milano (Bovisa e Leonardo), Genova, Pavia, Gand (Belgio) e Mendrisio (Svizzera) e presso Domus Academy e Naba.

Luigi Bertazzoni

Laureato presso la Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, ha maturato esperienze in Italia e all'estero, collaborando con importanti studi di progettazione (Josef P. Kleihues, Trevor Horne, Koetter& Kim). Dal 1992, in seguito alla costituzione di Alter Studio Architetti Associati (arch. Luigi Bertazzoni, arch. Paolo Vasino), si occupa della progettazione e realizzazione di complessi architettonici e paesaggistici con l'obiettivo di ottenere un'interazione positiva tra edificio e contesto in termini ambientali, sociali e funzionali. Le strategie progettuali da lui elaborate assimilano i più contemporanei concetti di sostenibilità, reputandoli imprescindibile punto di partenza anche di una consistente attività di ricerca, realizzata in ambito universitario. Ha ottenuto riconoscimenti nazionali e internazionali grazie a concorsi di progettazione divulgati mediante riviste specializzate. Architetto e docente di progettazione presso la Scuola di Architettura e Società, ha pubblicato libri e articoli di respiro internazionale.

Nella stessa collana:

1. Fabrizio Foti, *Il paesaggio nella casa. Una riflessione sul rapporto architettura-paesaggio.*
2. Chiara Rizzica, *L'inventario del costruito recente. Forme ed usi del quotidiano in Sicilia.*
3. Alessandro Mauro, *Tra virgolette. 400 aforismi sull'architettura.*
4. Fabrizio Foti, *Architettura. Realtà del divenire.*
5. Luigi Prestinzenza Puglisi, *Breve corso di scrittura critica.*
6. Paolo Giardiello, *iSpace.*
7. Marella Santangelo, *Coderch e l'abitare collettivo.*
8. Pietro Giorgio Zandrini, *Resistente – Widerstandsfähig.*
9. Davide Vargas, *Città della poesia. Una ricerca di [sopra]vivenza.*
10. Gennaro Postiglione, *Interni. Metodi, azioni, tattiche [della ricerca].*
11. Beniamino Servino, *Architectura Simplex.*
12. Giovanni Corbellini, *Housing is back in town.*
13. Luigi Spinelli, *Gli spazi in sequenza di Luigi Moretti.*
14. Paolo Giardiello, *Lettera (e non solo) ad uno studente di architettura.*
15. Giuseppe Todaro, *Muratore di opera grave. Conversazione con Álvaro Siza Vieira.*

Finito di stampare nel mese di Settembre 2013
per conto di LetteraVentidue Edizioni S.r.l.
presso lo Stabilimento Tipolitografico Priulla S.r.l. (Palermo)



Navigare sulla carta bianca è l'immagine della fase di transizione che l'architettura contemporanea sta attraversando. Descrive un modo di procedere che privilegia un atteggiamento aperto, sensibile agli stimoli di tutte le culture in atto, orientato alla ricerca piuttosto che a consolidare certezze. E' uno sguardo che mette in luce progetti e filiere che paiono privilegiare un atteggiamento processuale, più coinvolto nella trama della composizione di istanze sociali, ambientali, tecnologiche e di vivibilità urbana, rispetto alla costruzione teorica di una tendenza. Questo libro è dedicato a Raffaello Cecchi in occasione della conclusione del suo ciclo di insegnamento presso la facoltà di Architettura e Società del Politecnico di Milano ed è l'occasione per gli autori, tutti suoi allievi, amici e docenti della stessa scuola, per fissare alcune riflessioni sulle proprie ricerche, sicuramente eterogenee, ma nelle quali si riconosce sottotraccia una comune origine a lui riferita. Ogni saggio si dispone con un atteggiamento attento e curioso che riconosce nel progetto di architettura un vero e proprio strumento di indagine. Una prevalenza del come sul cosa che permette di trovare dei riferimenti sulla carta bianca della fase di rinnovamento radicale, forse di rifondazione, dell'architettura contemporanea.