

Pasquale Mei è Architetto e Dottore di ricerca in Progettazione Architettonica e Urbana (Università degli Studi di Napoli "Federico II"). È professore a contratto presso la Scuola di Architettura e Società del Politecnico di Milano, dove svolge anche attività di ricerca in Composizione Architettonica e Urbana, e Architettura del Paesaggio. Conduce parallelamente attività di tutoraggio e coordinamento didattico in Workshop Internazionali: "International PhD Summer School. Progetti, strategie, ricerche per la città contemporanea" (Bergamo) e "OC - Open City - International Summer School. From ecological landscape to architectural design" (Piacenza). Svolge attività di ricerca progettuale mediante la partecipazione a concorsi nazionali e internazionali ricevendo segnalazioni e menzioni.

Pasquale Mei

Il tempo della simultaneità nel progetto urbano

Pasquale Mei

Il tempo della simultaneità nel progetto urbano

Tra permanenza e mutazione

con prefazione di
Fabrizio Spirito

La ricerca sviluppata riflette sulla variabile *tempo*, assunta quale elemento fondante il progetto architettonico e urbano. Il *tempo* si configura in questa prospettiva come dimensione fondamentale nella comprensione del continuo evolversi dei "fatti urbani", della continua modificazione del rapporto tra *permanenza* e *mutazione*, e del simultaneo coesistere di *ciò che dura* e *ciò che si trasforma*. Obiettivo della ricerca è stato quello di definire nuovi strumenti descrittivi ed operativi da offrire al progetto architettonico e urbano, che deve oggi sempre più misurarsi con il *divenire* della città contemporanea. Il concetto di *simultaneità* trova dunque uno specifico campo di applicazione nello studio delle forme architettoniche e urbane nella possibilità di *lettura sincronica* delle soglie storiche attraversate, e viene assunto come possibile strumento per una ricomposizione urbana volta non solo ad integrare il nuovo nel contesto, ma anche a definire una continuità tra il *passato* delle architetture esistenti e il *futuro* rappresentato dal progetto.



€14,00

SAGGI

ARCHITETTURA
INGEGNERIA
SCIENZE

politecnica



MAGGIOLI
EDITORE

Pasquale Mei

Il tempo della simultaneità nel progetto urbano

Tra permanenza e mutazione

con prefazione di
Fabrizio Spirito

Il tempo della simultaneità nel progetto urbano
Tra permanenza e mutazione
Pasquale Mei

ISBN

© Copyright 2014 by Maggioli S.p.A.

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, anche ad uso interno e didattico, non autorizzata

Maggioli Editore è un marchio Maggioli S.p.A.
Azienda con sistema qualità certificato ISO 9001: 2000

47822 Santarcangelo di Romagna (RN) • Via del Carpino, 8
Tel. 0541/628111 • Fax 0541/622020
www.maggioli.it/servizioclienti
e-mail: servizio.clienti@maggioli.it

Diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento, totale o parziale con qualsiasi mezzo sono riservati per tutti i Paesi.

Il catalogo completo è disponibile su www.maggioli.it area università

Finito di stampare nel mese di marzo 2015
da DigitalPrintService s.r.l. - Segrate (Milano)

Progetto grafico: Pasquale Mei, Elena Fontanella
Impaginazione: Elena Fontanella

Immagine di copertina: *Stratificazioni temporali*. Cappella laterale della Cattedrale dell'Assunta del Castello Aragonese di Ischia.
(fotografia di Pasquale Mei)

Pasquale Mei

Il tempo della simultaneità nel progetto urbano

Tra permanenza e mutazione

con prefazione di
Fabrizio Spirito

La presente pubblicazione è frutto della rielaborazione della Tesi di Dottorato in Progettazione Architettonica e Urbana, discussa presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II. Relatore: prof. Fabrizio Spirito.

Indice

- 9 **Prefazione**
 Tra permanere e mutare
 di Fabrizio Spirito
- 23 **Nota introduttiva**
 La simultaneità come carattere della composizione urbana
- 27 **Capitolo 1**
 Premessa. La costruzione dell'ipotesi
 1.1 La variabile tempo nella lettura della città
 1.2 Il concetto di simultaneità della storia nella città
 contemporanea
 1.3 Diacronico versus sincronico
- 39 **Capitolo 2**
 Analisi epistemologica del tempo secondo Sant'Agostino e
 Henri Bergson
 2.1 L'eterno presente in Sant'Agostino
 2.2 La durata reale del tempo in Bergson
 2.3 Il carattere simultaneo del tempo
- 47 **Capitolo 3**
 Il concetto di tempo moderno
 3.1 La nascita del tempo moderno. Da Newton ad Einstein
 3.2 L'esperienza della simultaneità tra l'*Ulysses* di Joyce e
 la *Recherche* di Proust
 3.3 L'inizio della composizione simultanea:
 il *Ritratto di Gertrude Stein* di Picasso
- 57 **Capitolo 4**
 La dimensione tempo in architettura
 4.1 Storia versus memoria
 4.2 Il progetto come nuova rovina: il tempo nelle incisioni
 Piranesiane
 4.3 La rovina e la sua sospensione nel tempo

73	Capitolo 5 Il concetto di tempo nell'architettura contemporanea 5.1 Progetto e memoria 5.2 Il tempo come palinsesto nell'opera di Peter Eisenman 5.3 Il tempo come composizione sincronica nell'opera di José Ignacio Linazasoro
91	Capitolo 6 Il concetto di figura nel progetto urbano 6.1 La definizione della figura del planivolumetrico 6.2 La figura della simultaneità 6.3 Il sopralluogo dell'area-studio: <i>Tra i due musei</i> 6.4 "Quello che può essere... Quello che è... Quello che è stato..." 6.5 La simultaneità nel Rione Sanità a Napoli 6.6 La perizia del degrado: un nuovo (già) Chiostro di Frà Nuvolo <i>L'esperienza progettuale del Seminario Internazionale di Bergamo</i> Ph.D. Summer School "Edifici alti e paesaggio. Progetti, strategie, ricerche per la città contemporanea"
123	Glossario: le parole chiave
125	Bibliografia di riferimento
133	Fonti delle illustrazioni

*"Mi ci vollero molti anni per capire
che ero in grado di ricordare
cose successe nell'istante della mia nascita"*
Yukio Mishima



Prefazione **Tra permanere e mutare**

Fabrizio Spirito

Il termine *pro-gettare* è indicativo di un'azione che non può fare a meno di includere il tempo nel concetto stesso di reale. Il tempo per lo storico non può che essere diacronico, le epoche si susseguono una alla volta, così come le opere, così come gli autori. Nella città il tempo è sincronico, le opere sono tante e diverse ma tutte contemporanee, i singoli autori possono essere dimenticati, hanno già segnato con contributi più o meno incisivi la sua costruzione. Ma l'operazione, per essere sostanzialmente concreta, deve incarnarsi nella materia, cioè in un particolare 'materiale' cui conferire stile e carattere.

Il 'materiale' contiene un magma ancora potenzialmente denso di energia vitale, in grado di andare oltre la realtà della sua apparenza. Come in chimica, basta una quantità minima di energia per far avvenire la reazione tra componenti diversi. Ci saranno anche elementi catalizzatori e inibitori, in grado di accelerare o allontanare la dinamica che determina la nuova sostanza.

Il ruolo del soggetto: può rallentare, ostacolare o assecondare, accelerare un processo di trasformazione. Sono certamente un insieme di singoli processi che consentono la reazione, ma la potenzialità della composizione è nelle cose e, se non si attiva, si produce deterioramento e degrado.

Quali sono allora 'i materiali' da gettare oltre il presente per dare loro un destino, una nuova finalità (che non è né l'uso, né il consenso). È solo l'architettura a poter chiedere di continuare, a voler formulare la sua domanda di trasformazione per appartenere al presente. È un diritto a mutare che viene sancito proprio attraverso la sua tradizione. Non un dato del passato, non storia trascorsa, ma il sincronico condensato di un retaggio ancora presente.

La tradizione allora diventa scelta di progetto: è scelta di un tempo, di una durata; così come il contesto (altro termine inquinato e inquinante) non è dato: è scelta di uno spazio, di un'estensione, della necessità di perimetrare l'intero prima di definire la parte. Sono solo questi due termini - tradizione (tempo) e contesto (spazio) - ad assumere connotazioni diverse ma fortemente analoghe nel progetto

urbano (la maggior parte dell'usuale repertorio di progetti a grande scala non costruisce né tradizioni né contesti) e nel progetto di architettura.

È la prospettiva di un'inevitabile ricomposizione dei manifesti della scuola di architettura di Roma e del Bauhaus. Entrambe del 1919, entrambe con l'obiettivo di adeguare l'architettura ai tempi moderni. Nel manifesto di fondazione del Bauhaus il nuovo architetto deve "imparare a capire la forma composita dell'edificio nella sua totalità e nelle sue parti: [...] creiamo insieme il nuovo edificio del futuro, che raccoglierà tutto in una sola forma". A pochi mesi di distanza, si inaugura la Scuola superiore di architettura a Roma che proclama: "l'architettura non è arte astratta, ma positiva, e le sue espressioni non possono prescindere dagli elementi concreti della composizione [...] in quanto appare all'esterno agiscono insieme a ragioni intrinseche, come quelle testé enunciate, anche ragioni estrinseche talvolta di grande importanza. E l'ambiente, può essere storico come può essere naturale o edilizio, può essere il diretto elemento che richiama alla tradizione, riannoda le opere del presente con quelle del passato. [...] si delinea a questo proposito una netta divisione tra l'internazionalismo ed il localismo; il primo prescinde dall'ambiente, il secondo lo considera essenziale elemento estrinseco della composizione".

Due ipotesi di lavoro che non solo partono da due diverse dualità (troppo spesso confuse), ma che procedono anche con finalità opposte. Per la prima la contrapposizione tra *vecchio* e *nuovo* diventa immediatamente giudizio: il valore del nuovo è in ciò che non è mai stato; per la seconda va ricercata una difficile ma possibile sintesi di *tradizione* e *innovazione*, fatta di immaginazione e reminiscenze; per cogliere, oltre le esasperazioni analitiche del moderno, l'intrisa doppia articolazione della qualità: la bellezza della cosa affidata contemporaneamente all'essere già stata e voler continuare ad essere.

Il carattere peculiare del progetto urbano, derivato da quell'assunto, consiste nell'introduzione del tempo nella descrizione: tutto ciò che ha una durata e che vuole continuare ad essere malgrado il suo continuo divenire. "L'opera nasce da un mutamento e ne prepara un altro. Nella medesima figura molte altre ve ne sono [...]. Ma questa mobilità della forma, questa attitudine a generare figure diverse è più notevole ancora se la si ravvisa entro limiti più ristretti. Le regole più rigorose, che sembrano fatte apposta per inaridire la materia formale e per ridurla ad un'estrema monotonia, son proprio

quelle che meglio mettono in rilievo la sua vitalità inesauribile, con la ricchezza delle variazioni e la sbalorditiva fantasia delle metamorfosi. [...]. Eppure, tra quelle rigide guide, una specie di febbre preme e moltiplica le figure; uno strano genio della complicazione aggroviglia, rigira, decompone e ricompone il loro labirinto. La loro stessa immobilità balena di metamorfosi, giacché ognuna di esse potendosi leggere in vari modi, secondo i pieni, secondo i vuoti, secondo gli assi verticali o diagonali, nasconde e rileva il segreto e la realtà di possibilità numerose¹.

La lettura dello stato di fatto deve darsi le necessarie strumentazioni che permettano di cogliere le modalità e le potenzialità con cui il dato della rilevazione possa significare, nello stesso tempo, l'essere nuovo eppure ri-conoscibile. Ricercare nella realtà il carattere dell'innovazione che si traduce in un ostinato, ancorché caotico e frammentario riemergere di radici che appaiono insopprimibili.

Stabilire un livello di competenza proprio dell'architetto che si esprime con categorie distinte e diverse da quelle dello storico nell'investigare il rapporto tra città contemporanea e città della storia è il grande merito del lavoro di Pasquale Mei. Ne consegue una disamina dei principali contributi sulle relazioni spazio temporali che sono ormai diventati parte non secondaria della cultura architettonica della modernità. Attualizzate al di là del loro tempo e riportate ai caratteri essenziali della costruzione della città. La stratificazione urbana viene considerata, con un procedimento analitico originale e con verifiche operative, come una categoria, non storica ma progettuale, che permette di affrontare la lettura della città contemporanea. Un'ipotesi di lavoro *interna* alla cultura della città che, tramite le possibilità di comparazione che essa offre, vuole scandagliare soprattutto le componenti *formali* presenti nei processi di crescita della città odierna. Accade così che la figura trova misura: il linguaggio è incaricato di restituire ai segni il significante, al simultaneo la successione che esso blocca, all'iterazione l'avvenimento unico che essa ripete.

Viene contemporaneamente evidenziato sia il diverso carattere di segni ed elementi che si addensano nello stesso spazio sia il loro intreccio e sovrapposizione nell'unità della figura, che appare quindi sincronica e, solo dopo, sequenza spaziale e temporale riconducono alla particolare natura di ciascun elemento. Aspetti legati alla forma urbana, oggi poco indagati, tesi a riscattare la legittimità, e forse anche la necessità, di un punto di vista disciplinare nella lettura della storia urbana che torni a considerare la forma e non solo

funzione, uso, piani, politiche, come fattore indispensabile di comprensione della complessità dello sviluppo urbano contemporaneo. L'evoluzione del concetto di simultaneità comporta nello specifico una sorta di composizione di tempi: diacronico verso sincronico. Ma quello che sembra più importante è che questo obiettivo è in grado di indicare anche lo strumento tecnico per praticarlo: la composizione di mappe, montaggio di cartografie storiche di quello stesso luogo. È così che la dimensione tempo si sposta nello specifico disciplinare: il rapporto con la storia si specializza nel procedimento analogico e nel ricorso alla memoria, la simultaneità tende a ripresentarsi come sospensione tra passato e futuro. Si concretizzano di conseguenza modalità di sperimentazione in cui è possibile verificare nel contemporaneo la permanenza del sistema urbano proprio attraverso le mutazioni delle sue architetture. Si prova così a restituire la dovuta carica progettuale alla descrizione dell'esistente che ritrova, attraverso mille fili, nella realtà, sia le sue premesse che le sue aspirazioni.

Il protagonismo del reale, specialmente quando la realtà si è costruita in tempi dilatati che finiscono col rivestire ogni singola pietra di una sorta di muschio che facilita la confusione dell'artificio in una nuova condizione di natura, si presenta nel prevalente carattere di rovina. Cambia anche il punto di vista e, certamente, la strumentazione dell'osservare: si può penetrare oltre, restare in superficie o scaricare su quella superficie strati di memoria, esperienze, conoscenze che provengono da altri luoghi. Non va separato il protagonismo dell'oggetto e del soggetto: sono necessari entrambi. Ne consegue un valore, che definirei etico, che si fonde e si sostanzia nella natura delle cose nella percezione di un 'reale' che investe parimenti il mondo umano, il mondo naturale e quello artificiale. Ciò che si produce e ciò che si costruisce è la condizione di natura, storia, geografia e tutte quelle sedimentazioni che si sono andate stratificando per trasformare il luogo da abitare.

E quasi l'esito, già negli anni '70, del lungo e conflittuale percorso che in Italia ha accompagnato razionalismo e realismo, producendo una più che valida tradizione di ricerca² che deve ancora segnare l'aggiornamento del patrimonio disciplinare. Rossi continua circoscrivendo la specie della cosa. "Mi sembrava che descrizione e conoscenza dovessero dar luogo a uno stadio ulteriore: la capacità dell'immaginazione che nasceva dal concreto"³.

La struttura della descrizione va esplicitata e messa in opera come un progetto, in quanto la lettura non è univoca, le possibilità di par-

tizione non si esauriscono una volta per tutte, così come si possono rilevare nuove dipendenze, si determineranno anche nuove partizioni. La complessità dei materiali di cui si nutre la realtà va ripresentata; il singolare e il plurale coesistono contemporaneamente, elementi caratterizzanti e intero, entrambi non dati a priori, vanno individuati e riproposti come segni reciprocamente significanti.

La città vecchia è solo una parte, sempre più piccola e inefficace, rinchiusa e malamente protetta dalle vincolanti normative della tutela. Nei casi migliori diventa una singolare architettura della nuova città⁴. La città della storia non si tramanda, come nelle bacheche di un museo a cielo aperto, ma facendola vivere nel presente, cogliendo e liberando le sue potenzialità, perché ha più sapienza, più energia e più fantasia della città nuova.

L'architettura deve tornare ad occuparsi di monumentalizzare l'ordinario, abbandonando l'edificio singolo⁵ per ritrovare lo spazio, la funzionalità e le misure conformi dei singoli materiali a quelle particolari disposizioni che ne rendono leggibile la figura. Un processo che procede dal concreto del conoscere, all'astratto della sua generalizzazione che, con la costruzione di un principio di classificazione, permette prima di ri-conoscere i 'materiali' e, quindi, la figura del nuovo resa diversamente concreta nell'uso. Una ri-conoscenza che diventa immediatamente praticabile, da usare, cioè da progettare.

Nella lunga durata di questa ricerca l'intero in grado di contenere e dare unità al molteplice si è inizialmente chiamato quadro urbano⁶ poi, nell'immediato dopoguerra, una sola casa⁷ come complesso di case; infine contesto morfologico⁸. "Sono i luoghi ad invocare che la loro storia sia detta, proprio attraverso il momento della loro modificazione. Così è il progetto che riproduce il luogo cui è destinato"⁹. Un luogo che non vuol essere oggetto, non dipende né da una tipologia, né da una topologia, solo con il pro-getto, con la figurazione di un suo destino se ne esprime la necessità di riconoscerlo, di rieditarlo come soggetto in grado di produrre i modi di nominarlo e, quindi, la genesi del suo linguaggio. È il progetto a separare il luogo da se stesso rendendolo descrivibile, facendolo vivere come discorso descrittivo: il significato del progetto nasce nel generare il processo descrittivo. Si articola una doppia pertinenza, di linguaggio e di trascrizione: in quanto seleziona 'materiali' e 'disposizioni' dalla complessità del luogo. Nel presente si ritrova continuità, evoluzione, anche rottura ma le cose sono della stessa specie, della stessa natura: "il concetto di continuità implica quello di mutazione

nell'ordine di una tradizione. Per cui si dovrà accusare di formalismo quell'architetto che non assorba a priori nella sua opera i particolari e caratteristici contenuti suggeritigli dall'ambiente"¹⁰.

Il progetto, come il desiderio, non può e non vuole essere dato, non può preesistere, non può precedere il rapporto con l'oggetto. Prima della messa in discorso della sua descrizione non esiste nemmeno il linguaggio, che può essere interpretato solo all'interno di quell'orizzonte, che non può che cercare di possedere la stessa struttura, come una semplice ri-scrittura che cerca faticosamente la singolarità del suo *qui e ora*.

Il tema non è più quello di inserire l'edificio nel suo contesto, ma viceversa di progettare il contesto in grado di riformulare la domanda della sua modernizzazione. Non si tratta di integrare il nuovo nel vecchio, ma di una ri-composizione urbana, intesa come integrale delle architetture esistenti e di progetto. Sarà la particolarità di quello spazio urbano, attraverso la sua tematizzazione a richiedere di quale disegno e significati debbano essere dotate le forme delle attrezzature necessarie al suo funzionamento. La continuità nell'aggiornamento, ovvero recupero e riqualificazione, si propone un intento ambizioso, che si determina quando la situazione antica non è intesa come modello ma quando, da un continuo progressivo riconoscimento dei suoi principi identificativi, si derivano gli elementi e le parti della composizione e quindi l'enunciato stesso del tema di progetto.

Più che a edifici da classificare, ci troviamo di fronte a strutture compositive da tematizzare, cioè da decifrare, descrivere e rappresentare attraverso lo strumento tecnico del progetto: un'opera nuova che si ricollega all'antica per l'identità del soggetto o del tema, e magari anche per analogia, ma con una diversa storicità. Il «ciò che si sa» di Guadet sembra ulteriormente specializzarsi nella pre-comprensione di cosa era dove era.

Il radicamento di una tradizione non si affida solo alla trasmissione di un mestiere, di capacità artigianali o al rifiuto di nuove tecnologie, ma investe l'individuazione delle scelte e dei significati, si cela nella formulazione stessa del tema, chiede di potersi cimentare a realizzare somiglianza nella novità e originalità dell'analogia. Ricavare l'enunciato compositivo dai dati dell'esistente non è limite o vincolo o un'eredità di altri, ma una ricerca delle risorse da sfruttare, è ciò che libera anziché impedire. Inteso in questo senso il carattere della preesistenza fa sì che anche l'intervento di crescita non sia disordine, dissonanza o sconvolgimento ma, nello stesso tempo,

non deve comportare immobilismo. La vera innovazione riguarda qualcosa che merita d'esser prodotto, cioè non il nuovo in quanto tale ma in quanto congeniale, appropriato, e ciò che merita d'esser mantenuto non implica ripetizione mimetica, ma quanto può derivare dall'essere riconosciuto nella sua esemplarità.

La condizione dell'appropriatezza nella trasformabilità ha una doppia valenza: scoprire e rivelare nuovi caratteri e valori che ne possano prolungare la storia e, unitamente, considerare l'attualità come ulteriore occasione di forma per sviluppare una volta di più le intrinseche potenzialità di quello spazio. E, in questo accavallamento di tempi, può accadere che il nuovo assetto si riveli più adatto del precedente, che la ri-presentazione di quello spazio raggiunga un ulteriore livello di perfezione. In ogni caso l'esercizio di simili progettazioni contribuisce significativamente ad approfondire conoscenza, valore e significato della domanda di architettura che è possibile trarre dalla trasformabilità di un luogo.

Dall'immaginazione che nasce da un cortocircuito di fotogrammi, si accumulano tracce d'una realtà già esistita e tutte vogliono essere ascoltate. Si mette alla prova la capacità e l'arte di intervenire accreditando e coinvolgendo quei diversi linguaggi, come parte rilevante del progetto, qualcosa preesiste al rilievo di prima pianta, anzi lo condiziona, deve essere inglobata dai picchetti che recintano l'area del cantiere. Non si ricomincia di nuovo e da capo, né si ricorre ad altro di diverso e lontano se non richiamato da una memoria che lo rende analogo e in qualche modo familiare, qualcosa che possa continuare a somigliare: il già fatto non solo vuole ancora essere presente ma anche poter partecipare alla sua trasformazione, e con qualche maggior diritto dell'utente.

Si sovrappone ancora una volta l'urgenza di nuovo destino della *cosa dell'architettura*¹¹, è come un cum-ponere tempi: il permanere e il mutare cercano la scintilla del loro cortocircuito. "L'oggi è il passaggio dall'ieri. Nel grande serbatoio delle forme giacciono macerie a cui in parte teniamo ancora. (...) Che grande destino essere come una bilancia fra il-di-là e il-di-qua, sul limitare tra l'ieri e l'oggi"¹².

Le due diverse dualità poste all'origine: vecchio-nuovo e tradizione-innovazione finiscono col saldarsi. Si ricerca il linguaggio, una nuova grammatica e una nuova sintassi per trascrivere "il già fatto nel dà farsi"¹³, come una continua successione di rinascimenti¹⁴.

L'idea di un'architettura come ri-scrittura "segnala la propria lettura attraverso un altro sistema di segni chiamati tracce. Le tracce non

devono essere lette letteralmente, poiché non hanno altro valore che quello di segnare l'idea. [...]. Così la traccia è segno parziale o frammentario; non ha valore di oggetto. Essa rappresenta un'azione che è in processo"¹⁵.

Si formalizza così la struttura del testo e i suoi 'materiali': la cosa dell'architettura: elementi, posizioni, relazioni, i suoi rapporti di continuità interni ed esterni ma anche tra prima e dopo, tra memoria e costruzione del repertorio. È il linguaggio che deve garantire la validità scientifica della lettura disciplinare. In questa appassionata presa di possesso che occupa e invade tutto lo spazio, l'oggetto finisce col perdere la sua presunta oggettività. Tracce documentali selezionate dalla memoria per finalizzare la descrizione del tema come strumentazione tecnica per ri-presentare i singoli temi compositivi del nuovo assetto morfologico. La lettura quindi sottintende un progetto di descrizione che, attraverso il processo di formalizzazione del manufatto, stabilisce somiglianze con altri oggetti. Si determina cioè un principio di classificazione che è conseguenza della modalità di analisi cui è stato sottoposto l'oggetto per cui i componenti della classe corrisponderanno tra loro in quanto accomunati dalla stessa finalità analitica.

Appropriarsi di una realtà che è lì, davanti agli occhi: l'essenziale nasce e si nasconde in una figura che guida, che progressivamente organizza la costruzione della memoria. Prima ancora dell'analisi c'è l'urgenza di una sintesi: "pochi segni, poche parole unite da un legame: è una figura sintetica in cui la natura, il paesaggio, il monumento trovano un'unità [...] è un continuo ritorno, un continuo ricodificare il discorso [...]. Lo spazio si trasfigura: è un problema di linguaggio. Non è affatto un problema degli storici, né dei letterati, né dei critici, è un problema di chi crea [...]. È una prima progettazione, è un aspetto della progettazione, una nuova maniera della progettazione"¹⁶. Si esplicita la verosomiglianza in un progressivo riconoscimento, attraverso la moltiplicazione di immagini-ricordo. Prima di formulare l'enunciato, si collezionano le forme in cui quella sostanza si è prodotta; si rende visibile che quella cosa si è già manifestata in un qualche tempo e in un qualche luogo. Si squarcia un nuovo spazio in cui si possono accumulare e affiancare tutte queste immagini: il 'ricettacolo' della memoria. Lo spazio sopra al luogo si dilata, si moltiplica e nei lampi delle sue continue diffrazioni lascia intravedere la figura: natura e struttura di una sorta di metamorfosi del luogo, in cui possa coesistere l'opposizione tra ciò che si trasforma e ciò che vuol durare.

Il luogo viene così ri-presentato da una scrittura che ne ricerca l'essenza. Si tratta di un linguaggio che, al di là di descrivere la vita o la morte di quella situazione ne cerca una ragione di sopravvivenza. Rispetto ad una realtà misconosciuta o non riconosciuta che rende deserto il linguaggio, la possibilità di lettura si iscrive dentro e sopra, come condizione di un evento che consiste nella possibilità di nominarlo, di coglierne i materiali e la struttura e, quindi, le modalità di un suo possibile destino.

Torna la strumentazione disciplinare del progetto intermedio, la modalità che consente di riformulare la domanda in termini di architettura: prima la perimetrazione del *contesto*, *scenografia*: il protagonismo del tempo presente; quindi la scelta dei *materiali*, *ortografia*: rendere funzionale il già fatto; infine la costruzione della figura compositiva, *sintassi*: stabilire ordine e gerarchie per il da farsi, le *vrai de la destination*. Sono i tre dispositivi necessari del *planivolumetrico di figure* che rendono sincronico passato presente e futuro.

L'intorno non come sfondo, non come altro, ma come ciò che determina l'intero, che stabilisce quelle relazioni che sono la condizione stessa della figura e in questa spazialità deve trovar posto la parola che dà nome, che rileva la presenza dei possibili, singoli *materiali*. Inizialmente affiora l'immagine del sito, una sorta di archeologia del paesaggio originario che sembra riportare l'insediamento alla condizione che precede la sua fondazione. Si procede a ritroso nel tempo, sbiadendo progressivamente tutte le stratificazioni per ritrovare l'iniziale disponibilità del sito ad essere abitato. E da quell'inizio si ripresentano le scelte di trasformazione. La prima riflessione sulla città si configura pertanto come una *decostruzione* dell'esistente. Come nella nascita fatale dell'architettura, immaginare al principio la geografia, la valva in cui si andrà a porre la costruzione del sito. Lo scopo dell'operazione non è retrospettivo o archeologico ma consente di seguire la nascita, le evoluzioni o il conflitto del paesaggio dell'artificialità rispetto a quello naturale e di come questo si sia stato condizionante fino a ri-presentarsi nascosto nelle forme dell'urbanizzazione.

“E con l'immaginazione, sommergo nel mare la via Caracciolo, la piazza Umberto I e una buona metà della villa; dispoglio la restante zona di piante, di fontane e di selciato, e la riconduco ad aspetto tra campestre e marino, ponendo un orto innanzi al presente palazzo Satriano, uno scolo d'acqua al punto dove è ora la fontana della villa, e lasciando nel resto una molle arena sulla quale riposano le barche e si asciugano al sole le reti dei pescatori; serbo a un

dipresso la linea dei palazzi della Riviera, ma rendendola più rada e umile, con piccole case e molti giardini, con la chiesa di San Rocco, costruita nel 1535 dal prode capitano spagnolo, Ferdinando Alarçon, il primo eretto da signori in questa spiaggia e che per sicurezza contro le scorrerie dei turchi era rafforzato all'angolo da una torre, e con l'altra torre, la Torretta, a tre piani, costruita più in là per la stessa difesa"¹⁷.

Oggi resta solo il nome, ma da quel nome si irradia anche l'assenza dello spazio che dava significato a quel nome. Una piccola torretta posta al vertice di un lotto triangolare, cerca il suo intorno più prossimo e poi una relazione con l'oltre, per rendere contiguo il più distante. Anche il tempo è diventato così un'importante categoria per *infrastrutturare* la costruzione di *paesaggi*.



01. Cartolina d'epoca. Spiaggia di Mergellina, Napoli. Sullo sfondo i palazzi della Riviera di Chiaia.

Il tempo della simultaneità nel progetto urbano



02. Cartolina d'epoca. Largo la Torretta. Al centro l'edificio a tre piani che si trova all'angolo tra via Piedigrotta e via Giordano Bruno. Sullo sfondo la collina di Piedigrotta.

Note

1. Henri Focillon, *Vita delle forme*, Einaudi, Torino 1972, p.11.
2. Fabrizio Spirito, *I "termini" del progetto urbano*, Officina Edizioni, Roma 1993; e più recentemente la questione del realismo in Fabrizio Spirito, *Saper leggere, dal formale al figurale. Materiali di ricerca*, Cuen, Napoli 2011.
3. Aldo Rossi, Introduzione all'edizione americana di *L'Architettura della città* (The MIT Press, Cambridge, Massachusset 1982).
4. Ma i 'materiali' della sua composizione sono cardini, decumani, insule, foro, porte, frammenti di murazione, non si può certo intervenire per tutelare sedimi, proprietà, tipologie di un vocabolario improprio che già di per sé snatura la cosa da tutelare come accade nel caso del centro antico di Napoli.
5. "Mentre la composizione architettonica, limitata all'edificio singolo, ha come suo sostrato lo spazio attuale, quella cittadina si esercita, invece, su uno spazio assai più complesso, che comprende in sé stesso il flusso del tempo". Salvatore Vitale, "Composizione spaziale", in *Attualità dell'architettura*, Laterza, Bari 1947, p.139.
6. Marcello Piacentini, *Delle invenzioni architettoniche e dell'urbanesimo*, "Il giornale d'Italia", 9 ottobre 1929.
7. "La casa dell'uomo contemporaneo, come oggetto nello spazio, non è definita in sé stessa, ma nell'ambiente che la circonda, e quale tema può essere per (la scuola) più originale e fecondo di questa ricerca di relazioni fra le case? [...] considerando il complesso di case come una sola casa, e l'esterno della casa come l'interno, curandolo allo scopo di creare il paesaggio dell'uomo moderno", Giuseppe Samonà, "Lo studio dell'architettura", in *Metron* n.15, 1947.
8. Giuseppe Samonà, *L'unità architettura -urbanistica*, Pasquale Lovero (a cura di), Franco Angeli, Milano 1975.
9. Vittorio Gregotti, *Diciassette lettere sull'architettura*, Laterza, Roma-Bari 2000, p.142.
10. Ernesto Nathan Rogers, *Il problema di costruire nelle preesistenze ambientali*, Relazione tenuta al Comitato Nazionale dell'INU il 23 marzo del 1957.
11. "È però necessario dire che questi riferimenti sono anche riferimenti alla storia dell'architettura e meglio alle cose dell'architettura e in questo senso sono perfettamente legittimi". Aldo Rossi, "Due progetti", in *Lotus* n°7, Milano 1970.
12. P. Klee, Bauhaus.
13. Ignazio Gardella, "L'insegnamento della composizione", in *Controspazio* n. 4-5, 1972.
14. Salvatore Settis, *Futuro del classico*, Einaudi, Torino 2004.
15. Peter Eisenman, *La fine del Classico e altri scritti*, CLUVA, Venezia 1987, p. 162.
16. Giuseppe Samonà, in Marina Montuori (a cura di), *Studi in onore di Giuseppe Samonà*, Roma 1988, vol. II, p. 171.
17. Benedetto Croce, *Storie e leggende napoletane*, Adelphi, Milano 1990, p. 258.



Nota introduttiva

La simultaneità come carattere della composizione urbana

L'introduzione della variabile "tempo" nella lettura della città porta ad interpretare il continuo evolversi dei "fatti urbani" e la continua relazione tra permanenze e mutazioni, in modo tale da offrire un nuovo strumento di ricerca alla disciplina del progetto architettonico e urbano, che deve confrontarsi e misurarsi con il divenire della città contemporanea.

Tra i miei primi appunti di ricerca, citavo Andrej Tarkovskij: "è come scolpire il tempo"¹. Così il regista e sceneggiatore russo definisce il montaggio con cui compone il fluire del tempo, generando una nuova qualità, intesa come nuovo carattere dell'opera. Tale composizione del tempo è un ulteriore procedimento per dare ad esso una forma. Pertanto risulta che il carattere di una composizione è determinato dal modo di comporre la dimensione temporale all'interno di una inquadratura². L'*enunciato* della ricerca individua nella dimensione temporale³ uno strumento necessario sia per la descrizione⁴ sia per la definizione progettuale di nuove azioni di intervento nella città contemporanea.

La ricerca si sviluppa trovando un contributo teorico nella nascita del *concetto di tempo moderno* attraverso alcune definizioni epistemologiche, di Sant'Agostino e Bergson in campo filosofico, di Einstein in campo delle scienze fisico-matematiche (concetto della *Teoria della relatività*), di Picasso (*Ritratto di Gertrude Stein*) in campo artistico e di Joyce (*Ulysses*) e Proust (*Recherche*) in campo letterario. La stessa ricerca prosegue attraverso lo studio delle *incisioni Piranesiane* e il *concetto di tempo nell'architettura contemporanea* nelle opere di Peter Eisenman e di José Ignacio Linazasoro. Parallelamente alcune esperienze seminariali di progetto (International PhD Summer School "Progetti, strategie, ricerche per la città contemporanea. Edifici alti e paesaggio" e il "Seminario di lettura progettuale: Ricomposizione urbana. Mappatura tematica delle aree di Napoli"), svolte durante la ricerca di dottorato, sono state assunte quali momenti di applicazione dello strumento operativo, di definizione della *figura* del planivolumetrico. Momenti attraverso i quali è stato possibile verificare l'*enunciato* progettuale di interven-

to nella città contemporanea.

La composizione della *figura*, quale strumento operativo, avviene secondo una logica non *diacronica* bensì *sincronica*, in cui il concetto di comporre *simultaneamente* architetture di tempi diversi della città diventa la sua essenza, il suo destino. Il suo carattere. La *figura* mette in luce il complesso rapporto tra i modi di descrivere e di reinterpretare il contesto urbano e le prescrizioni di intervento in tale contesto. Essa manifesta la frontiera di interfaccia e il punto di contatto fra i diversi tempi della città: quella del passato e quella del futuro. La figura diventa lo strumento della messa in forma del *tempo presente*, definito anche come *spazio della sospensione*, capace di rievocare *simultaneamente* il *tempo passato* delle tradizioni e il *tempo futuro* dell'innovazione.

Nello studio della costruzione della figura del planivolumetrico si evidenzia, allo stesso tempo, anche il concetto di *degrado* inteso non nella sua manifestazione fisica e materica, ma nel mancato raggiungimento dell'unità compositiva morfologica in cui il suo riconoscimento diventa il primo momento di riattualizzazione del valore formale dello spazio urbano della città contemporanea.

Note

1. Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, Ubilibri, Milano 2005, p. 114.
2. L'inquadratura di una scena cinematografica, in analogia con quanto succede in architettura con la perimetrazione che delimita l'area-progetto, è il contenitore temporale in cui l'attore-soggetto della scena si colloca all'interno del contesto.
3. Da uno dei cinque curricula della Scuola di Dottorato di Ricerca in Progettazione Architettonica e Urbana dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II", "*La ricerca di una tradizione*: si introduce il tempo nella descrizione; ciò che ha una durata, che vuole continuare ad essere. L'indagine riguarda le modalità dell'essere nuovo eppure riconoscibile. [...] Un'attenzione alla realtà che si manifesta come un carattere dell'innovazione che si traduce in un ostinato, ancorché caotico e frammentario riemergere di radici che appaiono insopprimibili".
4. L'altro curriculum è "*Dalla descrizione alla prescrizione*: l'aggiornamento delle strumentazioni disciplinari dalla descrizione del contesto alla costruzione del testo. «La chiave è guardare... Guardare. Osservare. Vedere. Immaginare. Inventare. Creare». Le Corbusier fissa nel progressivo approfondimento della percezione la finalità del progettare".



Capitolo 1
Premessa
La costruzione dell'ipotesi

- 1.1 La variabile tempo nella lettura della città
- 1.2 Il concetto di simultaneità della storia nella città
contemporanea
- 1.3 Diacronico versus sincronico

Premessa

La costruzione dell'ipotesi

1.1 La variabile tempo nella lettura della città

*“È solo attraverso il tempo
che si produce un frammento di storia urbana”¹*
Fabrizio Spirito

Aldo Rossi afferma nei suoi studi che lo sviluppo urbano di una città è strettamente collegato alla dimensione del tempo, cioè che nella città vi è sempre un *prima* e un *dopo*, che si sviluppano lungo una coordinata temporale. Per questo: “la forma della città è sempre la forma di un tempo della città; ed esistono molti tempi nella forma della città”².

La città viene studiata dall'autore come una grande opera costituita dalle sue diverse parti, che si sono formate nei diversi momenti della sua storia, la quale diventa l'elemento di unità attraverso la memoria. La città per Aldo Rossi è l'architettura, ma l'architettura intesa non tanto come sua immagine visibile, bensì come costruzione: “mi riferisco alla costruzione della città nel tempo”³. Non sempre il tempo della costruzione della città è omogeneo o lineare: esistono infatti zone amorfe, lacerazioni, che rappresentano i momenti di pausa, i “tempi morti della dinamica urbana”⁴.

La città, per Aldo Rossi, è depositaria di storia: “essa è un fatto materiale, un manufatto, la cui costruzione è avvenuta nel tempo e che del tempo mantiene le tracce, sia pure in modo discontinuo”⁵, poiché: “mutazioni, cambiamenti, semplici alterazioni hanno quindi tempi diversi; fenomeni particolari [...] possono rovesciare in poco tempo situazioni urbane che sembravano definitive, oppure questi cambiamenti possono prodursi in tempi più lunghi per successive modifiche, a volte per modifiche di elementi e di parti singole”⁶.

Questo particolare legame, tra le persistenze che testimoniano il passato delle architetture della città e i possibili sviluppi o modificazioni del suo futuro, costituisce in parte il carattere della città. Essa è la storia concretizzata in un medesimo scenario, che tiene insieme diverse sequenze temporali. A tale proposito scrive Octavio

Paz: "ricostruzione del tempo [...] è fondata sul recupero di una tradizione che crea nuovi materiali. Essa è al contempo un prodotto e un processo che opera nel tempo e costituisce nella città un nuovo modo di forme che affiorano nella sua memoria. [...] Nel corso delle mie peregrinazioni alla ricerca della modernità mi sono perduto e ritrovato molte volte. Un giorno ho scoperto che non avanzavo bensì tornavo al punto di partenza. Ho scoperto la tradizione moderna. [...] I poeti sanno che il presente è fonte di presenze"⁷.

Usare il tempo come qualità relazionale tra il "già fatto" e il "da farsi", non ragionare più in termini di contraddizione o di contrapposizione, ma in termini di *composizione*: tra il tempo passato e il tempo futuro della città. In questo modo si rende contemporanea l'architettura del passato attraverso la sua durata, la si riattualizza attraverso la sua modificazione. In questo modo si ricompono un nuovo tempo, un "tempo doppio" (capace di contenere appunto durata e mutazione, passato e futuro, storia e memoria, lettura descrittiva e progetto) che è l'espressione di un mondo contemporaneo, luogo della "pluralità dei tempi": è questa a definirne il nuovo carattere della città. La città contemporanea registra la simultanea compresenza di tempi diversi⁸.

È nello stesso mondo post-moderno che esistono gli strumenti per poter investigare questa poliedricità temporale, per poterla rappresentare attraverso la sua composizione e per trovare delle possibili risposte all'oramai sempre più variegato mondo *composito* del linguaggio 'new-pittoresco'. Il gradiente miscelato del pantone ha sostituito il punto di colore nella tavolozza degli impressionisti. Sono queste stesse possibili risposte a consentire un nuovo sguardo⁹ sulla città contemporanea e del futuro.

Così come afferma Fabrizio Spirito, "introdurre il tempo, nella descrizione moltiplica le trasformazioni del luogo in grado di raccontare la storia. Un itinerario, certamente non lineare, fatto di una successione discontinua di fasi che spesso si pongono in contraddizione. Non si tratta di individuare una meta, un assetto definitivo o finale verso cui si procede, uno sviluppo diacronico che permette di leggere le fasi che precedono come tappe provvisorie. Continuità, discontinuità, labilità di una non facile messa a fuoco di una figura che si rappresenta e si completa in ciascuno dei suoi diversi aspetti. Ogni stadio del suo percorso, ogni nuovo elemento finisce col porre in una diversa luce i precedenti, si pone come possibile interpretazione del diverso. La scelta dell'intervallo di tempo e la conseguente misura dello spazio"¹⁰ determina sempre nuove com-

posizioni urbane all'interno della città contemporanea. Il rapporto dialogico tra permanenza e mutazione¹¹ della realtà urbana trova nella dimensione temporale un ulteriore strumento di indagine della città, attraverso il quale il continuo evolversi dei fenomeni urbani può trovare una sua logica di comprensione per mezzo dello *strumento tempo*.

1.2 Il concetto di simultaneità della storia nella città contemporanea

La variabile tempo è utile a chiarire negli studi urbani il concetto di *simultaneità* tra i diversi tempi di sviluppo della città. La questione può mettere in rilievo un importante strumento di lettura descrittiva e interpretativa della città contemporanea, in quanto permette di osservare come all'interno di tessuti morfologici, di tipologie insediative e di strutture urbane primarie si possano leggere nello stesso momento i diversi tempi storici, in una condizione sincronica. In questo modo il concetto di *simultaneità* trova un suo preciso campo di applicazione nello studio del complesso organismo delle forme urbane che struttura lo spazio della città, attraverso le tracce e le memorie rinvenute nel tempo dello "stato di fatto".

La questione della *simultaneità* apre alla possibilità di individuare, nella struttura urbana della città, parti diverse che si compongono in modo sincronico, riconfigurando nuove vicende urbane e nuovi scenari, che nel corso del tempo si sono interrotte o che non hanno avuto modo di poter avanzare nel progresso della loro forma. Allora la storia delle cose diventa la storia delle cose possibili, secondo l'idea del *multiverso* di Ernst Bloch¹², sviluppando nuove e inedite direzioni di trasformazione per alcune parti di città.

Nello studio della città, la lettura sincronica attraverso la condizione di simultaneità cronologica, può essere di aiuto a spiegare alcune vicende urbane di parti di città che si configurano oggi come anormale o degradate. Può inoltre aiutare a spiegare fenomeni apparentemente in contro tendenza, come l'individuazione di tessuti labili o degradati all'interno della città. Considerare la dimensione tempo nella lettura della città apre nuovi campi di indagine sulla sua possibile forma futura. Questo permetterà alla disciplina degli studi urbani di poter riconsiderare centri antichi o periferie non più come delle parti urbane fisse, mettendo in crisi le regole di intervento definite dalla Carta di Atene¹³. In *La vita delle forme* di Henri Focillon trovia-

mo un passaggio che è stato assunto come importante riferimento all'interno di questo lavoro di ricerca: "la concezione che abbiamo esposto or ora ha in sé qualcosa di monumentale. Organizza il tempo come un'architettura, lo ripartisce, come le masse di un edificio su un determinato piano [...]. Questa concezione tende a modellare la vita storica secondo inquadrature definite, ed anche a dar a queste ultime un valore attivo"¹⁴, ma il tempo è attivo e in "divenire, e correggiamo con maggiore o minore felicità la nostra concezione monumentale, con quella di un tempo fluido e di una durata plastica"¹⁵ proprio come i volumi e le forme di un'architettura.

Ecco allora che gli spazi urbani assumono un loro carattere e una loro specificità legata non solo alla tipologia, alla morfologia o all'ambiente ma anche al tempo, determinando una nuova dimensione tra spazio e tempo. Descrivere - secondo questo metodo di lettura che comprende anche la dimensione o meglio la variabile tempo - permette di trovare alcune delle ragioni per cui alcune aree diventano emarginate dalla dinamica urbana, in quanto appartenenti ad altre questioni che la città ha dimenticato. "Rallentamenti e accelerazioni, interruzioni e riprese possono spiegare le ragioni per cui nelle città, nelle parti di città, negli isolati delle singole parti di città, si determinano variazioni significative, processi di allontanamento, differenziazioni spiegabili sulla base di considerazioni relative ai tempi della storia nella città"¹⁶.

E ancora, dello studio di Focillon, possiamo condividere come "ciò che noi chiamiamo storia consiste proprio nella diversità e nella diseguaglianza delle correnti. Dobbiamo pensare piuttosto alla sovrapposizione di strati geologici, con differenti inclinazioni, a volte interrotti da faglie improvvise, e che ci permettono di distinguere nello stesso tempo diverse epoche della terra, così che i singoli periodi trascorsi appaiono contemporaneamente come passato, presente e futuro"¹⁷, come in una condizione sant'agostiniana in cui tutto diventa simultaneo: "né futuro né passato esistono, e solo impropriamente si dice che i tempi sono tre, passato, presente e futuro, ma più corretto sarebbe forse dire che i tempi sono tre in questo senso: presente di ciò che è passato, presente di ciò che è presente e presente di ciò che è futuro"¹⁸, come in una condizione di eterno presente. Ecco allora che il passato non è più sorpassato¹⁹, perché qualsiasi elemento della storia è non solo multiverso ma anche multitemporale e rinvia al passato già trascorso, ma anche al presente e al futuro, simultaneamente.

All'interno di questo quadro scorgiamo architetture che sopravvivono

no, che si riadattano continuamente alla storia urbana e diventano delle permanenze della città, altre invece dipendono da un preciso e limitato periodo temporale e col tempo non sopravvivono, perché inadeguate allo sviluppo della città, ma non per questo meno interessanti delle prime perché determinano quel quadro compositivo finale entro cui percepire e studiare la città.

Così scrive a riguardo Bernardo Secchi: “paradossalmente la città contemporanea è il luogo della non contemporaneità, che rifiuta il tempo lineare, la successione ordinata delle cose, di eventi e comportamenti disposti lungo la linea del progresso come è stato immaginato dalla cultura moderna. Nella città contemporanea si rappresenta una forma del tempo diversa da quella della città moderna. Ciò che nella frammistione della città contemporanea diviene evidente è l’anacronismo «la violazione del corso del tempo, della sua successione cronologica». La frammistione ci ha abituato a osservare la città e il territorio con l’occhio dell’archeologo; a comprendere che i diversi strati storici, il centro antico, la città moderna, le sue periferie, la frammistione e dispersione della città contemporanea, si sono tra loro mescolati dopo un movimento tellurico: ciò che troviamo alla superficie non è detto che sia lo strato più recente, ciò che troviamo dopo lunghi scavi non è detto che sia quello più antico”²⁰.

La storia urbana non è mai lineare e costante nel tempo²¹, potremmo dire che non è quasi mai continua; George Kubler spiega: “il tempo storico non ci appare più semplicemente come un flusso che congiunge il futuro al passato, ma sembra invece costituito da molti involucri. Questi involucri, ognuno dei quali ha differenti contorni in quanto si tratta di durate definite dal loro contenuto, possono essere facilmente raggruppati in piccole e grandi famiglie di forme”²². L’ausilio del metodo adottato dall’autore come le sequenze formali, le soluzioni collegate, il concetto di durata o di deriva storica possono dare un contributo fondamentale agli studi urbani. Vuoti, salti di scala, fratture morfologiche e modificazioni tipologiche testimoniano il passaggio tra diversi stati della città.

Attraverso questa lettura si può assegnare un nuovo valore di posizione all’oggetto architettonico studiato, in quanto l’età di manufatto non dipende dal valore assoluto dei suoi anni, ma da un valore sistemico relativo alla sua collocazione all’interno della propria serie. In questo senso, il tempo dilatato della permanenza e il tempo contratto della mutazione si definiscono attraverso “contenuti espressi in forme”²³, traducibili, in architettura, in una categoria spaziale di

continuo rapporto e della relativa 'distanza critica' tra antico e moderno: *simultaneità del tempo*.

Individuando queste aree nodali all'interno del tessuto urbano della città - aree definite da diversi tempi espressi in forma di differenti sistemi, che si confrontano tra loro - può e deve essere avviato un lavoro di riappropriazione di parti degradate della città contemporanea in cui è notato uno sfalsamento temporale.

"È dunque possibile individuare una mappa delle tensioni urbano-architettoniche inesprese, una città compressa entro la città, griglia di strutture, nella quale si individua il sistema delle invarianti, degli elementi che garantiscono l'identità stessa del sistema".²⁴ Includendo la dimensione tempo nella lettura, nella descrizione e nell'interpretazione dei fatti urbani, è possibile contribuire nella direzione dello spostare in avanti i confini della ricerca sulla città.

1.3 Diacronico versus sincronico

Al modo di intendere il tempo che compone il materiale storico della città in modo *diacronico* (secondo una successione cronologica), si associa una diversa idea di tempo, la quale ricomponi la memoria della città in modo *sincronico*, determinando la qualità del carattere della composizione urbana.

In questo modo all'idea di descrivere come successione cronologica alcuni fatti urbani, si affianca un nuovo metodo che, come lo sguardo di un archeologo²⁵, non descrive più i resti ritrovati in modo stratigrafico, secondo la sezione dello scavo (o dei layers che si sovrappongono), ma li inquadra all'interno di una cornice che diventa il limite temporale²⁶ dell'area analizzata. Così le misure diventano inquadrature e le inquadrature nuove composizioni urbane.

Il concetto di lettura simultanea della città, tra tempo diacronico e tempo sincronico, può rappresentare un momento di approfondimento nel processo non solo di descrizione, ma anche in termini di progetto di trasformazione delle aree storiche della città e più in genere sulla composizione urbana. In questo modo la descrizione dei fatti urbani, a qualsiasi sistema temporale della città appartenga, non si limita ad una sommatoria indistinta di tutti gli elementi che si sono succeduti nel tempo in modo lineare, ma richiede una selezione individuando gli elementi che danno nuovo senso alle nuove configurazioni urbane. Un lavoro di composizione urbana capace di dare unità alla struttura della città. Una composizione

architettonica capace di comprendere azioni di modificazione quali: sottrazione, integrazione, addizione, innesto, giustapposizione, riuso, trasformazione, capaci di introdurre nuovi temi compositivi all'interno della trasformazione della città.

Una composizione che lavora su *contrasti, discontinuità, tensioni, frammentazioni*, e le assume quali questioni poste dalla città contemporanea al progetto architettonico e urbano.



03. Gaetano Pesce, *Church of solitude*, 1973.

Note

1. Fabrizio Spirito, "L'espansione del centro storico", in *Tre Traverse da Montagna a Marina. Una strategia di localizzazione degli spazi pubblici per l'espansione del centro storico di Reggio Calabria*, Falzea Editore, Reggio Calabria 2000, p. 112.
2. Aldo Rossi, *L'architettura della città*, Città Studi Edizioni, Torino 1995, p. 60.
3. Aldo Rossi, op cit., p. 117.
4. Aldo Rossi, op cit., p. 173.
5. Aldo Rossi, op cit., pp. 193-194.
6. Aldo Rossi, op cit., p. 196.
7. Octavio Paz, "Che cos'è la modernità?", in *Casabella* n. 664, febbraio 1999, pp.48-51. A questo proposito Bernardo Secchi scrive che: "la vera tradizione non è testimonianza di un passato oramai concluso, ma forza viva che anima e informa di sé il presente". Bernardo Secchi, *Prima lezione di Urbanistica*, Editori Laterza, Roma-Bari 2000, p. 109.
8. Il film "Volver" (2006) di Pedro Almodovar è l'espressione di un mondo contemporaneo composto da una pluralità di tempi. Nella trama del film si evince, attraverso la storia dei suoi personaggi femminili, la contemporaneizzazione dei tre diversi tempi: *passato, presente e futuro*.
9. "È l'odierna eterogeneità, dispersione, molteplicità dei vocabolari, delle regole grammaticali e sintattiche che ci fa scoprire la varietà ed articolazione della città del passato. Depositando sulla città contemporanea uno sguardo più «ingenuo» riusciamo a comprendere meglio anche la città del passato, riusciamo a scorgere le radici di quanto oggi ci appare come novità, a capire movimenti di lungo periodo e scostamenti locali e congiunturali". Bernardo Secchi, "Prefazione", in André Corboz, *Ordine Sparso. Saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio*, Paola Viganò (a cura di), Franco Angeli, Milano 1998, p. 9.
10. Fabrizio Spirito, "Il progetto come ricerca", nota 14 del *Quaderno n. 3: L'area-progetto*, Corrado di Domenico (a cura di), Cuen, Napoli 2002, p. 13.
11. "Non studierò più solo livelli ed andamenti, distribuzione e loro variazioni, quanto le durate, le permanenze, le persistenze. Ciò che è costante diverrà eventualmente spia di una resistenza al mutamento non solo di arretratezza; mi interrogherò sulle sue ragioni. Ciò che viene riusato diverrà indicatore di un senso altro cui non si intende rinunciare [...]; cercherò di coglierlo, non di presupporlo". Bernardo Secchi, "La riduzione fertile", in *Urbanistica* n. 99, giugno 1990, p. 3.
12. Remo Bodei, *Multiversum. Tempo e storia in Ernest Bloch*, Bibliopolis, Napoli 1983.
13. "Carta di Atene? È l'idea della razionalizzazione, nel senso di controllo assoluto, vale a dire l'eliminazione dell'imprevisto e l'istituzione di un ordine tanto perfetto quanto definitivo. A mio avviso, la sconfitta della pianificazione, sia in oriente che in occidente, è essenzialmente dovuta a questa visione del tutto positivista dei mezzi e degli scopi". André Corboz, "L'urbanistica del XX secolo: un bilancio", in *Ordine Sparso. Saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio*, Paola Viganò

- (a cura di), Franco Angeli, Milano 1998, p. 226.
14. Henri Focillon, *Vita delle forme*, Einaudi, Torino 2002, p. 86.
 15. Ibidem.
 16. Pasquale Miano, *Lezioni di Progettazione Architettonica*, E.DI.S.U., Napoli 2000, p. 28.
 17. Henri Focillon, *L'Anno Mille*, cit. in Pasquale Miano, *Lezioni di progettazione architettonica*, E.DI.S.U., Napoli 2000, p.28.
 18. Sant'Agostino, *Le Confessioni*, Introduzione di Stefano Pittaluga, Saggio sull'opera, traduzione e commento di Roberta De Monticelli, Garzanti, Milano 2006, *Libro XI* p. 228.
 19. "Generalmente confondiamo il tempo e la misura del tempo, che è l'equivalente di una metrica applicata ad una retta". Michel Serres, *Chiarimenti. Cinque conversazioni con Bruno Latour*, Barbieri Editore, Manduria 2001, pp. 68.
 20. Bernardo Secchi, op.cit., pp. 79-80.
 21. "L'incomprensione dei caratteri della città contemporanea, dovuta ad un giudizio negativo espresso nei suoi confronti, non ci ha permesso di mettere a punto strumenti descrittivi adeguati [...] è necessario modificare la definizione corrente di città, tenendo conto dell'eterogeneità come carattere ineliminabile della città nel tempo: «è necessario elaborare con urgenza una nozione della città come luogo della discontinuità, dell'eterogeneo, del frammento e della trasformazione ininterrotta»", in André Corboz, op. cit., pp. 21-22.
 22. George Kubler, *La Forma del Tempo*, Einaudi, Torino 1989, pp. 118-119.
 23. Pasquale Miano, *Lezioni di progettazione architettonica*, E.DI.S.U., Napoli 2000, p. 29.
 24. Ibidem.
 25. Aldo Rossi definisce la città come un testo di storia: "guardate le sezioni orizzontali della città che ci offrono gli archeologi; esse sono come una trama primordiale e eterna del vivere". Aldo Rossi, op. cit, p.11.
 26. *Tempo topologico*. Così scrive Michel Serres in una conversazione con Bruno Latour: "se lei prende un fazzoletto e lo stende per stirarlo, può stabilirci sopra delle distanze e delle vicinanze fisse. Vicino ad una rotellina che avrà disegnato nei dintorni di un luogo, nel suo intorno, lei potrà segnare dei punti vicini o misurare distanze più grandi. Prenda poi questo stesso fazzoletto e lo squalcisca mettendolo in tasca: due punti che erano lontanissimi si troveranno improvvisamente vicini, se non addirittura sovrapposti; e se, in più, lo strappa in certe parti, allora è possibile che due punti vicinissimi si allontanano di molto. Chiamiamo topologia questa scienza degli intorni e dintorni, degli strappi, e geometria metrica la scienza delle distanze stabili e ben definite". Michel Serres, op. cit, pp. 67-68.



Capitolo 2

Analisi epistemologica del tempo secondo Sant'Agostino e Henri Bergson

- 2.1 L'eterno presente in Sant'Agostino
- 2.2 La durata reale del tempo in Bergson
- 2.3 Il carattere simultaneo del tempo

Analisi epistemologica del tempo secondo Sant'Agostino e Henri Bergson

2.1 L'eterno presente in Sant'Agostino

“Che cos'è dunque il tempo? Se nessuno m'interroga, lo so; se volessi spiegarlo a chi m'interroga, non lo so”

Sant'Agostino

Uno dei temi più celebri degli studi di Sant'Agostino è legato al concetto di *tempo*²: il teologo si chiede che cosa realmente sia tale dimensione. *Dio creò con il mondo anche il tempo*. Con questa affermazione è sancito il necessario legame che esiste tra le cose presenti nello spazio ed il tempo stesso; quest'ultimo trova significato solamente rispecchiandosi nella materia delle cose e viceversa: spazio e tempo sono indissolubilmente legati tra loro.

Secondo Sant'Agostino il tempo percepito dagli uomini è un “eterno presente”: si può affermare che il presente esista senza nessun dubbio, ma non si può dire lo stesso per il passato e per il futuro, i quali non sono altro che delle proiezioni di dilatazione e di contrazione delle percezioni dell'uomo. Egli vive il passato come *ricordo* ed il futuro come *anticipazione*, mentre è il presente ad essere percepito come un fatto reale continuativo e contingente. Di conseguenza le tre dimensioni temporali dell'uomo sono il “presente del passato”, il “presente del presente” e il “presente del futuro”, alle quali corrispondono: *memoria, intuito e anticipazione*.

Sant'Agostino prosegue la sua riflessione chiedendosi se esistano realmente il passato e il futuro. Esistono un tempo passato, che ci siamo lasciati alle spalle, ma reale, ed un tempo futuro, ancora da vivere, di cui non abbiamo ancora nessuna certezza?

Per Sant'Agostino l'uomo è impossibilitato a vivere passato e futuro come condizioni reali, poiché egli vive il suo presente sempre e in ogni luogo: passato e futuro non possono che essere presenti in lui soltanto quali *proiezioni dell'anima*, in quanto a nessuno è possibile vivere simultaneamente nel presente ed in un'altra dimensione temporale.

Per il teologo non c'è tempo senza mutabilità, poiché il tempo è pro-

prio delle cose che mutano³, ma resta ancora arduo comprendere la natura del tempo.

Il tempo comprende passato, presente e futuro; ma il passato *non è più*, mentre il futuro *non è ancora*: il presente è il passaggio tra il non essere del futuro e il non essere del passato, la fine dell'uno e l'inizio dell'altro. Sarebbe impossibile una condizione differente, inimmaginabile se non fosse tutto *presente*, perché "non si può vedere ciò che non esiste"⁴.

Il tempo è tutto presente: attraverso il *ricordo* c'è il presente del passato, attraverso l'*attesa* c'è il presente del futuro e attraverso l'*intuizione* c'è il presente del presente. Il tempo diviene così l'estensione dell'animo, che attende, intuisce e ricorda. Il futuro non esiste, ma esiste l'attesa del futuro; il passato non esiste, ma esiste la memoria del passato; "il presente non ha alcuna estensione perché non dura"⁵, ma dura l'attenzione attraverso la quale ciò che sarà presente si affretta verso l'essere assente.

"Quando si raccontano cose vere e passate, in effetti, non sono le cose stesse che son passate a esser cavate dalla memoria, ma solo le parole concepite dalle loro immagini, che si sono fissate nella mente come delle tracce, dopo essere passate per i sensi. E la mia infanzia, che non è più, è nel passato, che non è più: ma nel rievocarla e narrarla è nel presente che io vedo la sua immagine, ancora viva nella mia memoria"⁶.

Questo rende il pensiero di Sant'Agostino estremamente contemporaneo, perché viviamo nel molteplice e attraverso il molteplice percepiamo l'estensione della memoria e la contrazione dell'attesa. È un tempo che lega un passato ad un presente prolungandosi nel progetto di un futuro.

2.2 La durata reale del tempo in Henri Bergson

*"La durata si costruisce in ogni istante
attraverso un particolare rapporto
tra storia e memoria presente e desiderio"*

George Didi-Huberman

Quello della *durata* è un concetto fondamentale nel pensiero filosofico di Henri Bergson. Nel *Saggio sui dati immediati della coscienza*⁸, egli analizza il problema del tempo, cercando di superare da un lato l'insufficiente definizione del suo maestro Spencer, secondo

il quale la natura del tempo è di per sé inconoscibile, dall'altro la tradizionale concezione quantitativa, condivisa anche dal pensiero scientifico. Secondo questa posizione il tempo è concepito come una successione indefinita di istanti omogenei e uniformi, anche se distinti gli uni dagli altri, così come avviene nelle serie di numeri naturali, dove ad ogni unità ne segue un'altra identica alla prima⁹.

In questo modo si opera una sorta di *spazializzazione del tempo*, visto che una interpretazione quantitativa di esso implica necessariamente, per la sua descrizione, il ricorso ad una metafora spaziale. I singoli istanti vengono intesi come punti spaziali che si contrappongono ad altri punti (T1, T2, T3) dando origine ad una serie temporale divisibile in segmenti spazialmente definiti.

Il tempo misurabile dalla scienza è il tempo della meccanica, cioè un tempo spazializzato, come quello dell'orologio, che è un insieme di posizioni delle lancette sul quadrante; questo è un tempo reversibile, come in un fenomeno meccanico è possibile tornare indietro e ripartire da capo; nel tempo della meccanica ogni momento è esterno all'altro, è uguale all'altro: un istante segue l'altro e nessun istante è diverso dall'altro; nessun istante è più intenso o più importante dell'altro.

Se ci si distacca dal modello matematico-quantitativo, al quale si è legati da lunghissima tradizione, ci si può accorgere, sostiene Henri Bergson, che il tempo è piuttosto una successione di stati qualitativi della coscienza, gli uni diversi dagli altri, ma anche gli uni intimamente connessi agli altri.

Il tempo non deve essere confuso con il vissuto, anche se il concetto della *durata* è il primo passaggio per comprendere l'idea di tempo. Non è dunque possibile concepire un tempo senza la coscienza, che è la memoria del mutamento, poiché rimarrebbe solo uno scorrere impersonale di momenti dati: questa la tesi sostenuta dal filosofo.

Ogni misurazione presuppone un prima e un dopo e non è possibile pensare ad un prima e ad un dopo senza riferirsi alla memoria, quindi alla coscienza¹⁰.

In questa successione, i momenti precedenti si fondono con i momenti immediatamente successivi, senza possibilità di ravvisare cesure interne al tutto, fondendosi in un processo unitario senza soluzione di continuità.

L'immagine adatta del tempo concreto della coscienza è quella di un gomitolo di filo che cresce conservando se stesso nella vita della coscienza. A questa intuizione qualitativa del tempo Henri

Bergson dà il nome di *durata reale*. Con la contrapposizione della durata reale al tempo spazializzato, Henri Bergson non intende rendere privo di significato il valore della concezione spaziale del tempo, che continua ad essere di primaria importanza nella descrizione operata nel mondo della fisica. Tuttavia essa risulta inadatta a rappresentare l'evoluzione del tempo nei fenomeni della vita e nell'esperienza dello sviluppo temporale che ogni individuo fa nella propria coscienza e in genere nel campo delle pratiche artistiche. La stessa esistenza dell'io, che si risolve nel flusso ininterrotto della vita della coscienza, coincide con la durata reale. Stati coscienziali sempre nuovi si aggiungono di continuo ai precedenti, senza però cancellarli o distinguersi nettamente da essi, ma piuttosto saldandosi insieme.

La memoria è la durata reale stessa e diventa l'elemento per il quale le nuove esperienze si affiancano ai vecchi ricordi, determinando la configurazione complessiva e sempre mutante della realtà.

La coscienza coglie immediatamente il tempo come durata, dove *durata* significa che l'io vive il presente con la memoria del passato e l'anticipazione del futuro.

2.3 Il carattere simultaneo del tempo

*"Giustapponiamo i nostri stati di coscienza
in modo da percepirli simultaneamente,
non più l'uno nell'altro, ma l'uno accanto all'altro"*¹¹

Henri Bergson

Il tempo, come assunto dalla fisica, costituito da una successione di istanti perfettamente omogenei l'uno all'altro, è in realtà soltanto il prodotto di un'astrazione intellettuale.

Nel lavoro di Henri Bergson, del 1922, dal titolo *Durata e Simultaneità*, la durata è costituita da momenti "che non sono esterni gli uni agli altri", al contrario dei numeri o dei punti dello spazio, ma che si fondono l'uno con l'altro in un processo continuo.

Ogni singolo momento, che si aggiunge alla durata fino ad ora già trascorsa, dà vita a qualcosa che prima non esisteva e che è eterogenea rispetto al passato; perciò nella durata non ci possono essere due momenti uguali: ciascuno di essi si fonde alla durata del tempo già trascorso e, a causa del trascorrere stesso del tempo che risulta essere differente per ciascun momento, muta in tale

fusione, risultando perciò differente ma non per questo separato dagli altri.

Nel testo *Materia e memoria* Henri Bergson scrive: “tra il passato e il presente c’è ben altro che una semplice differenza di grado. Il mio presente è ciò che mi interessa, ciò che vive per me, e, in breve, ciò che mi provoca all’azione, mentre il mio passato è essenzialmente impotente. [...] Cos’è per me il momento presente? La caratteristica del tempo è di scorrere; il tempo già trascorso è il passato, e chiamiamo presente l’istante in cui scorre. Ma qui non si può trattare di un istante matematico. [...] La materia, in quanto estesa nello spazio, deve essere definita, a nostro avviso, un presente che ricomincia incessantemente, e parallelamente il nostro presente è la materialità stessa della nostra esistenza, cioè un insieme di sensazioni e di movimenti e nient’altro che questo. Questo insieme è determinato, unico per ciascun momento della durata, proprio perché sensazioni e movimenti occupano i luoghi dello spazio”¹².

Pertanto secondo il filosofo francese esiste un presente, che è la relazione di simultaneità tra gli eventi: nel mondo degli oggetti uno stato di cose si sostituisce a quello precedente ed il mutamento è percepibile solo in relazione alla memoria, che ne conserva il ricordo; altrimenti non rimarrebbe degli stati precedenti alcuna traccia. Henri Bergson definisce il presente non “ciò che è”, ma “ciò che si fa”, mentre il passato non è “ciò che ha cessato di essere” ma “ciò che ha cessato di essere utile”¹³. La questione posta dal filosofo è dunque sapere se il passato ha smesso di esistere o se invece ha smesso semplicemente di essere utile.

Note

1. Dalle *Confessioni* di Sant'Agostino, Libro Undicesimo "L'eternità e il tempo", paragrafo "Sulla natura del tempo", Garzanti Editore, Milano 2006, p. 224.
2. Sant'Agostino, *Confessioni*: i libri Decimo e Undicesimo sono dedicati ai temi della memoria e della coscienza del tempo.
3. Platone, nel suo scritto *Timeo*, definisce il tempo come "una immagine mobile dell'eternità". Platone, *Timeo*, Giovanni Reale (a cura di), Bompiani, Milano 2003, p. 107.
4. Sant'Agostino, op. cit., p. 227.
5. Sant'Agostino, op. cit., p. 226.
6. Sant'Agostino, op. cit., p. 227.
7. Georges Didi-Huberman, "Costruire la durata", in Jean-Luc Nancy, Georges Didi-Huberman, Nathalie Heinich, Jean-Christophe Bailly, *Del contemporaneo. Saggi su arte e tempo*, Federico Ferrari (a cura di), Bruno Mondadori, Milano 2007, p. 21
8. Nel 1889 H. Bergson conseguì il dottorato in Filosofia con due dissertazioni, rispettivamente in latino e in francese. La seconda, dal titolo *Saggio sui dati immediati della coscienza*, fu pubblicata nello stesso anno.
9. Le riflessioni di Bergson ebbero un forte impatto sulla cultura in genere e sulle arti visive in particolare. Fu coniato il termine *bergsonismo* per sottolineare la presenza della dimensione temporale nello spazio pittorico, un elemento che connota futurismo e cubismo, ma in genere tutte le avanguardie di inizio secolo. Si veda a questo proposito il Capitolo secondo "Il passato", del testo di Stephen Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, il Mulino, Bologna 1988.
10. Si veda a questo proposito il testo di Henri Bergson, *Saggio sui dati immediati della coscienza*, in *Opere, 1889-1896*, Mondadori, Milano 1986.
11. Henri Bergson, *Saggio sui dati immediati della coscienza*, in *Opere, 1889-1896*, Mondadori, Milano 1986, p. 59.
12. Henri Bergson, *Materia e memoria. Saggio sulla relazione del corpo*, Mondadori, Milano 1986, pp. 257-258.
13. Henri Bergson, *Durata e Simultaneità*, Pitagora, Bologna 1977, pp. 396-397.



Capitolo 3

Il concetto di tempo moderno

- 3.1 La nascita del tempo moderno. Da Newton ad Einstein
- 3.2 L'esperienza della simultaneità tra l'*Ulysses* di Joyce e la *Recherche* di Proust
- 3.3 L'inizio della composizione simultanea: il *Ritratto di Gertrude Stein* di Picasso

Il concetto di tempo moderno

3.1 La nascita del tempo moderno. Da Newton ad Einstein

*“D'ora in poi lo spazio di per se stesso
o il tempo di per se stesso sono condannati
a svanire in pure ombre, e solo una specie di unione
tra i due concetti conserverà una realtà indipendente”¹*
Hermann Minkowski

Prima di Einstein² il mondo poteva essere rappresentato dallo spazio euclideo tridimensionale R_3 , lo spazio assoluto, e la variabile temporale era considerata indipendentemente da tale spazio. L'avvento della *relatività* portò invece alla necessità di creare una struttura matematica diversa da quella classica. Una dimensione quadridimensionale³ che tenesse conto delle relazioni tra spazio e tempo, la cui struttura matematica, denotata con M_4 o $R_{1,3}$, fu introdotta nel 1908, anno di pubblicazione di *Spazio e tempo*, dal matematico Hermann Minkowski.

Negli stessi anni la *teoria della relatività* di Albert Einstein, introdotta in un articolo dal titolo “*Zur Elektrodynamik bewegter Körper*”⁴ (1905), mise in discussione la questione della stabilità delle forme spazialmente estese, sostenendo che i corpi cambiano la loro forma, quando si muovono rispetto ad un sistema di riferimento fisso: “un corpo rigido che ha la forma di una sfera quando è visto in uno stato di quiete, comincerà ad assumere una forma ellissoidale quando è visto in movimento e tutti gli oggetti tri-dimensionali «si contrarranno in figure piane», quando la loro velocità relativa raggiunga la velocità della luce”⁵.

In questo modo la nuova teoria demolì la stabilità dell'intero universo materiale: l'ordinato mondo geometrico, rappresentato graficamente dalle coordinate cartesiane, si trasformò in un mondo complesso ed instabile, sempre in movimento. Con tale trasformazione del mondo fisico-scientifico, il concetto di *tempo* muta di significato. Prima di tale rivoluzione, esso era considerato semplicemente come entità con una propria continuità ed esistenza, indipendente dall'osservatore e dall'esistenza di altri oggetti; oppure come fatto

esclusivamente soggettivo presente solo nell'esperienza singola dell'osservatore. L'idea del tempo in questo periodo è quella di un tempo non più omogeneo, ma eterogeneo, che non scorre uniformemente né può essere diviso in parti uguali lungo la linea che lo rappresenta.

Non è più il tempo definito da Newton nel 1687 nei suoi *De Philosophiae Naturalis Principia Mathematica*: "assoluto, vero e matematico, per sua natura rimane sempre uguale a se stesso e immobile", sul cui flusso egli affermava che nessun fattore esterno del mondo potesse influire.

3.2 L'esperienza della simultaneità tra l'*Ulysses* di Joyce e la *Recherche* di Proust

Tutto il mondo, non solo artistico ma letterario, musicale e culturale in genere, è influenzato da queste scoperte scientifiche e come tale tenta di introdurre una nuova unità di spazio-tempo.

Nell'*Ulisse*, scritto tra il 1914 e il 1921⁶, James Joyce modificò il tradizionale modo di considerare il tempo: i vent'anni del viaggio di Odisseo sono compressi nelle sedici ore vissute dal personaggio Leopold Bloom, nella sua giornata trascorsa intorno ai negozi e ai pubs della città di Dublino. Tuttavia l'autore dilata la limitata durata della storia del personaggio in una sfera temporale più ampia, per mezzo delle diverse esperienze che egli vive nel tempo.

La struttura dei capitoli del racconto determina il ritmo dell'eterogeneità del tempo. Joyce, come secondo la teoria di Einstein, definisce il tempo del suo racconto con le coordinate temporali dalle quali è misurato: una nuova tecnica letteraria capace di ricostruire, da una molteplicità di prospettive, il passato del suo personaggio.

Il romanzo rappresenta il vertice della letteratura simultanea; in esso l'autore, condizionato dal montaggio cinematografico, improvvisa una composizione del testo tale da mostrare l'attività simultanea della città di Dublino come un tutto intero, attraverso una sezione della città ritagliata dal tempo, estesa spazialmente e capace di comprendere tutto il passato in un ampio presente dilatato. Una unità della città attraverso una condizione di *simultaneità* determinata da ripetizioni, riprese, molteplicità di azioni del personaggio.

Ne *Alla ricerca del tempo perduto*, l'opera più nota di Marcel Proust scritta tra il 1909 e il 1922, l'autore si preoccupa di intuire da cosa il tempo sia composto, per cercare di fuggire al suo corso. Tra i

moltissimi temi trattati, affiorano quelli del *ricordo* e del *ritrovamento* del tempo perduto.

L'inizio e la fine del testo definiscono una struttura dell'opera che ritorna su sé stessa, testimoniando una condizione di simultaneità tra le parole "*longtemps, je me suis couché de bonne heure*"⁷⁷ con cui inizia il romanzo e "*dans le temps*"⁷⁸, che lo concludono.

La *Recherche* ha luogo in un tempo che va dal 1894 alla prima guerra mondiale e il tempo personale del suo narratore è irregolare e ripetutamente falsato rispetto agli altri. L'intera opera sottolinea l'importanza della dimensione temporale della vita, nel continuo tentativo di recuperare il passato, attraverso il ricordo delle proprie esperienze.

La letteratura, come ogni altra forma di espressione, culturale, è stata influenzata dalla condizione che si stava sviluppando a inizio secolo: tutto il mondo culturale si stava muovendo, da scenari rappresentati da spazi omogenei, ad una moltitudine di spazi qualitativamente differenti.

Gli autori cercano di catturare il senso di simultaneità nello spazio e nel tempo: le azioni dei protagonisti si svolgono in una pluralità di spazi, facendo del presente il luogo reale dell'esperienza per i loro racconti. Ovvero l'esperienza della simultaneità per mezzo di un *presente dilatato* capace di unire tempi passati e futuri. Il presente come unica condizione effettiva dell'esperienza del racconto.

3.3 L'inizio della composizione simultanea: il *Ritratto di Gertrude Stein* di Picasso

*"Il Novecento è un secolo che vede la terra
come non l'ha mai veduta nessuno,
la terra quindi ha uno splendore che non ha mai avuto.
Nel Novecento tutto si distrugge e niente continua,
il Novecento quindi ha uno splendore tutto suo.
Ha la singolare qualità di una terra che nessuno ha mai veduto,
di cose distrutte come mai sono state distrutte.
Picasso, dunque, ha il suo splendore.
È così. Grazie"*⁷⁹
Gertrude Stein

Gertrude Stein, nel descrivere il suo volo sopra l'America, accennò al legame latente tra il Cubismo¹⁰ e la prima guerra mondiale: "in realtà la composizione della guerra 1914-1918 non era la compo-

sizione delle guerre precedenti. Questa composizione non era una composizione in cui c'era un uomo nel centro, circondato da una massa di altri uomini, era una composizione senza capo né coda, una composizione in cui un angolo contava quanto un altro angolo: la composizione del cubismo, insomma"¹¹. Così Gertrude Stein esprimeva la sua percezione della prima guerra mondiale. Le nuove dimensioni mutevoli di vita e di pensiero, che si erano venuti a creare tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, trovavano una loro coerenza anche nel combattimento della guerra; essa diventò metafora delle trasformazioni nel tempo del periodo di inizio secolo. Ancora: "ricordo benissimo di essermi trovata con Picasso, all'inizio della guerra, sul boulevard Raspail quando passò il primo autocarro mimetizzato. Era notte, avevamo sentito parlare di mimetizzazione, ma non c'era capitato ancora di vederla. Picasso lo guardò sbalordito, poi esclamò: ma sì, siamo stati noi a inventarlo. Quella è cubismo"¹².

In fondo fu lo stesso Guirand de Scévola, un ufficiale dell'esercito francese, a dichiarare che per deformare totalmente gli oggetti aveva impiegato i mezzi che i Cubisti usarono per rappresentarli. Quindi, si poteva riconoscere il legame, anche se forse solo indiretto, tra questi due fenomeni di *arte* e *guerra*.

Gertrude Stein osservò che, nonostante le differenze e i diversi modelli di mimetizzazione delle divise dei diversi eserciti nazionali, emergeva da questi una comune radice, un comune modo di intendere la nascita del Cubismo.

Possiamo affermare che la mimetizzazione rompeva i confini visivi convenzionali tra la *figura* e lo *sfondo*. Il nuovo modo di rappresentazione elaborato dai Cubisti determinò i nuovi canoni della percezione del mondo contemporaneo, che prese forma più da una nuova condizione sociale di vita che si stava sviluppando, che non dall'invenzione di un unico individuo, come si potrebbe pensare.

"Non ci fu invenzione. Anzi, non ce ne poteva essere. Ben presto ci sentimmo il prurito alle mani. C'era un diffuso presentimento di quanto sarebbe avvenuto, e furono fatti degli esperimenti. Ci siamo evitati l'un l'altro; stava per essere fatta una scoperta, e ciascuno di noi sospettava del vicino. Eravamo alla fine di un'epoca decadente"¹³.

Il cubismo, per la prima volta dal Rinascimento, esprime un nuovo concetto di spazio: non più lo spazio della fisica statica di Newton, ma quello di una fisica moderna, concepita in relazione ad un punto di vista mobile. Non avviene più quello che succedeva nel Rina-

scimento, in cui la prospettiva era l'elemento di rappresentazione classica dello spazio, che osserva e trasmette, da un punto di vista unico e fisso, lo spazio tridimensionale della geometria euclidea.

“L'essenza dello spazio, com'è concepito oggi, è la multilateralità, la molteplicità di rapporti potenziali che esso racchiude”¹⁴, uno spazio potremmo dire simultaneo, per cui a seconda del punto di vista dell'osservatore la forma e il suo carattere cambiano.

Come la scienza moderna di inizio Novecento allarga le sue definizioni, così il cubismo cerca di cogliere la moltitudine della nuova struttura formale dell'oggetto rappresentato. Nessun oggetto è visto da un unico punto di vista. Ancora Giedion “nel selezionare gli oggetti a questo modo, esso li vede simultaneamente da tutti i lati, da sopra e da sotto, dall'interno e dall'esterno. Esso gira intorno agli oggetti, e penetra il loro interno. In tal maniera alle tre dimensioni del Rinascimento, che sono durate quali caratteri fondamentali attraverso tanti secoli, se ne aggiunse una quarta: *il tempo* [...] la rappresentazione di oggetti da parecchi punti di vista introduce un principio che è strettamente legato con la vita moderna: *la simultaneità*”¹⁵.

I due maggiori esponenti del Cubismo¹⁶, Picasso e Braque, fecero proprie le innovazioni dei maestri precedenti, generando la più grande rivoluzione dello spazio nella pittura dal periodo rinascimentale. Lo spazio assoluto ed omogeneo della prospettiva lineare è trasformato nella rappresentazione del medesimo oggetto in una pluralità di spazi, di prospettive molteplici appunto. I cubisti, come i loro gli scienziati contemporanei, avevano ricercato una nuova dimensione: quella temporale.

Oltre alla sperimentazione della vista simultanea, ottenuta attraverso la prospettiva multipla, i cubisti lavorarono e trasformarono anche il concetto di *profondità*, rivedendo il modo classico di rappresentare un oggetto nello spazio tridimensionale. Rifiutando di rappresentare figure, trasformano l'oggetto stesso in una composizione di forme su una superficie piana, tale da raggiungere una omogeneizzazione tra la rappresentazione dello spazio contenente la figura stessa, in modo da non riuscire quasi più a distinguere in modo chiaro quest'ultima dallo sfondo.

Nel 1906 Pablo Picasso portò a termine il ritratto della sua amica Gertrude Stein¹⁷. L'artista disegna gli occhi di lei che guardano fissi in due direzioni differenti, un po' obliqui, determinando una doppia prospettiva, di fronte e di profilo, del soggetto.

Questo sguardo simultaneo segna l'inizio di un nuovo mondo.



04. Pablo Picasso, *Ritratto di Gertrude Stein*, 1906.



05. Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O. K. G.)*, 1907.

Note

1. In *Spazio e Tempo* del matematico Hermann Minkowski.
2. Fino all'epoca pre-einsteiniana lo spazio tridimensionale era tenuto ben distinto dal tempo ed entrambi erano considerati assoluti. I lavori di Jules-Henri Poincaré, Lorentz e, soprattutto, la relatività speciale (1905) di Albert Einstein mostrarono invece un legame indissolubile fra spazio e tempo, ed entrambi i concetti persero il loro carattere assoluto.
3. Come in ogni modello di *spazio-tempo*, ogni punto dello spazio ha quattro coordinate (x,y,z,t), tre delle quali rappresentano un punto dello spazio, e la quarta un preciso momento temporale: intuitivamente, ciascun punto rappresenta quindi un evento, un fatto accaduto in un preciso luogo in un preciso istante. Il movimento di un oggetto puntiforme è quindi descritto da una curva, con coordinata temporale.
4. In italiano: *Sull'elettrodinamica dei corpi in movimento*, in cui viene data una accurata definizione della "simultaneità", nella sezione I: Parte cinematica.
5. Stephen Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, il Mulino, Bologna 1988, p. 230.
6. Il romanzo, che si svolge in una sola giornata (il 16 giugno 1904), è articolato in modo da ricalcare nella struttura l'Odissea di Omero. Ciascun capitolo corrisponde ad un canto dell'Odissea, ed è scritto usando ogni volta una tecnica narrativa diversa. È anche possibile identificare corrispondenze tra i personaggi dell'Odissea e quelli dell'Ulisse: Ulisse è Leopold Bloom; Penelope è la sua sposa, Molly Bloom.
7. "A lungo, mi sono coricato di buona notte".
8. "Nel tempo".
9. Gertrude Stein, *Picasso*, Adelphi, Milano 2002, pp. 86-87.
10. "Il ruolo dell'arte nell'anticipare e nel rendere manifesti alcuni dei caratteri della città e della società contemporanee è stato trascurato e non colto per tempo". André Corboz, *Ordine Sparso. Saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio*, Paola Viganò (a cura di), Franco Angeli, Milano 1999, p. 22. Ancora Corboz scrive: "con una sensibilità postcubista, addestrata topologicamente e formatasi nel contatto con l'arte contemporanea, da Pollock [...], gli attori del nuovo spazio saranno assai meglio equipaggiati per capire il preteso disordine della periferia, che tratteranno senza dubbio come un «ordine da indovinare»", op. cit., p. 233.
11. Gertrude Stein, op.cit, p. 21.
12. Ibidem.
13. Sigfried Giedion, *Spazio, tempo ed architettura: lo sviluppo di una nuova tradizione*, Hoepli, Milano 1984, p. 425.
14. Sigfried Giedion, op. cit., p. 426.
15. Sigfried Giedion, op. cit., p. 427.
16. Cézanne fu il primo ad introdurre uno spazio eterogeneo in un quadro secondo il concetto delle prospettive molteplici dello stesso oggetto.
17. Il ritratto della amica scrittrice di Picasso fu iniziato nel 1905, alla fine del suo "periodo Arlecchino" e prima del suo approccio al Cubismo.



Capitolo 4

La dimensione tempo in architettura

- 4.1 Storia versus memoria
- 4.2 Il progetto come nuova rovina: il tempo nelle incisioni Piranesiane
- 4.3 La rovina e la sua sospensione nel tempo

La dimensione tempo in architettura

4.1 Storia versus memoria

Walter Benjamin, prendendo a riferimento un quadro di Paul Klee dal titolo *Angelus Novus*¹, nel suo scritto *Tesi di Filosofia sulla Storia*, afferma che l'immagine del passato passa di sfuggita: è l'angelo della storia con gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese, che rivolge il suo viso al passato su cui fissa lo sguardo mentre se ne allontana: "solo nell'immagine, che balena una volta per tutte nell'attimo della sua conoscibilità, si lascia fissare il passato"². L'autore precisa che la conoscenza storica del passato non si traduce quasi mai così "come propriamente è stato"³; conoscenza significa impossessarsi di un ricordo⁴, così come si presenta improvvisamente al soggetto nel momento del pericolo: "lo stato di emergenza"⁵ in cui viviamo è la regola. Si afferma un concetto di storia il cui materiale non è quello di un tempo omogeneo, ma di un tempo pieno di attualità, la quale non è altro che il rovescio dell'eterno nella storia. Lo storico prende atto di questa condizione del presente, inteso come tempo attuale della storia, e smette di far scorrere davanti a sé la successione lineare degli eventi⁶.

Così Remo Bodei si esprime a riguardo: "il tempo storico non è infatti concepito da Bloch, al pari del tempo cronologico, quale unica linea, divisibile in parti eguali, ma come contrappunto di tempi diversi, *multiversum* di dislivelli che rende la storia complessa, elastica, deformabile al pari dello spazio riemanniano, sotto l'azione di eventi. In questo universo denso di torsioni e di aperture al nuovo, la materia stessa non è quantità pura o estensione inerte, ma «essente in possibilità» movimento in avanti, con il quale l'uomo è chiamato a collaborare"⁷.

Un concetto di storia espresso anche da Fernand Braudel, che supera la concezione lineare della successione degli eventi, per leggere la storia come presenza contemporaneamente riconoscibile nei luoghi. Egli paragona il *tempo storico* ad un oceano che si compone nella diversità e nella disuguaglianza delle correnti: come "sovrapposizione di strati geologici, con differenti inclinazioni, a vol-

te interrotti da faglie improvvise, e che ci permettono di distinguere nello stesso luogo e nello stesso tempo diverse epoche della terra, così che i singoli periodi trascorsi appaiono contemporaneamente come passato, presente e futuro”⁸. Non è più un flusso costante che congiunge il futuro al passato, ma un tempo costituito da molti involucri, “ognuno dei quali ha differenti contorni in quanto si tratta di durate definite dal loro contenuto, possono essere facilmente raggruppate in piccole e grandi famiglie di forme”⁹.

Essendo una questione di “forme”, appunto, e quindi di linguaggio, non è più un problema degli storici né dei letterati né dei critici, ma è un problema di chi progetta, affinché: “ciò che è stato non sia più consegnato al sigillo del così fu, bensì come immagine del poter essere altrimenti. Attraverso questa immagine - temporale - è lo stesso presente ad essere compreso in maniera diversa. Solo nell’apertura della memoria il tempo del progetto e della sua attualità non si chiude”¹⁰. Allo storico tocca il compito di individuare e di riconoscere, dando ai nuovi materiali senza più nome una nuova appartenenza storica, alla cui memoria è dedicata la costruzione. Il filosofo Massimo Cacciari afferma che “l’unico progetto che [...] vive è quello che si costruisce nel tempo - che concepisce l’intervallo di tempo come sua compositiva componente - che innova nella memoria”¹¹.

Giulio Carlo Argan in *Roma Interrotta* scrive: “ed è già tanto che si parli di memoria e non più di storia [...] nessun progetto dunque: ma un rovesciamento della memoria dal passato al futuro, dell’immaginazione dal futuro al passato”. A questo proposito, in riferimento allo specifico contesto della città di Roma, aggiunge che “la questione è piuttosto di tempi che di spazi. Le maree delle epoche sono passate e si sono ritirate lasciando sulla rena i relitti di lontani naufragi: come tutti i relitti, hanno attorno uno spazio prossimo e sconfinato [...]. A differenza dello spazio, che è opaco, il tempo è trasparente”¹².

Nell’insediamento della città ci sono parti connotate da vuoti urbani, delle vere e proprie *assenze* all’interno del tessuto urbano, che testimoniano attraverso le tracce le orme rinvenute, le epoche passate. Queste pause urbane sono la testimonianza di una memoria che può diventare nuova verità storica.

Nel saggio *L’inizio, la fine e ancora l’inizio*¹³, Peter Eisenman individua due tipi di assenza: “«era» o «è stato»; e «sarà» o «essere in divenire». La prima può esser chiamata memoria e la seconda immanenza. Ogni presenza dunque contiene un’assenza; quest’as-

senza è l'assenza della sua precedente presenza: la sua memoria e la presenza di una futura assenza, cioè la sua immanenza"¹⁴.

Oswald Mathias Ungers in un saggio del 1983 intitolato "Per un'architettura umanistica", anticipando questioni che rivivono oggi un momento di grande attualità, riflette sul fatto che "il problema si sposta dall'ideazione di un ambiente completamente nuovo alla ricostruzione di quello preesistente. Non invenzione di un nuovo sistema, ma il miglioramento dell'esistente; non la scoperta di nuove norme, ma la riscoperta di principi sperimentati; non la costruzione di nuove città, ma la ristrutturazione delle vecchie, sono i problemi dell'avvenire. Ciò di cui si ha bisogno non è una nuova utopia, ma il progetto per il completamento della realtà esistente. Non serve una ennesima «nuova» architettura, bensì il rinnovamento ed il ravvivamento di ciò che è già conosciuto nel senso di un'*architettura della memoria*"¹⁵.

A tale riguardo è interessante richiamare le considerazioni di Ignasi de Solà-Morales, che osserva come "il pensiero contemporaneo parte dal disordine della realtà, dalla molteplicità e dalle differenze come dati iniziali. Da queste basi difficilmente possiamo pretendere di risalire agli inizi o di essere in grado di ricostruire la trama originaria. Il compito della storia non è quello più di grandi narrazioni. Come scrive Paul Veyne nel suo polemico libro del 1971 dal titolo *Come si scrive la storia: saggio di epistemologia*, la storia viene scritta dalle nostre intenzioni, dagli intrecci che guidano le nostre ricerche. Secondo questi intrecci, secondo le connessioni tra i fatti che si vogliono decifrare, vengono organizzati gli strumenti, la gerarchia dei documenti che si decide di utilizzare e il racconto che si vuole scrivere. Sia che si tratti di una storia generale o di storie parziali, il risultato è quello di un racconto costruito partendo dalle ipotesi e dalla concentrazione dell'autore su un nucleo di relazioni al quale egli concede il privilegio dell'attenzione storica [...]. Più che dedicarsi alla ricerca di nuovi modelli che permettano di giungere a una chiarezza totale, la storia tenta di mettere insieme percorsi trasversali, microstorie, sezioni inesplorate, alla ricerca di significati diversi. [...] In queste circostanze è difficile pensare alla storia come *magistra vitae* e fondamento della disciplina architettonica"¹⁶. Ecco allora che la storia della città si può comporre intorno ad alcune questioni fondamentali, capaci di riscattarne il destino, attraverso la ri-attualizzazione di nuovi usi e significati, rivisitati con operazioni di riscatto della memoria.

È attraverso l'ordine del fare, dell'esperire rivelando e non del rap-

presentare rilevando, che si dà ordine ai fatti mnemonici, spesso imprecisi, confusi, incompleti, ma che possono e devono trovare ordine all'interno di un nuovo significato dato al presente, che dipende dall'intenzionalità dell'osservatore.

Colui che osserva si avvale di un materiale storico caratterizzato da immagini logore e deformate, da documenti screditati, ma contaminati da associazioni, spesso anche indebite e ingenuie, combinazioni banali e confuse. Sono materiali assonanti però con altri ricordi, celati nella memoria delle tracce del luogo, che danno vita, a partire da un unico significante originario ritrovato, ad una pluralità di significati tutti possibili.

Non più allora il documento dotto, fissato nella struttura di un sistema formale e temporale, lucido e cristallizzato per sempre, ma una sintesi ricreativa, capace di disegnare un'immagine icona, in grado di dare nuovo significato e nuova misura allo stato di fatto del luogo d'intervento.

4.2 Il progetto come nuova rovina: il tempo nelle incisioni Piranesiane

*"[...] l'arte stessa nelle sue diverse forme,
è una rovina o una promessa di rovina"¹⁷*

Marc Augé

Auguste Perret affermava che "la bella architettura fa belle rovine". A questa affermazione potrebbe essere accostata una riflessione di Franco Purini riguardo *I tempi del progetto* contenuta all'interno di *Comporre l'architettura*, che ribalta il rapporto tra rovina e architettura individuando nella fase della costruzione dell'opera architettonica la prefigurazione della sua futura rovina: "si immagini un segmento lungo un metro e si faccia l'ipotesi che questo segmento rappresenti la vita di un edificio, dalla sua concezione alla sua costruzione, dal suo uso iniziale alle inevitabili e spesso numerose trasformazioni delle sue destinazioni funzionali, dal suo abbandono alla sua fine come rudere. A partire dall'inizio del segmento i primi due centimetri costituiranno il tempo che va dalla prima idea alla stesura del progetto. Il quinto centimetro coinciderà con il completamento della costruzione. Segue poi l'ingresso del manufatto nella sua vita piena, nelle sue funzioni, nel suo ruolo di individuo edilizio riconoscibile nella città. Da quella fase in poi si succederanno una

serie di modificazioni che cambieranno, a volte. Sostanzialmente, la struttura e a volte anche l'impianto linguistico del manufatto. Osservando questo diagramma si può notare che questo periodo copre un tratto che va dai cinque centimetri almeno ai novanta. Dai novanta centimetri ai cento l'edificio ha ormai esaurito il suo ruolo attivo ma non il suo ciclo biologico. Questo si compirà solo quando, alla fine del segmento, esso sarà ridotto ad una rovina¹⁸. La condizione di rudere trova un momento di anticipazione in quella che Franco Purini, nel diagramma associato al passaggio riportato, definisce come "la prefigurazione del rudere", condizione che si verifica in quel tempo compreso tra "il progetto" ed "il completamento della costruzione", alludendo ad una sorta di ciclicità temporale, di *simultaneità tra l'inizio e la fine*. Lo stato di rudere è dunque evocato fin dall'inizio della costruzione, determinando una simultaneità tra le diverse fasi della vita dell'edificio. La dilatazione del tempo della costruzione e la contrazione del tempo del rudere trovano nel presente il loro punto di incontro, come in una condizione piranesiana o in un frammento archeologico, in cui la natura si riappropria dello spazio che le era stato sottratto dalla costruzione dell'architettura¹⁹. Il tempo della rovina permette inoltre di isolare la percezione della *venustas* da quella della *utilitas* e della *firmitas*: "per contemplarla davvero in un isolamento che la metta in evidenza occorre che la costruzione non abbia più una funzione e che sia distrutta. E la condizione della rovina è proprio questa. In essa i tempi del progetto si incurvano attorno a una sovrapposizione di infanzia e vecchiezza, in una ideale e misteriosa sospensione"²⁰.

Una condizione di non finito o meglio di *non più finito* intesa come estetica per l'incompiuto si deve all'intenzione di riconoscere il tempo e la storia come fattori non costanti.

Queste idee vengono magistralmente espresse nelle incisioni di Piranesi, dove la città è vista come un paesaggio, in cui strade e monumenti si diluiscono le une negli altri e dove la rovina assume un protagonismo proprio.

Piranesi studiò e misurò una quantità innumerevole di edifici dell'antica Roma, studi che furono raccolti nella pubblicazione del 1756: nei quattro volumi dal titolo *Antichità Romane de' tempo della prima Repubblica e dei primi imperatori*.

Nella tavola del *Tempio di Vespasiano a Roma* si osserva il ritorno dell'architettura ad uno stato di *nuova natura*.

Per Piranesi *antico* non significa *di altri tempi* bensì *di sempre*. Egli

rievoca tutta la meraviglia e lo stupore che suscita l'antico; incisioni di architetture del passato mondo romano che la storia ha accumulato casualmente. Il mondo delle cose fabbricate - e quindi di cose visibili - "ha le sue radici nella lontananza dell'antico"²¹. Le atmosfere "denunciano, però anche il suo sconcerto di fronte alla difficoltà di rendere visibile l'insondabile profondità del tempo, che le apparenze colte dalle incisioni annunciano e nascondono"²² attraverso il loro *chiaro-scuro*.

In Piranesi è sempre presente "il nodo del rapporto tra il limitato, che la precisione documentaria e archeologica impone di rispettare, e l'illimitato, che di questo tipo di conoscenza è il correlato"²³, l'illimitato proprio dell'immaginazione di un tempo passato a noi sconosciuto. Questa condizione si rivela nella *Sala all'uso degli antichi romani con Colonne* e nella *Camera sepolcrale inventata*, dove nella prima si evince una volontà nell'attribuire allo spazio rappresentato un'immagine conclusa, mentre nella seconda l'evidente preoccupazione ed angoscia nel cogliere il conflitto che il tempo e la natura, alleati, istaurano con l'evocazione dell'antico.

Nelle sue raffigurazioni il tempo e lo spazio si compongono come il serpente che si morde la coda, *Uroboros*, simbolo dell'eterno ritorno, in un periodo in cui è forte l'interesse per le antichità, come sintetizzato nelle parole di Thomas Browne, il quale nel 1686 scrive: "è il momento di guardare indietro, di contemplare i tempi passati e i nostri Avi. I grandi esempi si assottigliano, bisogna cercarli nel mondo scomparso. [...] Siamo molto impegnati a trovare una nostra stabilità tra presente e passato, e l'intero teatro delle cose è appena sufficiente a istruirci"²⁴.

Il lavoro prodotto dall'architetto veneto nella raccolta *Le Antichità* ha come scopo un'utilità pubblica, volta al superamento dell'oblio e a ricordare il potere che possiede l'antico.

L'opera *Antichità Romane de' tempo della prima Repubblica e dei primi imperatori* si compone di quattro volumi all'interno dei quali "il primo offre la ricostruzione per frammenti dell'identità urbana dell'antica Roma, il secondo e il terzo la riproduzione delle tombe e dei monumenti sepolcrali, il quarto un vero e proprio inventario eroico delle principali opere pubbliche"²⁵. Attraverso questo lavoro Piranesi non si limita a costruire delle rappresentazioni dei monumenti come singoli oggetti architettonici, ma indaga il rapporto da questi instaurato con il proprio contesto di riferimento, ignorando i differenti tempi che hanno prodotto questi accostamenti, leggendoli al contrario in maniera simultanea.

Nello stesso periodo, tra il 1740 e il 1748, Giovan Battista Nolli invece disegna la nuova pianta di Roma su incarico del potere ecclesiastico, che aveva come obiettivo quello “di ripensare e riprogettare il ruolo della città eterna”²⁶. Alla pianta del Nolli segue, nel 1762, il disegno de *Il Campo Marzio dell’Antica Roma*. Le due rappresentazioni di Roma differiscono nello spirito del loro obiettivo: mentre quella del Nolli si configura come uno strumento volto alla comprensione della struttura del tessuto urbano, *Il Campo Marzio* è la costruzione di una nuova contemporaneità attuata attraverso le architetture dell’antichità. Quest’ultima rappresentazione si avvale dell’associazione “arbitraria” di architetture distanti tanto nello spazio quanto nel tempo, per quanto l’area disegnata è quella “compresa tra il Tevere, il Campidoglio, il Quirinale e il Pincio [...]”. *Il Campo Marzio* non offre alcun insegnamento e non trasmette messaggio alcuno, se la *curiosità* non lo ininterroga e l’*invenzione* non lo interpreta”²⁷.

Francesco Dal Co definisce *Il Campo Marzio* un collage di frammenti, precursore della tecnica di rappresentazione che, esportata già dalle avanguardie artistiche, ha caratterizzato l’arte post-moderna. Nella tavola architetture notevoli come ad esempio il Pantheon, il Colosseo, insieme al corso del fiume Tevere, si compongono in maniera paratattica insieme ad altri monumenti, sullo stesso piano, senza volontà di classificare o di subordinare secondo un ordine sistemico le parti che compongono il disegno. La successione delle architetture disegnate per addizioni successive, genera una pianta in cui la figura coincide con lo sfondo anticipando questa volta l’arte di inizio novecento delle avanguardie.

Possiamo affermare che la tavola de *Il Campo Marzio* non funziona come una entità urbana, poiché mancano le strade, lo sfondo è pieno di figure interstiziali, non viene ad essere definita alcuna gerarchia tra figura e sfondo. Non viene assegnata nessuna posizione di preminenza né allo sfondo né alla figura, a differenza della pianta del Nolli. “Lo sfondo invece diventa una continua traccia interstiziale tra oggetti che sono anch’essi tracce sia nel tempo che nello spazio”²⁸: si formula in questa condizione una lettura della città quale “tessuto della memoria”, in cui viene meno l’esclusivo interesse per le singole architetture, i rispettivi tempi e storie.

Si tratta dunque di una sorta di *palinsesto multiplo*, fatto di sovrapposizioni che intrecciano la storia con la memoria, il fatto con l’immaginazione, il *diacronico* con il *sincronico*.

Mentre la pianta del Nolli è la rappresentazione dello stato di fatto

delle architetture che nel tempo si sono stratificate, il *Campo Marzio* ha molto meno a che fare con la rappresentazione della realtà per come questa si presentava agli occhi di Piranesi. Questi utilizza la Roma del XVIII secolo come semplice punto di partenza. Gli edifici del secondo secolo si fondono con quelli del XVIII secolo, in una composizione sincronica che modifica le rispettive collocazioni all'interno della città. Inoltre, "aggiunge degli edifici che non sono mai esistiti. Di primo acchito sembrano ricordare degli edifici che avrebbero potuto esistere; sembrano edifici fintanto che li si esamina in quanto edifici funzionali. L'idea di edificio come traccia di funzione è simile al progetto di Piranesi per il *Collegio Romano*, che ha una pianta apparentemente centralizzata. Ma se lo si analizza, in realtà non funziona; è soltanto un simbolo della sua funzione"²⁹.

4.3 La rovina e la sua sospensione nel tempo

*"Quando due io cronologicamente lontani
- quello del presente e quello del passato -
si toccano alla maniera di due poli in un arco voltaico,
quando l'emozione non si separa più dalla conoscenza
[...] allora si avverte come un aroma di eternità.
Ci si accorge che qualcosa si è salvato dalla
distruttiva voracità del tempo"*³⁰.

Remo Bodei

L'etnologo francese Marc Augé, nel testo *Rovine e Macerie; Il senso del tempo*, distingue tre diverse forme dell'oblio: l'*inizio*, la *sospensione* e il *ritorno*. L'autore sottolinea in riferimento alle forme dell'oblio individuate come sia interessante notare che queste siano strettamente connesse con lo spostamento nello spazio e quindi con la dimensione temporale impiegata a percorrerlo.

Dell'*inizio*, l'autore afferma che è la forma dell'inaugurazione, "l'aprirsi al tempo, al nuovo. L'avvicinarsi della partenza, che conferisce fuggevolmente la sua forza poetica al più banale dei viaggi organizzati, è anche l'istante inafferrabile nel quale sulla pagina bianca stanno per apparire alcune righe di cui l'autore non ha ancora preso veramente coscienza, oppure l'istante nel quale, più tardi, un lettore si impadronirà di quella stessa pagina, ma stampata, scoprendovi o ritrovandovi un insieme di sensazioni che poco tempo prima ancora gli sfuggivano"³¹. Per quanto riguarda invece la *sospensione*

l'autore sottolinea come "essa presuppone quell'impossibile arresto del tempo al cui inseguimento si lanciano talvolta il romanzo e la poesia. Quella pausa, quell'oblio momentaneo del passato e del futuro simultaneamente, quella tregua fra il ricordo e l'attesa che ossessiona Stendhal perché assomiglia alla felicità, è anche, e più ancora, quella a cui aspira l'autore che purifica la sua forma per preservarla dagli attentati del tempo e dare ai suoi futuri lettori la sensazione di un puro presente, di un presente che dura senza trascorrere: pagina incessantemente letta e riletta, musica di un verso sempre a fior di labbra. Il prima e il dopo che delimitano la sospensione del tempo, noi li immaginiamo naturalmente in termini di spazio, [...] immobilizza la propria attenzione per abbandonarsi al piacere atemporale"³². Infine, "il *ritorno* è una forma dell'oblio perché, dalla partenza all'arrivo immaginato come un ritorno al punto di partenza, i derivati della memoria [...] hanno eliminato il sapore preciso del passato"³³.

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

La convivenza con le rovine contraddistingue il paesaggio culturale europeo sin dal Medioevo. La rovina può essere assunta come una sintesi tra natura e artificio, tra presenza ed assenza, come un punto di intersezione tra passato e futuro, tra spazio e tempo. Frammento di durata ed eternità, essa ci rimanda alla figura di unitarietà di ciò che era stata l'opera nel suo passato. Pertanto le rovine connotano il paesaggio secondo una dimensione non più solo spaziale bensì anche temporale, rimandando ad una pluralità di passati. La natura invece, con il suo tempo ciclico, destoricizza la rovina sospendendola in un tempo senza storia, in un "tempo puro"³⁴ in cui la rovina "conferisce alla natura un segno temporale e la natura, a sua volta, finisce col destoricizzarlo traendolo verso l'atemporale"³⁵. Tutte le opere potranno essere in futuro, alla fine della loro durata, in una condizione di futuro anteriore, che ripete il passato per proiettarsi nel futuro.



06. Paul Klee, *Angelus Novus*, 1910.

Il tempo della simultaneità nel progetto urbano



07. Nolli, *Nuova pianta di Roma*, 1748.

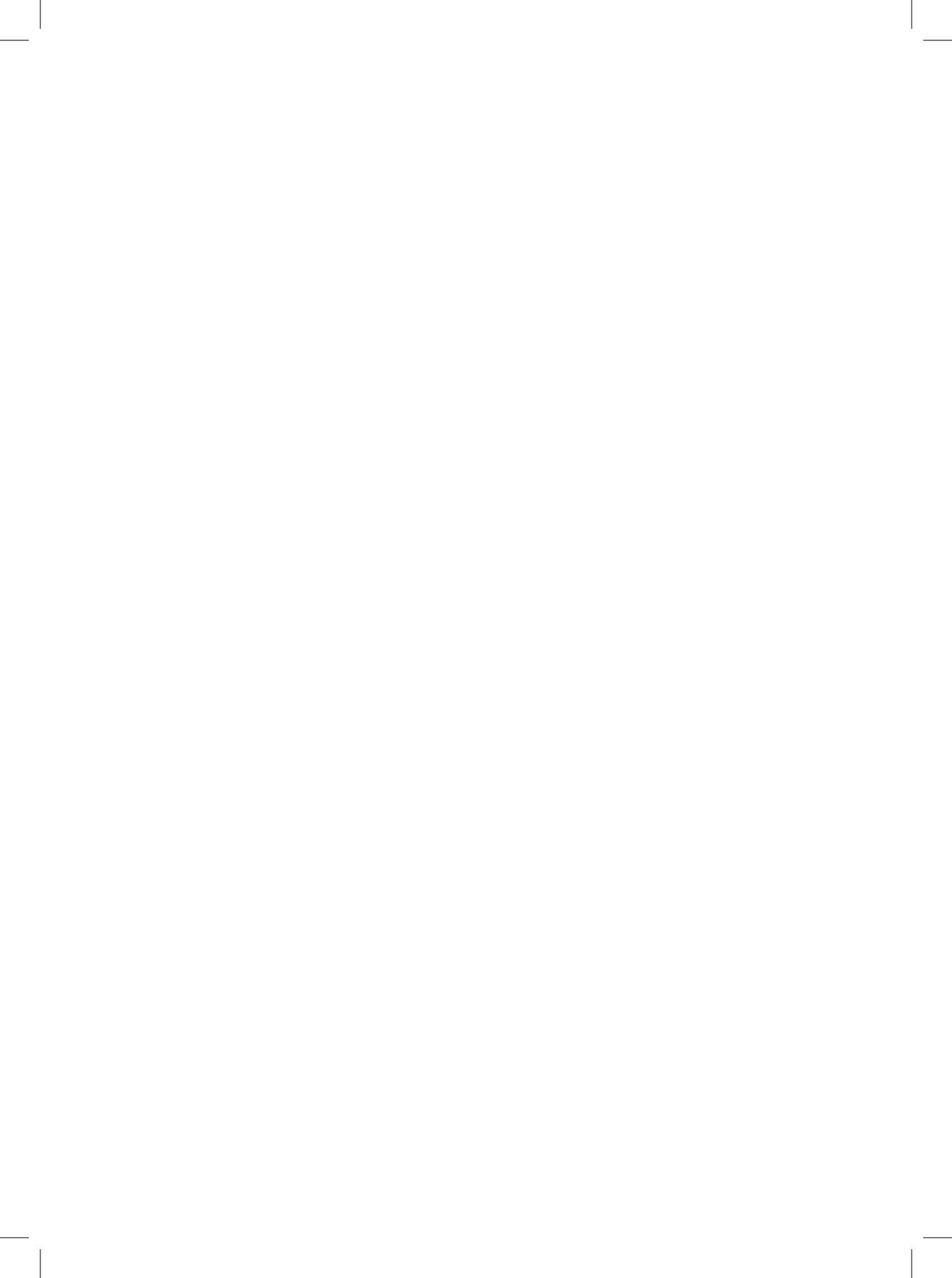


08. Piranesi, *Campo Marzio*, 1762.

Note

1. Paul Klee, *Angelus Novus*, 1910.
2. Walter Benjamin, *Angelus Novus: saggi e frammenti*, R. Solmi (a cura di), Einaudi, Torino 1995, p. 77.
3. *Ibidem*.
4. "La memoria è un atto vendicativo della storia". Massimo Cacciari, conferenza tenuta presso la libreria Guida di Port'Alba, Napoli, 2003.
5. Walter Benjamin, op. cit.
6. "Il lavoro dello storico consiste nello stabilire alcune relazioni tra materiali eterogenei, eterogeneamente classificati, con una «paziente opera di montaggio, [...]». Corboz percorre, seleziona documenti ed avvenimenti; si ferma «al di là della ricostruzione filologica [...] avanzando tentativamente con la tecnica e il procedimento del collage [...]». Paola Viganò, "André Corboz, connoisseur d'art et de villes", in André Corboz, *Ordine Sparso. Saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio*, Franco Angeli, Milano 1998, pp. 23-24.
7. Remo Bodei, *Filosofia del Novecento*, Universale Donzelli, Roma 1997, p. 81.
8. Henri Focillon, *L'anno mille*, Neri Pozza Editore, Milano 1998, cit. in Pasquale Miano, "Spazio, tempo in architettura. Sulla questione della non-contemporaneità", in *Lezioni di progettazione architettonica*, E.DI.SU., Napoli 2000, p. 28.
9. George Kubler, *La forma del tempo. Considerazioni sulla storia delle cose*, Einaudi, Torino 2002, cit. in Pasquale Miano, "Spazio, tempo in architettura. Sulla questione della non-contemporaneità", in *Lezioni di progettazione architettonica*, E.DI.SU., Napoli 2000, p. 29.
10. Fabrizio Desideri, "Apocalissi profana: figure della verità in Walter Benjamin", in Walter Benjamin, *Angelus Novus: saggi e frammenti*, R. Solmi (a cura di), Einaudi, Torino 1995, p. 336.
11. Massimo Cacciari "Idea di Venezia", in *Casabella* n. 557, maggio 1988, p. 42.
12. Giulio Carlo Argan, *Roma Interrotta* (1978), cit. in Fabrizio Spirito, *I termini del progetto urbano*, Officina Edizioni, Roma 1993, pp. 149-150.
13. Peter Eisenman, "L'inizio, la fine e ancora l'inizio", in *Casabella* n. 520-521, gennaio-febbraio 1986, pp. 44-46.
14. Peter Eisenman, op. cit, p. 46.
15. Oswald M. Ungers, "Per un'architettura umanistica", in *Hinterland* 27, III 1983, p. 30.
16. Ignasi de Solà-Morales, *Decifrare l'Architettura*, Allemandi & C., Torino, 2001, pp. 152-153.
17. Marc Augé, *Rovine e Macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004, p. 23.
18. Franco Purini, "I tempi del progetto" in *Comporre l'architettura*, Editori Laterza, Roma-Bari 2000, pp. 58-59.
19. "Dal giorno in cui è stata terminata, comincia, in un certo senso, la sua vita. È superata la prima fase, che, per l'opera dello scultore, l'ha condotta dal blocco alla forma umana; ora una seconda fase, nel corso dei secoli, attraverso un alternarsi di adorazione, di ammirazione, di amore, di spregio o indifferenza, per gradi successivi di erosione e di usura, la ricondurrà a poco a

- poco allo stato di minerale informe a cui l'aveva sottratta lo scultore". Margherite Yourcenar, "Il Tempo grande scultore", in *Il tempo grande scultore. Diciotto saggi magistrali sull'inesorabile scorrere del tempo*, Einaudi, Torino 1985, p. 51.
20. Franco Purini, op. cit., p. 60.
21. Francesco Dal Co, "Giovan Battista Piranesi, 1720-78. La malinconia del libertino", in Giovanna Curcio, Elisabeth Kieven (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, Electa, Milano 2000, p. 585.
22. Francesco Dal Co, op. cit., p. 586.
23. Ibidem.
24. Thomas Browne cit. da Francesco Dal Co, op. cit., p. 592.
25. Francesco Dal Co, op. cit., p. 593.
26. Francesco Dal Co, op. cit., p. 594.
27. Francesco Dal Co, op. cit., p. 599.
28. Peter Eisenman, *Contropiede*, Skira, Milano 2005, p. 40.
29. Ibidem.
30. Remo Bodei, *La filosofia del Novecento*, Universale Donzelli, Roma 2006, pp. 8-9.
31. Marc Augé, "Turismo e viaggio, paesaggio e scrittura", in *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004, p. 67.
32. Marc Augé, op. cit., p. 66.
33. Marc Augé, op. cit., p. 65.
34. Marc Augé definisce il «tempo puro» come un tempo senza storia. "La vista delle rovine ci fa fugacemente intuire l'esistenza di un tempo che non è quello di cui parlano i manuali di storia o che i restauri cercano di richiamare in vita. È un tempo puro, non databile, assente da questo nostro mondo di immagini, di simulacri e ricostruzioni, da questo nostro mondo violento le cui macerie non hanno più il tempo di diventare rovine. Un tempo perduto che talvolta l'arte riesce a ritrovare". Marc Augé, *Rovine e Macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004, p. 8.
35. Marc Augé, "Il tempo e la storia", in *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004, p. 38.



Capitolo 5

Il concetto di tempo nell'architettura contemporanea

- 5.1 Progetto e memoria
- 5.2 Il tempo come palinsesto nell'opera di Peter Eisenman
- 5.3 Il tempo come composizione sincronica nell'opera di José Ignacio Linazasoro

Il concetto di tempo nell'architettura contemporanea

5.1 Progetto e memoria

*“La memoria conferisce alle cose dello spazio,
la misura del tempo”.*

Ernesto N. Rogers

Il concetto di memoria² in architettura ha fortemente influenzato la disciplina architettonica negli ultimi decenni del secolo scorso. Nella progettazione architettonica si stabilisce un particolare rapporto con il passato, secondo modelli analogici, con associazioni sempre più complesse di sensi e significati, tipico dei processi mnemonici. In fondo molte altre discipline artistiche come letteratura, cinema e arti visive in genere, così come afferma Jean François Lyotard in *La condition postmoderne*, “sono segnati da processi paralogici di anamnesi e anagogia, che sono tipici della memoria”³.

Nel panorama architettonico del secondo dopoguerra, in Italia il tema della memoria nel progetto di architettura si è sviluppato intorno ad alcune questioni fondamentali tra cui la *tradizione* e il *contesto*. In merito alla questione della *tradizione* possiamo ricordare Ernesto N. Rogers, ma anche Aldo Rossi, con l'interesse per l'architettura neoclassica milanese, rurale padana e palladiana.

Il tema del *contesto* è centrale, inoltre, anche per tutta la scuola di Venezia, negli studi sull'analisi tipologica e morfologica dei tessuti urbani, e per quella milanese con Vittorio Gregotti, con un approccio a scala territoriale. In Italia è con Ernesto N. Rogers, anticipato dalle ricerche di Giuseppe Pagano sull'architettura rurale italiana, che si introduce il concetto di memoria per determinare un rapporto dell'architettura con il passato. Egli affida alla conoscenza della storia il compito di “ripresentificare” il passato e di mutarlo nel presente che si apre al futuro: “non sembri, ancora, un paradosso se affermo che bisogna conoscere la storia per poterla dimenticare ed essere se stessi. Infatti è evidente che il dimenticare non è un oblio, uno svanire, ma l'atto di una cosciente attività critica. [...] «Dimenticare la storia» implica un atto di scelta che discrimini il permanente dal

contingente, dal transeunte, dal caduco. È necessario dunque che l'operazione della scelta, mentre si rivolge al passato, contenga, immediate le vedute per il futuro, che sia intenzionale e stabilisca gli obiettivi⁴. Il concetto di storia diventa così per Rogers un elemento di continuità tra le innumerevoli mutazioni.

La storia si trasforma - da ricerca filologica del mondo classico e rinascimentale, e scientifica nella cultura ottocentesca - in un più ampio e complesso *patrimonio culturale*, necessario se non fondamentale per la progettazione di ogni architettura.

Ernesto N. Rogers, dopo il periodo di rifiuto della storia da parte del movimento moderno, restituisce alla storia un ruolo fondamentale all'interno dell'esperienza progettuale, ma questa volta è un modo nuovo di usare la storia, per mezzo della memoria, ossia un modo soggettivo, con una pluralità di significati che trovano ragione di esistere grazie alla ricca stratificazione della storia stessa. Una memoria che si accompagna però sempre, secondo Rogers, con l'*invenzione*, della quale è premessa imprescindibile. Una invenzione consapevole, tale da trasformare la memoria individuale in memoria collettiva.

Sulla tradizione della riflessione rogersiana, come approfondimento del rapporto della continuità storica per mezzo della memoria, si hanno notevoli contributi tra gli anni sessanta e gli anni ottanta, attraverso le opere di Aldo Rossi (la memoria collettiva).

Rossi così esprime il suo concetto di memoria ne *L'Autobiografia scientifica*: "memoria e specifico come caratteristiche per riconoscere se stesso e ciò che è estraneo mi sembravano le più chiare condizioni e spiegazioni della realtà. Non esiste uno specifico senza memoria, e una memoria che non provenga da un momento specifico; e solo questa unione permette la conoscenza della propria individualità e del contrario (self e non-self)"⁵. Una stretta relazione intercorre dunque tra memoria, specificità e riconoscimento dell'io. Per Aldo Rossi i fatti di architettura sono *memoria collettiva*, opera di trasformazione dello spazio da parte della collettività. La memoria diventa l'elemento conduttore dell'intera e complessa struttura: è una sorta di coscienza della città, dove il presente non può essere semplicemente l'attimo di connessione tra passato e futuro. Per fondare un atto progettuale occorre dare consistenza a questo attimo fugace ed individuare nell'*idea* l'elemento capace di sintetizzare nel presente la complessità degli avvenimenti che furono e degli avvenimenti che saranno. "E così l'unione tra il passato e il futuro è nell'idea stessa della città che la percorre, come la memoria per-

corre la vita di una persona, e che per sempre per concretarsi deve confermare ma anche confermarsi nella realtà. E questa conformazione permane nei suoi fatti unici, nei suoi monumenti, nella idea che di essa abbiamo”⁶. Il rapporto tra *progetto* e *memoria* è relativo al carattere autobiografico, necessariamente e scientificamente autobiografico, del fare architettura.

Negli ultimi decenni si sono sviluppati progetti intorno al tema della memoria, che ha visto operare in Italia, oltre agli autori già citati, anche altri architetti, come Carlo Aymonino, Guido Canella, Gianugo Polesello, Luciano Semerani e Giorgio Grassi.

5.2 Il tempo come palinsesto nell’opera di Peter Eisenman

L’opera di Peter Eisenman è presa in prestito, nell’ambito della presente ricerca, come paradigma per la descrizione della dimensione tempo in architettura. In particolar modo si fa riferimento a due suoi progetti: quello elaborato in occasione del *Seminario Internazionale di Progettazione Architettonica per l’area di Cannaregio* - organizzato nel 1978 dall’Istituto Universitario di Architettura di Venezia in collaborazione con il Comune di Venezia⁷ - e il progetto per la costruzione della *Città della Cultura di Santiago de Compostela* in Galizia, esito di un concorso vinto nel 1999.

La sua biografia progettuale descrive infatti una architettura che narra contemporaneamente il tempo passato, presente e futuro e che fa della *simultaneità* l’elemento determinante della composizione dei suoi progetti intesi come delle vere e proprie codificazioni di processi. La dimensione tempo diviene materia del progetto che concorre alla costruzione di un *palinsesto*⁸ architettonico, inteso come condizione di definizione di un nuovo ambiente, all’interno del quale sono compresenti segni e tracce appartenenti a diversi tempi: passato, presente e futuro. Tale *palinsesto*, tanto spaziale quanto temporale, non può prescindere dal contesto⁹ di riferimento, trovando in questo tracce ora da reinterpretare, ora da riattivare, ora da rivelare. Nella ricerca di Eisenman per il progetto a Cannaregio irrompe il tema del *tempo* nel duplice ruolo di “*materiale compositivo* puro e di *finalità espressiva* dell’operazione compositiva stessa”¹⁰.

L’area di San Giobbe a Cannaregio, interessata dall’ipotesi progettuale, è un’area di margine, situata a nord-est del tessuto urbano della città di Venezia, e delimitata dall’infrastruttura ferroviaria che

raggiunge la stazione di testa. L'area vive la *memoria* dalla presenza/assenza della griglia del progetto di Le Corbusier per l'Ospedale di Venezia. Il progetto di Peter Eisenman può essere infatti letto, in primo luogo, proprio come un rimando concettuale alla proposta del maestro svizzero. Peter Eisenman si pone dunque, in un primo momento, in antitesi con la Venezia esistente, reiventando il luogo per mezzo di tre diversi disegni intesi come tre differenti testi sovrapposti: il primo corrisponde alla griglia che fa da sfondo alla figura (riprendendo come appena richiamato la griglia del progetto di Le Corbusier per l'Ospedale di Venezia); il secondo testo è costituito da una sequenza di oggetti che 'abitano' punti nodali segnati dalla prima scrittura; il terzo testo segna una traccia in diagonale nel terreno, che diventa un elemento di attraversamento della figura complessiva, una centralità trasversale che collega il tessuto urbano esistente con la memoria del progetto dell'Ospedale di Venezia di Le Corbusier. Si tratta dunque di un'idea di testo capace "di leggere fenomeni e teorie molto distanti tra loro a livello ontologico, spaziale e temporale"¹¹. Il progetto richiamato sottolinea dunque il valore del contesto come intenso e stratificato *palinsesto* all'interno del quale sono compresenti segni appartenenti a tempi tra loro distanti, includendo tra questi il tempo di un progetto fermatosi sulla carta, ma che ha lasciato un segno tale nella cultura progettuale architettonica da configurarsi al pari di una traccia presente. Inoltre, ampliando lo sguardo all'intera città di Venezia, la condizione di *simultaneità* tra i diversi tempi della sua scena urbana compone un *paesaggio temporale*.

Si riporta qui un passaggio della relazione intitolata: "*Three Texts for Venice*" relativa al progetto di Cannaregio, in cui emerge come alle tre diverse scritture che strutturano il progetto corrispondano tre diversi tempi simultaneamente racchiusi in esso. Gli elementi che compongono il progetto per Cannaregio "si caricano di una particolare forma di temporalità"¹².

"*Text One: il vuoto del futuro*. Cannaregio è il sito del progetto dell'ospedale di Venezia di Le Corbusier, una delle ultime angosce del modernismo eroico. Il programma dell'ospedale è esemplificativo dell'ideologia terapeutica del modernismo. Con l'intera sua griglia si sovrappone al contesto irregolare di Venezia. Text One prosegue l'imposizione della griglia di Le Corbusier su tutto Cannaregio. La griglia si articola come una serie di vuoti/buchi nel terreno. Tali buchi sono potenziali sedi di future case o di future tombe. Incarnano il vuoto della razionalità.

Text Two: il vuoto del presente. Il secondo testo costruisce diversi oggetti che sembrano far parte del contesto esistente - oggetti contestuali. A un attento esame tali oggetti dimostrano di non contenere nulla - sono dei blocchi pieni e senza vita che sembrano essere stati in precedenza applicati al contesto. Sul terreno rimane traccia del loro movimento, il loro distacco dalla vita. Lasciano una traccia, segnano l'assenza della loro presenza precedente, la loro presenza non è altro che un'assenza [...].

Text Three: il vuoto del passato. Il terzo testo costruisce nel terreno una linea diagonale. Una linea che è l'asse di simmetria topologica per gli oggetti e un taglio materiale sulla superficie della terra. La superficie della terra è spellata, come si stesce ritirando la pelle di qualche corpo sconosciuto, lasciando intuire che esiste un altro livello, un qualche "interno" che non può essere soppresso o sommerso per sempre sotto la razionalità di un asse. [...]”¹³.

Il secondo progetto preso a riferimento come caso studio è la *Città della Cultura della Galizia*, a Santiago de Compostela. Il complesso è costituito da tre coppie di edifici, che si configurano come il risultato della composizione di elementi formali di tipo *simbolico* (la conchiglia, icona della città dei pellegrini), di tipo *storico* (la pianta della città medievale di Santiago de Compostela) ed infine di tipo *geometrico* (la griglia sovrapposta al percorso dei pellegrini). Queste tre matrici formali, integrate fra loro nel progetto, definiscono un *palinsesto* che forma un nuovo paesaggio, il quale si pone a sua volta come elemento di contrappunto nel territorio della storica città di Santiago de Compostela. Come nei precedenti progetti, l'idea di testo, che nella scrittura progettuale di Peter Eisenman spesso si avvale dello strumento del *diagramma*, dà seguito alla costruzione del contesto delle architetture. I tre elementi formali presi a riferimento, sovrapposti tra loro e con successive operazioni di modificazione - operate attraverso la geometria booleana, mediante linee di deformazione di flusso - generano la composizione dell'intero complesso. La pianta della città Santiago de Compostela, di origine medievale, si sovrappone ad una griglia "che è alla base dell'urbanismo a maglia ortogonale figura/sfondo, laddove gli edifici sono i pieni e le strade i vuoti residuali. Posizionando il centro cittadino originario dentro il terreno del nostro sito, si supera questo urbanismo figura/sfondo. I percorsi dei nuovi pellegrinaggi si fondono con la griglia iniziale, deformando, nel farlo, tanto la griglia quanto le relative strade e edifici. Trattiamo queste deformazioni come una serie di forme simili a superfici che, come la conchiglia,

sono lisce e striate insieme”¹⁴. In questo modo si elabora un nuovo rapporto tra figura e sfondo in cui quest'ultimo viene ad essere trattato anch'esso come figura, dove i sei edifici dunque non risultano più separabili dallo sfondo, ma incisi come dei solchi nel terreno.

5.3 Il tempo come composizione sincronica nell'opera di José Ignacio Linazasoro

“Ciascun progetto deve da un lato considerarsi debitore di un passato e di un luogo precisi, ed essere fondatore di una nuova visione: come in una torre dalla quale si dominano elementi dispersi che trovano l'unità grazie al progetto.

Una visione nuova, quindi, ma sempre orientata al preesistente, sia essa un paesaggio, un territorio o un frammento di città.

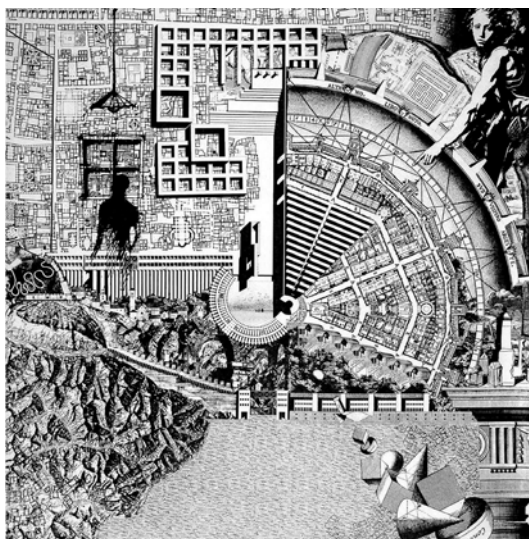
Solo così l'architettura si fa costruttrice del presente, senza dimenticare il passato, costituendo un apporto di valore per il futuro”¹⁵.

José Ignacio Linazasoro

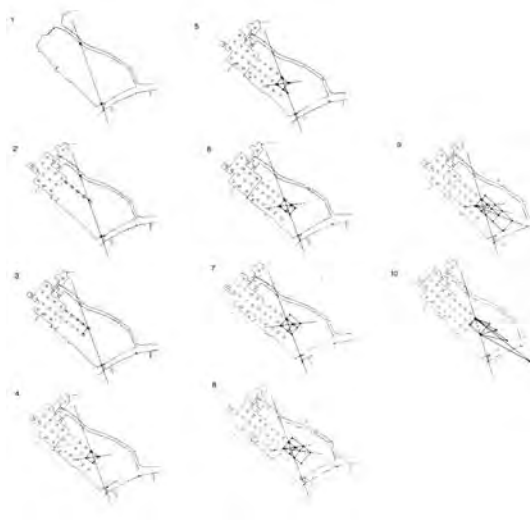
Il progetto per la piazza Augustin Lara e per l'adiacente centro culturale, sorto sulle rovine delle antiche Escuelas Pias de San Fernando nel quartiere madrilenno di Lavapiés, è l'esito di un concorso vinto a metà degli anni novanta da José Ignacio Linazasoro. Attraverso la lettura di quest'opera è possibile individuare alcuni temi appartenenti alla biografia progettuale¹⁶ di José Ignacio Linazasoro e riferirli alla presente ricerca: il *rapporto con la storia* e il *rapporto con la memoria* del luogo. In riferimento al rapporto del progetto con la storia, Ignasi de Solá Morales afferma come nelle opere di Linazasoro “vi è sempre la presenza della storia dell'architettura di alcuni momenti, di alcune opere concrete, vicine o lontane, contemporanee o antiche”¹⁷. Nello specifico caso del progetto per Piazza Augustin Lara e per il centro culturale, i ruderi delle Escuelas Pias si configurano come elementi in grado di richiamare e di veicolare la memoria propria del luogo e del suo passato. Il contesto conserva infatti tracce significative del suo passato. Un passato tragico, segnato dagli avvenimenti della guerra civile spagnola che hanno cancellato parte del tessuto antico del *Barrio* di Madrid, gettandolo in una condizione da allora rimasta irrisolta. Linazasoro sceglie di dare valore alle *preesistenze* non soltanto integrandole nel pro-

getto, ma facendo di esse l'elemento fondante della composizione dell'intera opera. La presenza dei ruderi della Escuelas Pias è il punto d'origine del progetto, il quale confrontandosi con il passato, dà vita ad un nuovo significato e ad un nuovo ruolo urbano di questo brano di città. Il vuoto urbano frutto delle distruzioni belliche viene trasformato, attraverso l'intervento progettuale, in uno spazio pubblico, che diventa luogo di accesso alla nuova Biblioteca de Las Escuelas Pias, ma che allo stesso tempo si configura come coronamento di uno spazio sotterraneo articolato su quattro livelli e adibito a parcheggio. Da questo piano di riferimento emergono una serie di volumi, rivelando la presenza dello spazio ipogeo. Tali volumi articolano la quota urbana dello spazio pubblico in una topografia irregolare, che viene raccordata, attraverso una sequenza di piani inclinati, con gli altri elementi che delimitano la piazza: le sedi stradali e gli edifici circostanti. Lo spazio pubblico viene così articolato da una sequenza di elementi che misura lo spazio alla scala umana. La scala attraverso la quale si accede allo spazio sotterraneo riceve la luce dall'alto per illuminare naturalmente le strutture di contenimento dello scavo. I materiali mostrano le loro superfici rugose, tali da poter rafforzare "il carattere *atemporale* del complesso"¹⁸ e per determinare una forte integrazione dell'opera con il carattere proprio del contesto del *Barrio*. L'intervento abbraccia simultaneamente diverse scale: da quella urbana, dello spazio pubblico, fino a quella dell'architettura, a quella della articolazione spaziale interna, fino ad arrivare a quella del dettaglio e degli arredi. Nonostante la complessità implicata delle diverse scale di intervento, e dai diversi sistemi temporali propri delle diverse architetture che definiscono il contesto - il rudere, la nuova biblioteca, la piazza e gli edifici residenziali - l'opera acquisisce un carattere unitario, nel rispetto della molteplicità degli elementi che entrano in gioco nella composizione architettonica e urbana. Allo stesso tempo l'unità del carattere del progetto non contraddice la molteplicità degli spazi e del sistema costruttivo: *tutto si compone simultaneamente*. "La soluzione architettonica [...] si esprime attraverso valori primari ed *atemporal*i e indiscutibili, come il materiale, la costruzione e la luce, che tiene conto del carattere forte, brutale e imponente del luogo e della rovina"¹⁹. Le potenzialità della luce e della tessitura delle superfici sono assunti nel progetto quali legami di espressione fra il tempo antico del rudere e il tempo nuovo dell'intervento; queste possono essere individuate allo stesso tempo quali finalità del progetto, la cui genesi è inseparabile dalla *presenza del passato*. Si

tratta di un progetto complesso, dove vecchie e nuove costruzioni si relazionano nell'ambito dei resti della chiesa barocca, dove “i muri scarnificati della vecchia chiesa, nel cui interno si colloca la sala principale di lettura della biblioteca, trovano nel vuoto della piazza una cornice ideale che ne enfatizza la nobile presenza, poiché la differenza di quota esistente fra i limiti della piazza permette la creazione di una piattaforma sopraelevata, come un belvedere, da cui contemplare in tutta la sua grandezza il tamburo in rovina della cupola della chiesa”²⁰.



09. Aldo Rossi, *Città analoga*, 1976



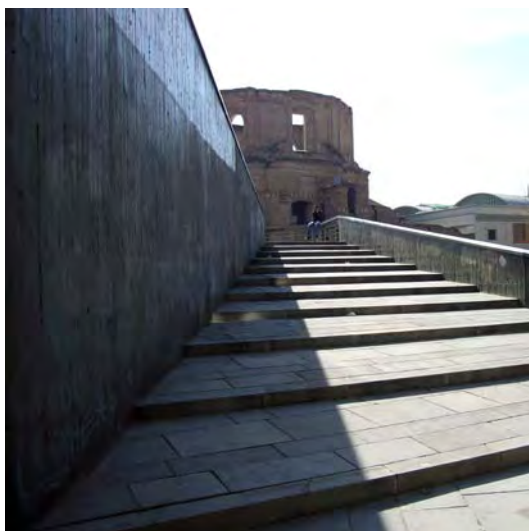
10. Peter Eisenman, diagrammi del progetto per Cannaregio (Venezia), 1978.



11. Peter Eisenman, modello del progetto per Cannaregio (Venezia), 1978.



12. Peter Eisenman, planimetria del progetto per Cannaregio (Venezia) 1978.



13. José Ignacio Linazasoro, Piazza Augustin Lara a Lavapiés, Madrid.
(Fotografia di Pasquale Mei, 2008)



14. José Ignacio Linazasoro, facciata della nuova Biblioteca de Las Escuelas Pias a Lavapiés, Madrid. (Fotografia di Pasquale Mei, 2008)

Note

1. Ernesto Nathan Rogers, *Gli Elementi del fenomeno architettonico*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2006, p. 73.
2. "In un recente scritto Stanford Anderson si interroga sulla nozione di memoria in architettura. Il suo saggio prende le mosse da una distinzione preliminare. Esistono due 'modi' o 'figure' della memoria: la «memoria celebrata attraverso l'architettura» e la «memoria in architettura». Nel primo caso si tratta di un valore dell'architettura in quanto capace di «tenere viva la memoria nella società»; nel secondo di un procedimento del progetto che richiede «l'operazione della memoria all'interno dell'architettura stessa». Traguardando i materiali della storia attraverso questa duplice lente della memoria possiamo anche parlare, da un lato, di «precedente formale finalizzato ad una causa sociale» e, dall'altro, di «precedente formale costitutivo della progettazione architettonica». Luigi Ramazzotti, "Architettura e memoria", in Luigi Stendardo (a cura di), *La traccia e la memoria*, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, Napoli 2009, pp. 83-84.
3. Jean-François Lyotard, *La condizione postmoderna; Rapporto sul sapere*, cit. da Maurizio Sabini, "Memoria", in Luciano Semerani (a cura di), *Dizionario critico illustrato delle voci più utili all'architetto moderno*, Gruppo editoriale Faenza, Faenza 1993, p. 109.
4. Ernesto Nathan Rogers, op. cit., p. 104.
5. Aldo Rossi, *Autobiografia Scientifica*, il Saggiatore, Milano 2009, p. 93.
6. Aldo Rossi, *L'architettura della Città*, Città Studi Edizioni, Torino 1995, p. 180.
7. Al *Seminario Internazionale di Progettazione Architettonica per l'area di Cannaregio* erano stati invitati a partecipare oltre ad alcuni docenti dei corsi di Composizione Architettonica dello IUAV: Carlo Aymonino, Gianugo Polesello, Valeriano Pastor, Aldo Rossi, Luciano Semerani e Gino Valle anche altri architetti stranieri Raimund Abraham, John Hejduk, Rafael Moneo, Bernhard Hoesli, Oswald Mathias Ungers, oltre che a Peter Eisenman.
8. Palimpsesto: "antico codice manoscritto di pergamena su cui, raschiata la prima scrittura, è stato scritto un nuovo testo. [...] Dal lat. *palimpsestu(m)*, che è dal gr. *palimpsestos*, comp. di *pálin* 'di nuovo' e *psân* 'raschiare'; propr. 'raschiato (per scrivervi) di nuovo'." Il grande dizionario Garzanti della lingua italiana, edizione 1994, voce "palinsesto".
9. "Contesto che Eisenman nega e ricostruisce come negazione progettuale del grande vuoto dai tracciati storici sommersi sublimando l'essenziale inessenzialità tafuriana in una dimensione atemporale". Silvio Cassarà, "Soggetto-Oggetto-Complemento. Breve cronistoria di un'Architettura 'spaziante'", in Peter Eisenman, *Contropiede*, Skira, Milano 2005, p. 16.
10. Franco Purini, "Pluralità dell'Unico", in Pier Vittorio Aureli, Marco Biraghi, Franco Purini (a cura di), *Peter Eisenman tutte le opere*, Electa, Milano 2007, p. 46.
11. Francesco Maria Mancini, "Beco-

- ming Architecture: i due volti del contemporaneo", in Francesco Maria Mancini (a cura di), *Peter Eisenman; Antologia di testi su Spacing*, Edizione Kappa, Roma 2005, p. 6.
12. Franco Purini, "Pluralità dell'Unico", in Pier Vittorio Aureli, Marco Biraghi, Franco Purini (a cura di), *Peter Eisenman tutte le opere*, Electa, Milano 2007, p. 43.
 13. Dalla relazione di progetto per il Concorso di Cannaregio "Three Texts for Venice" in Peter Eisenman, *Contropiede*, Skira, Milano 2005, p. 100.
 14. "Città della Cultura della Galizia", in Peter Eisenman, *Contropiede*, Skira, Milano 2005, p. 164.
 15. José Ignacio Linazasoro, "Introduzione", in Stefano Presi (a cura di), *José Ignacio Linazasoro; Progettare e costruire*, Casa dell'architettura Onlus, Latina 2007, p. 12.
 16. La ricerca sulle opere di José Ignacio Linazasoro, è stata svolta nel 2008 in occasione del periodo di attività di ricerca all'estero presso l'Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM), durante il Dottorato di Ricerca in Progettazione Architettonica e Urbana. In questa occasione sono stati effettuati dei colloqui sotto forma di intervista con l'architetto.
 17. "[...] vi è sempre la presenza della storia dell'architettura di alcuni momenti, di alcune opere concrete, vicine o lontane, contemporanee o antiche, nel suo modo di fare e progettare", Ignasi De Solá Morales, "Imitazione essenziale. L'architettura di José Ignacio Linazasoro", in *José Ignacio Linazasoro; Progettare e costruire*, Casa dell'architettura Onlus, Latina 2007, p. 244.
 18. José Ignacio Linazasoro, "Introduzione", in Stefano Presi (a cura di), *José Ignacio Linazasoro, Progettare e costruire*, Casa dell'architettura Onlus, Latina 2007, p. 90.
 19. José Ignacio Linazasoro, "Introducción", in José Ignacio Linazasoro, *Evocando la ruina*, A. G. Grupo, S. A., Latina 2004, p. 19.
 20. Victoriano Sainz, "Architetture per la città. Progetti urbani di José Ignacio Linazasoro", in Stefano Presi (a cura di), *José Ignacio Linazasoro, Progettare e costruire*, Casa dell'architettura Onlus, Latina 2007, p. 254.



Capitolo 6

Il concetto di figura nel progetto urbano

- 6.1 La definizione della figura del planivolumetrico
- 6.2 La figura della simultaneità
- 6.3 Il sopralluogo dell'area-studio: *Tra i due musei*
- 6.4 "Quello che può essere... Quello che è... Quello che è stato..."
- 6.5 La simultaneità nel Rione Sanità a Napoli
- 6.6 La perizia del degrado: un nuovo (già) Chiostro di Frà Nuvolo

L'esperienza progettuale del Seminario internazionale di Bergamo

Ph.D. Summer School "Edifici alti e paesaggio. Progetti, strategie, ricerche per la città contemporanea"

Il concetto di figura nel progetto urbano

6.1 La definizione della figura del planivolumetrico

“Ogni figura è traducibile e porta la sua traduzione, riconoscibile in trasparenza, come una filigrana o un palinsesto, sotto il suo testo visibile”¹.

Gérard Genette

Il concetto di *figura*² in architettura si traduce in una questione tecnica, di strumento di misurazione e quindi di individuazione dell'area di intervento; uno strumento capace non solo di rappresentare una condizione fisica del contesto, ma di definirne anche un *enunciato*, ossia una specifica domanda di architettura, attraverso la definizione di un'immagine, icona che rivela il particolare carattere di una forma.

Secondo Giuseppe Samonà la costruzione della figura è un procedimento sintetico ed essenziale per arrivare ai primi segni di progetto che sono ancora puramente iconici.

Gianugo Polesello sostiene che “la formazione di figure architettoniche, come nuovi concetti per una scienza in evoluzione, diventa una ragione importante di ricerca, di invenzione e di costruzione [...]; queste sperimentazioni architettoniche riguardano forme e figure che l'architettura disegna nella città”³.

In Bernardo Secchi, ancora, il ricorso alla figura trova significato e “senso in uno specifico contesto”⁴ della città, la quale “non è solo un immenso archivio di documenti del passato, ma soprattutto un inventario del possibile”⁵, situato tra l'analisi del passato e l'immaginazione del futuro. A proposito della figura, Bernardo Secchi scrive: “mossa di grande complessità, anche se spesso intesa in modi assai riduttivi, che ha carattere al contempo sistematico e diagnostico, la figura del corpo, nella sua declinazione principale, consente di affrontare e risolvere sia a livello della predisposizione di adeguati apparati concettuali, sia a quello del disegno di forme fisiche, un insieme di questioni attinenti l'articolazione e l'integrazione, la forma e la dimensione, l'ubicazione e la connessione, la funzione e

il ruolo dei diversi elementi che compongono la città come le membra di un corpo. La città sarà allora come il corpo umano: un tutto composto di parti distinte”⁶.

Lo spazio, rappresentato dalla figura, connotato più che descritto, manifestato più che disegnato, parlante più che parlato, diventa *metafora dell'intermedio*⁷, tra domanda e progetto di architettura, tra descrizione del contesto e prescrizione del progetto; è metafora del passaggio intermedio, di quel *traghetare* le quantità dei numeri di un piano urbanistico in qualità e definizione del carattere del materiale della composizione urbana e del relativo progetto di architettura.

L'intermedio della figura non è più definito dal valore dimensionale⁸, dalle sole quantità numeriche - tra il più grande e il più piccolo - che normalmente strutturano il piano, ma diventa strumento di ricerca dello specifico *carattere* degli elementi materiali che la costituiscono. La costruzione della *figura*, a partire dalla definizione del suo chiaroscuro - le parti note e quelle ancora in ombra -, attraverso una continua e successiva operazione di messa a fuoco dei diversi elementi che la compongono, individua quale sia la condizione di degrado della struttura morfologica, formulando la conseguente domanda di progetto dell'architettura. La condizione di degrado, alla quale fa da contrappunto il concetto di *appropriatezza*, “non appartiene solo allo stato fisico della materia, ma in quanto alterazione dell'ambiente, investe la struttura dei suoi significati, e quindi deve essere rilevata, non solo fotograficamente, ma direi progettualmente”⁹.

6.2 La figura della simultaneità

*“Lo spazio si definisce, secondo i filosofi,
come l'ordine della simultaneità.
La città [...] eleva questo ordine ad un grado
denso e specificamente ricco di significato.
L'apprendimento simultaneo degli eventi tuttavia
non significa che essi sono tutti contemporanei”¹⁰.*
André Chastel

La *figura della simultaneità* diventa lo strumento capace di rappresentare: “il passaggio dallo stato di fatto allo stato di progetto”¹¹. Il concetto di planivolumetrico rende simultaneo il tempo della storia

urbana, che è sempre una storia locale in quanto espressa dal contesto dell'area-progetto, e il tempo presente e futuro del progetto stesso. Così come afferma Fabrizio Spirito, tale passaggio "viene operato attraverso una ricognizione di tracce e memorie nel tempo, che ne ricerca e ne stabilisce la continuità; e nello spazio, tra le permanenze e le modificazioni della struttura e dell'immagine, ne rileva e ne misura l'appropriatezza o il degrado. Questa duplice ricognizione, che si produce contemporaneamente nello spazio costruito e nel tempo trascorso, non può essere separata e diversa dalla sua finalità: proiettare in avanti, rilanciare a vantaggio, ipotecare il futuro, formulando ancora, in termini tecnici appropriati, una domanda di architettura per occupare quello spazio urbano"¹².

In questo modo la costruzione della figura diventa un nuovo modo di interrogare l'area-progetto, trasformandosi nel planivolumetrico, ovvero nella domanda di progetto o, se vogliamo, del carattere dell'architettura di quel luogo. La figura è determinata da una dimensione spaziale - l'area che la contiene - ma anche da una dimensione temporale, costituita da elementi quali *tracce*, *reperti*, *rovine*, che definiscono il suo rapporto con il passato, e da elementi quali il progetto, le nuove destinazioni funzionali o di programma, elementi di modificazione, che segnano il suo rapporto con il futuro. Tra "quello che è stato" e "quello che sarà", attraverso "quello che è"¹³: "rovine, facciate vuote e aperture che liberano muri portanti antichissimi, bocche di misteriose gallerie. Uno scheletro bellissimo e incompleto, un oggetto freddo e astratto a rivelare Lisbona. Sorta di specchio che non riflette"¹⁴.

La figura si dilata e si comprime, in una condizione *bergsoniana* dove momenti antecedenti si fondono con quelli successivi, in un flusso unico senza soluzione di continuità, determinando nuove misure di spazio e nuovi intervalli di tempo. La figura prende forma: essa rappresenta il presente come condizione di *simultaneità* tra storia e memoria, tra descrizione e progetto, tra passato e futuro.

Una continua messa a fuoco di queste coppie dicotomiche *compongono* la figura, *rilevando* il luogo, che si esplicita in una domanda di progetto architettonico. La figura trova misura, restituendo a vecchi segni il significativo perduto, fissando il carattere della composizione attraverso la condizione di simultaneità tra lo "stato di fatto" e quello di "progetto".

Così l'intermedio della figura diventa icona del presente, capace di rievocare il tempo passato della città, simultaneamente alludendo al suo futuro. Il presente è misura intermedia della dimensione

tempo, collocata tra un *passato dilatato*, costituito dalle sue architetture, ed un *futuro contratto*¹⁵, rappresentato dalla prescrizione della domanda di architettura. La figura, come in una condizione sant'Agostiniana, diviene icona della *simultaneità* dei diversi tempi della città.

Si rendono in questo modo contemporanei il passato e il futuro, attraverso la dicotomia del chiaro-scuro della figura, nella quale le *permanenze* e le *mutazioni* diventano i due gradienti cromatici del bianco e del nero.

Le parti della città contemporanea del XXI secolo, che rappresentano le diverse fasi dello sviluppo urbano, non sono più rappresentate come la sommatoria¹⁶ di parti distinte, che si addizionano lasciando inalterati i loro confini o i loro limiti, ma si integrano diventando un tutt'uno e continuamente la stessa cosa, con significati diversi, in ragione del loro specifico carattere individuato.

In questo modo, le singole parti che formano la città trovano la loro unità spaziale e temporale e definiscono una nuova composizione urbana, collocandosi all'interno del tutto¹⁷.

La *simultaneità* intesa come *composizione sincronica* di parti temporalmente diverse della città determina il *carattere della figura*.

Fabrizio Spirito precisa in questa prospettiva come: "il rapporto della non continuità dello sviluppo tra le città storiche e le città moderne, tra città preindustriali e città industriali, dà luogo all'artificiosa concentrazione della storicità mentre la parte moderna sarebbe per definizione addirittura antistorica"¹⁸. Perciò "chiamiamo centro storico quella parte della città il cui impianto risale ad un periodo preindustriale, e quindi anche ad un periodo precedente al traffico meccanizzato, e evidentemente consideriamo non altrettanto storica la parte della periferia enorme che proprio per ospitare quella popolazione immigrata, la popolazione industriale, è cresciuta intorno al *centro storico*"¹⁹.

La lettura *sincronica* di parti sviluppatasi diacronicamente nel tempo fa sì che la città non si divida più in centro e periferia, ma nei caratteri che ne segnano i diversi destini. Ecco, allora, che la città diventa nuovamente tutta contemporanea.

Così scrive Bernardo Secchi a riguardo: "le parti debbono perciò essere riconosciute, nominate descritte e qualificate [...] Dovrò distinguere e nominarle in base ai loro caratteri visibili, morfologici, non come centro e periferia, quartiere residenziale bianco o nero, città borghese od operaia"²⁰.

Non si tratta pertanto di *separare*, quanto di saper *riconoscere* ca-

ratteri comuni di parti diverse che costituiscono la città. Le porzioni della città che, in una condizione temporale *diacronica*, appartengono a diversi momenti storici, non devono essere separate in virtù di una loro determinata o specifica appartenenza stilistica di linguaggio, ma al contrario rimesse in relazione.

La costruzione della *figura* è capace di superare questo limite, mediante il comporre insieme e simultaneamente pezzi e parti eterogenei dell'area-progetto, in una condizione non più, o almeno non solo, *diacronica*, ma *sincronica*. Il simultaneo fissa nel presente il *carattere*²¹ della composizione urbana, carattere che annota la natura del rapporto tra le parti, di volta in volta nominate, ed il tutto. La figura diventa così lo strumento della cultura *post-moderna* capace di registrare la pluralità del concreto in una unica forma singolare e astratta.

6.3 Il sopralluogo dell'area-studio: *Tra i due musei*

Scopo del *Seminario di lettura progettuale*²² dell'area-studio sulla città di Napoli è stato quello di costruire sottoforma di enunciato l'ipotesi di ricerca, più che di cercare una verifica o una dimostrazione della stessa²³, disegnando una figura capace allo stesso tempo di *raffigurare* il passato e di *pre-figurare* il futuro. Si è ricercata la composizione della figura del planivolumetrico attraverso le architetture del luogo oggetto di indagine, per tracciare la storia locale: la storia del luogo con il quale il progetto urbano sempre si rapporta, in quanto il *progetto urbano* si misura sempre con la storia dell'architettura locale, a differenza del *progetto architettonico* il quale, si confronta con la sola storia dell'architettura. Tale differenza implica la necessità del sopralluogo, obbligatorio per il *progetto urbano* per poter cogliere gli elementi locali che condizioneranno e caratterizzeranno l'architettura costruita per quello specifico luogo. Saper "penetrare la realtà"²⁴ è quanto afferma Ernesto Nathan Rogers e così anche Gino Valle ha scritto: "vado sul luogo, ad annusare. Ci vado una prima volta con un'idea vaga del programma, mi guardo il contesto, cammino, misuro il posto a passi e in un certo senso ne prendo possesso fisico, tattile"²⁵. Non solo quindi una necessità tecnica del misurare, per rilevare metricamente lo spazio, ma una questione anche di concetto²⁶ in cui poter rivelare in una condizione indiziaria le tracce delle possibili forme urbane passate e future. Tale tecnica - lo svelare tracce - può diventare una tavola

di progetto, in cui dalla scena dello sfondo del contesto si passa al primo piano dell'architettura, di quel luogo e per quel luogo, nel quale la relazione tra contesto urbano e testo di architettura trova soluzione nella questione del *progetto intermedio* della figura del planivolumetrico. Questa figura sintetizza la molteplicità degli elementi nell'unitario, per mezzo di un procedimento logico ed analogico che rende intellegibile ciò che era in attesa di essere svelato. L'area-progetto si tematizza attraverso il sopralluogo, formulando la nuova domanda di progetto di architettura, che il contesto, come il committente, richiede²⁷.

Attraverso la lettura si riconoscono e si riscrivono gli elementi delle parti, rivelando - prima di misurare - il carattere della materia di cui è composta l'area-progetto.

Questo è il compito del progetto urbano. La figura del planivolumetrico ne è lo strumento.

6.4 “Quello che può essere... Quello che è... Quello che è stato...”²⁸

Quello che può essere... : *tempo futuro, tempo del progetto*. Il Ponte della Sanità un nuovo (già) Chiostro di Frà Nuvolo.

Quello che è... : *tempo presente*. Santa Maria della Sanità, Madre dalla lucente chioma maiolicata, accarezzata da un ponte affiorante. Parti diverse della stessa città che si guardano, si respingono, si incontrano senza averlo mai voluto. Incrociano i loro destini, solo apparentemente per caso.

Quello che è stato... : *tempo della memoria*. Lava Vergine cristallizzata che diventa basalto della strada (traccia-segno di un vecchio canale/torrente). La toponomastica che racconta la storia del luogo lascia presagire il suo passato. Riecheggia lo spirito di “quello che è stato”: tufo che si trasforma in polvere d'oro, catacombe come ventre del borgo, chiostri terrazzati aperti senza il quarto lato che si aprono con lo sguardo verso il mare. Come delle figure si animano queste architetture fatte di *corpo* come quello della città di Napoli (statua del Nilo), fatto di ambiguità come quello della Sirena Partenope. Tutto è duale, tutto è contrapposto, alla *Città storica* si contrappone la *Città dei Borghi*, alle catacombe della *Città paleocristiana* si contrappone la *Città della Controriforma* con le sue chiese dalle chiome maiolicate, a cui a sua volta si contrappone le *Città laica* dei francesi, ancora colti da spirito di rivoluzione democratica.

Le figure si animano, il tempo prende *forma* correndo “simultaneamente” verso il *futuro*, il *passato* e il *presente*.

6.5 La simultaneità nel Rione Sanità a Napoli

Nelle diverse carte storiche dell'area-studio del Rione Sanità - pianta di Lafrery (1566), pianta del Duca di Noya (1775), pianta degli Uffici Tecnici del Comune di Napoli (1872/1880) - si individuano i caratteri permanenti e le rispettive mutazioni nel tempo dei diversi elementi presenti, come ad esempio la trasformazione degli stessi, da torrente a strada nel caso di via Lava dei Vergini.

Si tracciano, attraverso il relativo montaggio delle tre carte storiche, alcuni sistemi di relazione temporali compresenti: la doppia Y del sistema torrente-strada e l'asse di collegamento delle due architetture, Museo Archeologico e Museo di Capodimonte, attraverso il Corso Amedeo Duca di Savoia. Questa relazione tra sistemi temporali diversi trova una condizione di simultaneità nel Chiostro ovale della chiesa di Santa Maria della Sanità, chiostro di Frà Nuvolo, con la presenza dei piloni del ponte della Sanità.

Leggere significa anche mappare per figure storiche: i diversi tempi si compongono dando diverse profondità alla figura da comporre. I caratteri permanenti sottesi alle carte storiche del passato diventano i primi segni che strutturano il ritratto della futura figura, come dei veri e propri lineamenti.

Pertanto questi diversi sistemi temporali sovrainpressi definiscono una prima ipotesi di area progetto, *perimetrando* una condizione di appartenenza, intesa come carattere comune delle coppie degli elementi architettonici selezionati: il *convento/borgo*, il *convento/platea*, inteso quale rapporto della chiesa con il suo chiostro, che coincideva con il terrazzamento, le *cave/chiese*, che determinano un ulteriore rapporto vuoto-pieno (sotto-sopra), un contrappunto non solo spaziale, ma anche temporale di due diversi tempi: quello delle catacombe del periodo paleocristiano e quello della costruzione delle chiese appartenente al periodo della controriforma.

Il sistema costituito dai due musei, quello di Capodimonte a nord e quello Archeologico a sud, attraverso il suo asse di collegamento, Corso Amedeo di Savoia Duca d'Aosta, strutturano la figura del planivolumetrico. Il sistema dei tre conventi evidenzia la potenzialità di un sistema *policentrico* all'interno dell'area studio.

Attraverso alcune condizioni di antinomie si individuano rapporti

dialettici tra il pieno del Museo di Capodimonte ed il vuoto di Largo delle Pigne (Piazza Cavour). L'antinomia si ribalta e al vuoto del parco-acropoli, sempre di Capodimonte, si contrappone il pieno dei Borghi dei Vergini, che fa da limite allo slargo di Piazza Cavour²⁹. Un'antinomia ulteriore è quella tra artificio e natura, tra il primo tratto del Corso Amedeo di Savoia Duca d'Aosta (Santa Teresa degli Scalzi), contenuto attraverso una operazione di scavo/sottrazione dalla "Platea Fonseca", una vera e propria *incisione nel tempo*, e la restante parte del Corso dopo il Ponte (sezione per addizione). Al *tempo della Controriforma* della città religiosa, con il suo sistema policentrico di conventi, si sovrappone il tempo della *città laica* illuminista.

All'asse di collegamento nord-sud del Corso Amedeo di Savoia Duca d'Aosta, si contrappone il collegamento est-ovest, attraverso la strada che segue la curva di livello a quota novanta metri e sviluppandosi lungo tutto l'arco collinare della città, dando vita ad un'altra antinomia. *Cardo* o *platea*? La scelta è tra spazialità romana o greca. Si prende in considerazione una sola parte dell'intero tratto della strada, a quota novanta metri, quella in prossimità del ponte della Sanità, mettendo in relazione la struttura policentrica formata dai tre conventi.

Questo sistema di strade *cardo-decumano* dell'asse nord-sud del Corso e della curva di livello est-ovest (a quota 90 metri), su cui si sviluppa l'altro asse, struttureranno la figura. Una figura capace di comporre parti di singole storie, diverse e differenti, in una unica "storia al plurale", cioè capace di contenere una "pluralità di tempi" tutti simultaneamente compresenti.

Il tempo si contrae in una condizione sincronica, il presente prende forma.

La composizione delle diverse antinomie spaziali-temporali procede attraverso una continua selezione ed epurazione degli elementi e dei segni (tracce), che si dissolvono diagrammaticamente, sfocando e assottigliando sempre più le diverse parti che sono entrate in gioco. Prende vita una tensione tra la *figura derivata* dallo "stato di fatto" e la *figura integrata* che comprende la "prescrizione" della futura domanda di architettura. In questo modo "storia locale" e "progetto urbano" tendono a coincidere attraverso l'immagine della figura, la quale non svela più il procedimento voluto per ottenerla e che si consuma nell'attimo della sua percezione. Un processo analitico, ma infine unitario.

In questo modo l'area-studio si ridefinisce. Essa trova nell'asse di

collegamento tra i due musei la sua struttura portante, il cui carattere è segnato diversamente: nella prima parte, da Santa Teresa degli Scalzi, all'inizio del Corso Amedeo, fino all'altezza del ponte della Sanità, è definito dalle operazioni della *sottrazione*, dello *scavo*, dell'*incisione*; oltre il ponte il rapporto si ribalta³⁰, ed il carattere diventa altro, emerge dalle operazioni di *addizione* e *costruzione*.

I tre conventi, situati ad una quota inferiore corrispondente a quella della *città dei borghi*, determinano l'asse trasversale (centralità) della figura dividendola in due parti, e lungo tale linea avviene il ribaltamento del rapporto da basso-alto in alto-basso.

L'intersezione dei due attraversamenti, il primo costituito da una parte della strada, est-ovest, a quota novanta metri, che mette in relazione il sistema policentrico dei tre conventi, ed il secondo dato dall'asse di collegamento nord-sud tra i due musei, alla quota superiore della *città laica*, individua la *centralità* della figura. L'ascensore che collega le due diverse quote della *città dei borghi* e della *città laica* diventa l'ulteriore attraversamento della figura, in questo caso un attraversamento zenitale, metafora trasversale del tempo trascorso e sovrapposto nella città.

Pertanto nel Ponte della sanità tutto coincide: *perimetrazione*, *centralità* e *attraversamento*. In questo punto nodale si determina il baricentro temporale della figura. È qui, in una condizione di non-contemporaneità, che ritroviamo la *compresenza* di tre diversi tempi: quello della *città dei borghi*, quello della *città della controriforma* e quello della *città laica*, ai quali si aggiunge un altro tempo, quello paleocristiano delle catacombe di S. Gaudioso.

I tre paradigmi, temi, dell'*attraversamento*, della *centralità* e della *perimetrazione*, trovano in quest'area la compresenza - la simultanea presenza - dei tre diversi corrispettivi tempi: quello della *città dei borghi*, rappresentato dalla pianta del Lafrery (1566), quello della *città della controriforma*, rappresentato dalla pianta del Duca di Noya (1775) e quello della *città laica*, rappresentato dalla pianta degli Uffici Tecnici del Comune di Napoli (1872-1880).

Si compone così un'unica "storia al plurale", capace di contenere le differenze in una condizione di nuova contemporaneità, di sovrappressione di tempi diversi.

Tutto diventa compresente in una condizione sant'agostiniana, il diacronico si contrae attraverso una condizione di simultaneità nel sincronico. *Il tempo si contrae, il presente prende forma.*

Il montaggio dei due diversi sistemi, quello dei due musei e quello policentrico dei tre conventi, che si intersecano nel Ponte della Sa-

nità, con i suoi piloni impiantati nel Chiostro di Frà Nuvolo, dà vita ad una *condizione di simultaneità di diversi sistemi temporali*.

La costruzione del planivolumetrico è in grado di tenere insieme lo *stato di fatto* dell'area-studio e il *progetto*, ossia, nel presente, il passato ed il futuro.

Questi due tempi, il passato dello *stato di fatto* e quello futuro della *vocazione del luogo*, esplicitata attraverso la prescrizione della domanda di architettura, vengono accolti e contenuti dalla *figura*, che è la messa in forma dello *spazio della sospensione*.

È come se la dilatazione dello "stato di fatto" e la contrazione del "futuro" progetto trovassero nella *figura* il loro punto d'incontro, la loro frontiera di interfaccia, come in una sindone, capace di rievocare il corpo avvolto.

6.6 La perizia del degrado: un nuovo (già) Chiostro di Frà Nuvolo

È nell'intervallo della figura del planivolumetrico, nel suo essere interfaccia tra i tempi diversi e compresenti, che si individua ancora come una fase di formulazione della domanda di architettura, o meglio del suo carattere, a cui possono corrispondere ancora diverse risposte, in termini di soluzioni architettoniche.

La lettura del contesto, attraverso la sua composizione in una figura, ci dà la possibilità di mettere in rilievo il degrado, non tanto della condizione fisica degli elementi del luogo, ma relativo alla composizione della figura, considerata dal punto di vista morfologico, degrado di quella condizione che non è in grado di rispondere ad una logica figurativa. Come tale il *degrado* (come elemento che determina il mancato raggiungimento dell'unità compositiva della figura) può essere inteso come una parte ancora mancante al tutto, carenza di unità compositiva prima ancora che materica. Il degrado così inteso può essere risolto dalla specificazione della materia, attraverso il *carattere di simultaneità* delle varie componenti. La sua perizia diventa il momento di ri-attualizzazione del valore formale della figura.

Come tale, la perizia sul *degrado* della figura individua sotto forma di enunciato la nuova domanda al progetto di architettura, proponendo il *tema compositivo* di un nuovo (già) chiostro. Un chiostro laico, un *tetrapilo*, attraversato al livello del secondo ordine dal Corso Amedeo di Savoia Duca d'Aosta.

Il chiostro laico del progetto individua una *traccia* con un certo *peso specifico temporale*, un *ganglio*, all'interno dell'area-studio, capace di contenere la "densità del tempo nella storia dello sviluppo urbano della città", luogo nodale che racchiude ed esprime tensioni temporali lontane, che qui si sovrappongono, si relazionano, si sovrainprimono. Si intravede nel Ponte della Sanità la condizione di *simultaneità* dei diversi tempi della città.

Lo schizzo del *Ganglio Temporale* si traduce in un rapporto sempre duale: tra passato e futuro in termini temporali, tra basso ed alto in termini compositivi, tra preesistenza e progetto, nei termini della descrizione architettonica.

Come in una sezione archeologica in cui, attraverso una operazione di ribaltamento, i reperti ritrovati nel sotto (suolo) prendono forma nel sopra (suolo), dando vita ad una architettura complementare alla traccia della preesistenza. Un calco, che non è più solo un contenitore spaziale bensì un *luogo temporale*.



15. Ortofoto dell'area studio a Napoli: l'ambito urbano compreso tra il quartiere Sanità e la collina di Capodimonte.



16. *Veduta della città di Napoli a volo d'uccello*, 1655, particolare con il borgo dei Vergini (A. Lafrery).



17. Pianta della città di Napoli, 1755, particolare dell'area-studio (G. Carafa duca di Noya).



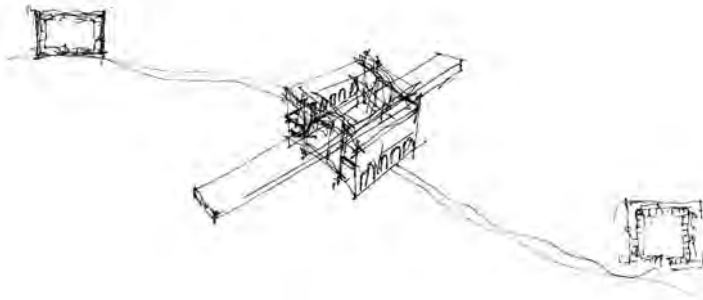
18. Perimetrazione dell'area-studio sulla *Pianta degli uffici tecnici del Comune di Napoli*, nota come *Pianta dello Schiavoni*, 1872-1880.



19. La *figura* del planivolumetrico.



20. Pianta della Cittadella conventuale di S. Maria della Sanità (Frà Nuvolo, inizio XVII sec).



21. Schizzo *ganglio temporale*. Il sistema dei tre conventi con al centro progetto del tetrapilo per un nuovo (già) chiosso di Frà Nuvolo.

Note

1. Gérard Genette, *Figure II*, Einaudi, Torino 1966, pp. 192-193.
2. Il termine "figura" deriva dal latino *figura* "dal tema di *ingere* «plasmare, modellare». Enciclopedia Treccani, voce "Figura". Se il termine figura trova nel significato di "aspetto esteriore d'una cosa" una sua prima, generica, definizione, allo stesso tempo ciascuna disciplina riferisce allo stesso termine significati più specifici. Il suo significato dunque si estende, venendo a ricoprire anche quello di *forma* e potendo spaziare dalla sfera visiva a quella filosofica, matematica ed architettonica.
3. Gianugo Polesello, "Le nuove figure delle aree centrali nella dimensione metropolitana della città", in Aa. Vv., *Le nuove figure delle aree centrali nella dimensione metropolitana della città. Il caso Garibaldi-Repubblica*, Milano, Venezia 1993, pp. 101-102.
4. Bernardo Secchi, *Prima Lezione di Urbanistica*. Editori Laterza, Roma-Bari 2000, p. 29.
5. Bernardo Secchi, op. cit., p. 30.
6. Bernardo Secchi, op. cit., p. 25.
7. Gérard Genette, op. cit.
8. Della scala 1:500 del planivolumetrico tradizionale, in cui vengono definite le quantità numeriche.
9. Fabrizio Spirito, *I termini del progetto urbano*, Officina Edizioni, Roma 1993, p. 21.
10. André Chastel, "Préface", in F. Boudon, A. Chastel, H. Couzy, F. Hamon, *Système de l'architecture urbaine. Le quartier des Halles a Paris*. C.N.R.S., Paris 1977, Trad. it. Paola Marotta, p. 12.
11. Fabrizio Spirito, op. cit., p. 152.
12. Fabrizio Spirito, op. cit., pp. 152-153.
13. Alvaro Siza, "Quello che è ...", in *Lotus International* n. 64, 1989, pp. 38-39.
14. "Quello che sarà: uguale a ciò che era? Vi è un tocco di falsità inevitabile. Un aspetto consapevole, pronto a dissolversi, di maquette esposta al tempo". Alvaro Siza, op. cit., p. 38.
15. Si veda a questo proposito l'Appendice del testo di P. A. Rovatti e D. Barocca (a cura di), *Gilles Deleuze. Il bergsonismo e altri saggi*, Einaudi, Torino 2001.
16. "Sono fatti che nella loro larga sperimentazione, nella loro conferma nel tempo, contengono gli elementi stessi di individuazione della città: ne rappresentano con efficacia il carattere molteplice, la ricchezza delle scelte, il fatto stesso cioè che la forma unitaria della città sia il risultato della sommatoria di soluzioni formali alternative, ma sempre fra loro compatibili e coerenti. Di nuovo la goethiana unità nella molteplicità che, prima che un principio d'azione, è un fatto osservato nella storia, una costante della storia della città, un luogo comune quasi". Giorgio Grassi, *La costruzione logica dell'architettura*. Allemandi, Torino 1998, pp. 160-163.
17. La questione riguarda la diversa idea di composizione che trova nel composito il suo particolare carattere. Il diverso gradiente del chiaro-scuro e del concetto di miscelanea riescono ad esprimere meglio tale concetto.
18. Fabrizio Spirito, op. cit.

19. Carlo G. Argan, "Il concetto di centro storico" in J. Raspi Serra (a cura di) *Il concetto di Centro storico. Ricerca archeologica, recupero, conservazione, riuso, protezione dei Beni Culturali*, Guerini Studio, Milano 1990, p. 16.
20. Bernardo Secchi, "Progetto di suolo", in *Casabella* n. 520, gennaio-febbraio 1986, p. 22.
21. "In un'opera d'arte moderna le relazioni tra gli elementi della composizione sono decisive a determinare il carattere". Sigfried Giedion, *Spazio, tempo ed architettura*, Hoepli, Milano 1984, p. 21.
22. Seminario tenutosi presso la Scuola di Dottorato di ricerca in Progettazione Architettonica e Urbana, Coordinatore Prof. Fabrizio Spirito (Marzo-Giugno 2007). Titolo: *Ricomposizione urbana. Mappatura tematica delle aree di Napoli*.
23. "L'osservazione non fornisce che dell'informazione, mentre solo l'ipotesi produce del senso". André Corboz, *Ordine Sparso. Saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio*, Franco Angeli, Milano, 1998, p. 171.
24. Ernesto N. Rogers, "Utopia della realtà", in *Editoriali di architettura*, Einaudi, Torino 1968, p. 269.
25. Gino Valle, "Dal luogo alla casa", in *Domus* 692, marzo 1988, p. 17.
26. La Biennale di Venezia del '76 segna, per mezzo della *Città Analoga* di Aldo Rossi, questo passaggio dalla "necessità tecnica" del sopralluogo ad una "questione teorica" del rivelare per mezzo dell'*analoga*.
27. "L'architettura è fatta di luoghi; l'architettura dà nome e sostanza ai luoghi, si situa nelle città, ce la fa vedere e conoscere: il 'caso-per-caso' è questa lezione, questo estrarre le figure dalle macchie sul muro e mostrarle, dal loro senso, comporle con altre figure". Fabrizio Spirito, op. cit., p. 189.
28. La titolazione del capitolo fa riferimento al titolo del saggio di Alvaro Siza "Quello che è ...", in *Lotus International* n. 64, 1989, pp. 38-39.
29. Il tempo della città borbonica (XVIII sec.) e quello dello sviluppo dei borghi (XV sec.) si invertono di ruolo.
30. Il Ponte della Sanità come in una condizione di *ossimoro* divide in due diversi caratteri il Corso Amedeo Duca di Savoia.

*L'esperienza progettuale del Seminario
Internazionale di Bergamo*

PhD summer school "Edifici alti e paesaggio. Progetti,
strategie, ricerche per la città contemporanea"¹

*"Ci occupiamo della città
da un punto di vista assai particolare e limitato:
quello della figura della città,
per quel che essa rappresenta
come elemento della figura del territorio
e come caso particolare del problema
della costruzione della figura del paesaggio"²
Vittorio Gregotti*

Il lavoro di approfondimento e di sperimentazione progettuale - supportato da un'intensa proposta seminariale parallela all'attività di ricerca - si è concentrato sul tema del paesaggio della città di Bergamo e del possibile inserimento al suo interno di *edifici alti*. È possibile delinearne uno sviluppo strutturato in tre parti fondamentali, nella consapevolezza della continua relazione interscalare che intercorre tra queste.

1_Rapporto con il paesaggio attraverso la *figura* che unisce città alta (storica), città piacentiniana, periferia con le successive espansioni con la campagna e le valli circostanti.

La messa in forma del paesaggio avviene attraverso la composizione della figura tramite la costruzione del planivolumetrico, non solo inteso come l'individuazione di una "scala" (1:500) di passaggio tra il piano urbanistico ed il progetto di architettura, ma come l'individuazione del carattere che quello specifico luogo richiede. È lo strumento che attraverso l'individuazione della sua parte mancante - la condizione definita *di degrado* - determina il valore di posizione in cui poter intervenire per mezzo di una nuova domanda di architettura.

La struttura della figura urbana in questione, della città di Bergamo, è ben definita nelle sue singole parti:

- *tipo geologico/geografico/topografico*: il sistema alpino; il sistema prealpino dei colli; il pianoro su cui la città alta si insedia; la pianura di espansione della città ottocentesca, moderna e contemporanea.
- *tipo architettonico/urbano*: è la città alta medievale che va a co-

stituire un coronamento artificiale della collina; là dove manca il culmine del sistema topografico interviene l'uomo e la costruisce attraverso l'architettura; poi ancora le Mura, che sono elemento di relazione tra città alta e città bassa, determinando un basamento dello stesso sistema geografico, che si configura al contempo come un coronamento di ciò che si sviluppa nella città bassa; scendendo abbiamo la città dei borghi seicenteschi di Sant'Antonio e San Leonardo, due propaggini costruite lungo le arterie di collegamento tra Bergamo e le città di Milano e Brescia: sono le maggiori vie di comunicazione a determinare l'espansione e la forma della città; questa porzione del paesaggio urbano si insinua nella città bassa facendosi asta di connessione e di relazione con la città alta da cui si diparte: arriviamo così alla città del piano di Piacentini di inizio Novecento. È qui che si sviluppa una ulteriore dimensione temporale sul territorio, che determina in parte anche il limite della città, intesa quale struttura regolata, definita da una logica ancora decisa, disegnata, pianificata nell'insediamento, distinto nettamente e volutamente dalla campagna circostante. Le diverse architetture, appartenenti ai diversi sistemi temporali, sono in grado di costituire le parti di connessione della figura del paesaggio.

- *tipo infrastrutturale*: comprende tutti i sistemi di connessione alla scala urbana e territoriale, quali la linea ferroviaria, la tangenziale che circonda la città di Bergamo, il sistema autostradale cui questa è collegata; gli insediamenti industriali con le relative vie di trasporto; il sistema idrico naturale ed artificiale dei canali di irrigazione dei territori rurali; le stesse tracce di centuriazione della campagna, solchi di delimitazione dei campi coltivati che rivelano ancora oggi il carattere di tale territorio. È tra le linee di tale sistema infrastrutturale che si individuano macro-aree che richiedono risposte progettuali. L'intervento, procedendo dalla scala territoriale per scendere poi alla definizione di strategie sempre più localizzate e al disegno del progetto architettonico, insiste su una di esse. Si tratta di porzioni di territorio degradate, le cosiddette "stanze", vuoti problematici e complessi in via di trasformazione, che sono occasione di riflessione nonché di sperimentazioni progettuali. Il progetto urbano in questione vuole essere la risposta al degrado, la *costituzione* della parte mancante nel disegno della figura.

Si è stabilita una strategia sinergica del sistema architettura-città-paesaggio, superando la sola questione architettonica o urbana e considerando il territorio nella sua complessità.

Il progetto si è sviluppato su una delle tre aree proposte nell'ambito

del seminario: quella compresa all'interno del quadrante viabilistico delimitato a Nord dalla strada Briantea, ad Est da via Martin Luter King, a Sud dall'asse interurbano (tangenziale), a Ovest dalla circonvallazione Leuceriano. L'individuazione del perimetro dell'area racchiude una superficie, intesa come sfondo a quello che saranno gli *edifici alti* da progettare. È un'area caratterizzata dai lacerti e dalle tracce del territorio rurale - lungo una delle quali si è poi sviluppato il borgo storico di San Leonardo - che interagiscono e si relazionano determinando un allineamento, una direttrice urbana, che è confermata dalla presenza di alcune architetture di grande scala, quali il vecchio ospedale di Bergamo (che insieme al cimitero e ad alcuni edifici di case popolari costituisce un sistema di architetture "fuori scala"). Le tracce dei campi sono rimarcate e trovano supporto nelle stesse linee delle acque, canali costruiti dall'uomo o corsi naturali preesistenti all'antropizzazione, così come letto nelle mappe storiche analizzate.

La città si dirada e si frammenta, perde la sua regola insediativa: ne trova di nuove, più deboli; lo sfondo prevale sull'architettura, dunque sulla figura, che proprio qui vede disgregarsi la sua unità, che si indebolisce e rimane *carente* di una intelleggibilità formale, in attesa di risposte.

2_ Inserimento dell'edificio alto nel contesto e definizione del valore di posizione, testimonianza di un nuovo sistema temporale all'interno del paesaggio-figura.

È una ulteriore stratificazione temporale, un nuovo tempo, quello presente, sulla città.

A questo prevalere dello sfondo sull'architettura, al diradamento orizzontale degli edifici insediati, fa da contrappunto l'intensità verticale dell'*edificio alto* del progetto. Gli infiniti ed indefiniti frammenti del paesaggio di sfondo sono raccolti, potenziati, dotati di senso nel progetto di architettura, che determina un nuovo equilibrio tra città e territorio. Si aprono dunque una serie di questioni compositive dialettiche: diradamento del piano orizzontale/densità verticale; estensione/elevazione su uno sfondo il cui vuoto prevale sul pieno. Non è determinante la risposta specifica all'architettura alta o al paesaggio orizzontale, ovvero ai singoli temi in questione, ma la relazione e l'interazione tra queste stesse dicotomie, che in termini architettonici avvengono attraverso la costituzione del basamento, incontro tra l'orizzontale e il verticale e ancora convergenza dei tempi. È un *ganglio temporale*, luogo di incontro e di confronto tra

i diversi sistemi temporali che formano il paesaggio: quello delle tracce agricole, testimonianza di un uso non più presente (o non presente come nel passato), ma che ancora oggi determina un preciso carattere del luogo, e quello delle linee delle infrastrutture, con la parte di città che lungo le stesse si è sviluppata, la città degli insediamenti industriali e dei complessi residenziali estesi (il cosiddetto "grattacielo orizzontale").

Lungo l'asse che divide (o unisce) l'area-progetto, luogo di incontro diagonale tra i sistemi insediativi che provengono da nord-est e da sud-ovest, posizionata al centro della "losanga" rimasta libera dall'espansione e delimitata dalla presenza di architetture rurali nelle due testate (le *cascine*), si instaura un allineamento su cui si insedia il progetto. Quattro *edifici alti* progettati si dispongono lungo tale allineamento: due in corrispondenza delle stesse testate, sfruttando l'impianto a corte della cascina quale nuovo basamento per l'elevazione della torre; due in corrispondenza di punti notevoli intermedi, di intersezione tra le tracce già descritte.

Si determina un nuovo sistema temporale, rappresentato dai quattro edifici alti, che sono disposti lungo un allineamento in dialogo con il sistema temporale della storia, ma singolarmente ruotati a raggiungere il parallelismo con il tempo presente e futuro delle vie infrastrutturali (ferrovia e autostrada).

3_ *L'edificio alto*, quale composizione degli elementi che lo costituiscono. Dal valore di posizione dell'edificio alto si passa così alla definizione dei singoli elementi che costituiscono l'architettura, composta da tre parti: basamento, elevazione (il corpo) e coronamento.

- Il *basamento*, ganglio compositivo e temporale tra i sistemi che qui si incontrano e superano l'opposizione, capace di contenere funzioni e servizi pubblici;

- Il *corpo*, collegamento tra basamento e coronamento, asse verticale della torre, all'interno del quale è prevista una destinazione d'uso residenziale, connotata da una modularità compositiva;

- Il *coronamento*, che fa da contrappunto al basamento, anch'esso adibito ad accogliere funzioni pubbliche, e da chiusura in altezza del corpo.

L'edificio alto è inteso come materializzazione in alzato dello stesso processo di ricerca, luogo della compresenza di suoli e di tempi diversi che qui già esistono in condizione di *simultaneità*: è la pianta del suolo che si stratifica *n* volte, si sviluppa e si proietta in verticale, determinando nuove temporalità (il presente che comprende tem-

po passato e tempo futuro), offrendo nuovi punti *da cui osservare* e proponendosi contemporaneamente come segno e segnale *da osservare*.

Il planivolumetrico prende forma, la figura si compone nella sua unità, attraverso il *tempo simultaneo* della città contemporanea, strumento per il progetto urbano tra permanenze e mutazioni.

Note

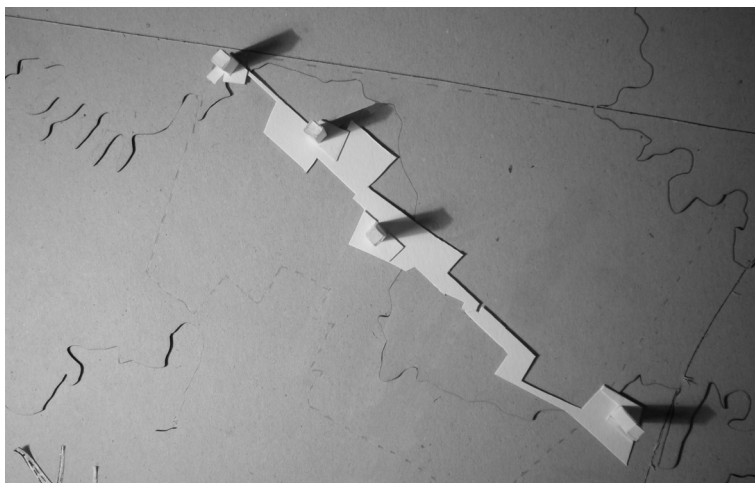
1. International PhD Summer School "Progetti, strategie, ricerche per la città contemporanea. Edifici alti e paesaggio", Bergamo - Porta Sant'Agostino, 7-19 luglio 2008; responsabile scientifico: prof. Ilaria Valente. Nell'ambito dell'International PhD Summer School, il progetto è stato elaborato con Marianna Illiano.
2. Vittorio Gregotti, "Progetto di Paesaggio", in *Casabella* n. 575-576, gennaio-febbraio 1991, p. 3.



22. Il paesaggio in *figura*.



23. Planivolumetrico di progetto.

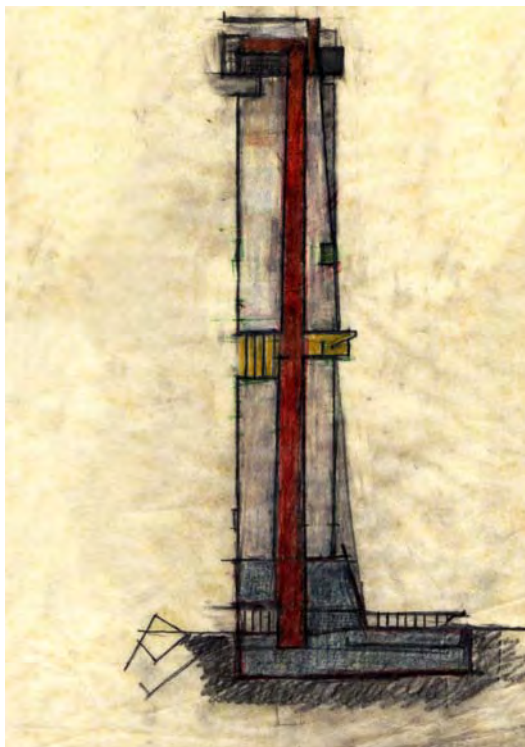


24. Modello di studio.

Il tempo della simultaneità nel progetto urbano



25. Fotomontaggio: le Tredici torri di guardia di Cannaregio di John Hejduk e, sullo sfondo, la città alta di Bergamo.



26. Schizzo del progetto della torre (Pasquale Mei).



Glossario: le parole chiave

Analogia: è lecito stabilire relazioni di analogia con altri luoghi e con altri tempi. Essa permette un processo creativo tra descrizioni e sintesi, determinando un nuovo sistema figurativo. Per mezzo dell'analogia si riattualizzano architetture di un altrove - spaziale e temporale - per riscrivere e reinterpretare la storia dell'architettura.

Degrado: il concetto non è legato alla condizione fisico-materica, né alla qualità degli elementi materiali, ma riguarda la perdita di senso delle specifiche parti del tutto, non più capaci di rispondere ad una logica figurativa.

Diacronico: relativo alla dimensione temporale di un avvenimento o di un fatto. È la condizione di estensione nel tempo, che si contrappone a quella di contrazione.

Elemento: ciò che entra come parte, nella composizione di un fatto unitario e concorre a formarlo. Nozione derivante da un approccio analitico, esso può diventare il fatto interpretativo di una ipotesi.

Figura: si colloca tra l'astrazione del possibile mondo delle forme e il dato di fatto reale. È delineata nei suoi contorni, come un segno. È una immagine o un racconto che nasconde un enunciato attraverso la metafora. Permette un riferimento al generale comprendendone il nuovo significato.

Memoria: come atto vendicativo della storia, la memoria crea spontaneamente il suo quadro, nel quale si compongono elementi e parti di architetture appartenenti a diversi sistemi temporali. La memoria è premessa fondamentale per l'immaginazione della pratica artistica.

Opera: si compie attraverso più stratificazioni, prolungandosi ed estendendosi temporalmente, segnando intervalli e misure. Produce storia e produce spazio. È completamente coinvolta e compresa

nel tempo, ma riaffiora per riallacciarsi nella continuità al di fuori di ogni condizione storica.

Parte: si definisce parte una porzione dell'insieme o del tutto, la cui natura è intesa non solo nelle sue dimensioni geometriche, come l'estensione o la grandezza, ma nel carattere specifico che la connota. Essa è caratterizzata dal suo rapporto con il tutto, per la comprensione dell'unitarietà dell'area progetto.

Progetto: il suo compito è dare un nuovo destino alle cose del passato, attraverso un nome. Il progetto introduce una nuova parola in un sistema linguistico dato a priori, *nomen omen*. Il progetto è il risultato di un dialogo tra due interlocutori.

Simultaneità: comporre sincronicamente architetture appartenenti a diversi sistemi temporali della città. Essa diventa lo strumento della composizione urbana.

Sincronico: considerare sincronicamente eventi storici appartenenti a diversi periodi, in modo atemporale.

Sopralluogo: lo schizzo unitario dei diversi elementi esprime una già prima volontà progettuale, permettendo di ricollocare la parte in una nuova determinata (*com*)posizione per la comprensione del tutto.

Tempo: i fatti non si susseguono ad intervalli costanti e lineari e i limiti che ne segnano la durata non sono valori o grandezze numeriche, poiché il tempo appunto non è isocrono.

Bibliografia di riferimento



- Aa.Vv., *Appunti di Progettazione Urbana N. 1. Tra Geografia e Architettura*, Alfredo Guida Editori, Napoli 1995.
- Aa.Vv., *Appunti di Progettazione Urbana N. 2. Napoli. Sistemi di Spazialità Urbana*, Alfredo Guida Editori, Napoli 1995.
- Aa.Vv., *Appunti di Progettazione Urbana N. 3. Descrizione e Progetto*, CLEAN, Napoli 2001.
- Aa. Vv., *Le nuove figure delle aree centrali nella dimensione metropolitana della città. Il caso Garibaldi-Repubblica*, Milano, Il Cardo, Venezia 1993.
- Aa. Vv., *Guia de arquitectura de madrid 1975-2007*, EMVS, Madrid 2006.
- Aa. Vv., *Napoli Architettura e Città. 3° Seminario internazionale di Progettazione*, Elio de Rosa Editore, Napoli 1992.
- Aa. Vv., *Napoli Architettura e Città. 4° Seminario internazionale di Progettazione*, Elio de Rosa Editore, Napoli 1993.
- Aa. Vv., (a cura del Dipartimento Assetto del Territorio del Comune di Napoli), *Napoli: dal centro a oriente. Proposta di modifica al P.R.G. centro storico e zona orientale*, Graffiti, Napoli 1995.
- Aa. Vv., *Système de l'architecture urbaine. Le quartier des Halles a Paris*, C.N.R.S., Paris 1977, (Trad. it. Paola Marotta).
- Amirante, Giosi, Alfonso Gambardella, *Napoli fuori le mura: La Castigliola e Fonseca da platee a borgo*, E.S.I., Napoli 1994.
- Augé, Marc, *Le forme dell'oblio*, Il Saggiatore, Milano 2000.
- Augé, Marc, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.
- Aureli, Pier Vittorio; Biraghi, Marco; Purini, Franco (a cura di), *Peter Eisenman tutte le opere*, Electa, Milano 2007.
- Benjamin, Walter, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Renato Solmi (a cura di), Einaudi, Torino 1995.
- Bergson, Henri, *Durata e simultaneità*, Pitagora, Bologna 1977.
- Bergson, Henri, *Materia e memoria. Saggio sulla relazione del corpo*, Mondadori, Milano 1986.
- Bergson, Henri, *Saggio sui dati immediati della coscienza*, in *Opere*,

1889-1896, Mondadori, Milano 1986.

Bodei, Remo, *La filosofia del Novecento*, Universale Donzelli, Roma 1997.

Bodei, Remo, *Multiversum. Tempo e storia in Ernest Bloch*, Bibliopolis, Napoli 1983.

Bontempelli, Massimo, *Tempo e memoria. La filosofia del tempo tra memoria del passato, identità del presente e progetto futuro*, C.R.T., Pistoia 1999.

Buccaro, Alfredo (a cura di), *Il borgo dei vergini: storia e struttura di un ambito urbano*, CUEN, Napoli 1991.

Byrne, Gonçalo, "Lisbona: una città vulnerabile", in *Lotus International* n. 64, 1989, pp. 32-37.

Cacciari, Massimo, "Idea di Venezia", in *Casabella* n. 557, maggio 1988, pp. 42-58.z

Corboz, André, *Ordine Sparso. Saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio*, Paola Viganò (a cura di), Franco Angeli, Milano 1998.

Dal Co, Francesco, "Giovann Battista Piranesi, 1720-78. La malinconia del libertino", in Giovanna Curcio, Elisabeth Kieven, (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, Electa, Milano 2000, pp. 580-613.

Deleuze, Gilles, *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1989.

Deleuze, Gilles, *Il bergsonismo e altri saggi*, Einaudi, Torino 2001.

De Santis, Luigina; Napolitano, Raffaella (a cura di), *Le parole della teoria: Temporalità*, Helvius Edizioni, Benevento 2005.

de Solà-Morales, Ignasi, *Decifrare l'architettura*, Allemandi & C., Torino 2001.

Didi-Huberman, Georges, "Costruire la durata", in Jean-Luc Nancy, Georges Didi-Huberman, Nathalie Heinich, Jean-Christophe Bailly, *Del contemporaneo. Saggi su arte e tempo*, Federico Ferrari (a cura di), Bruno Mondadori, Milano 2007, pp. 21-52.

Di Domenico, Corrado (a cura di), *Materiali di ricerca N. 3. L'area-Progetto*, CUEN, Napoli 2002.

Einstein, Albert, *Il significato della relatività*, Roma, Newton Compton 1997.

Eisenman, Peter, "L'inizio, la fine e ancora l'inizio", in *Casabella* n. 520-521, gennaio-febbraio 1986, pp. 44-46.

Eisenman, Peter, *Contropiede*, Silvio Cassarà (a cura di), Skira, Milano 2005.

Ferrara, Federica; Scala, Paola (a cura di), *Materiali di ricerca N. 5. Il*

- sopralluogo*, CUEN, Napoli 2006.
- Frampton, Kenneth, *Alvaro Siza*, Electa, Milano 1999.
- Fusco, Ludovico, *Preesistenza e trasformazione*, Clean, Napoli 1989.
- Focillon, Henri, *L'anno mille*, Neri Pozza Editore, Milano 1998.
- Focillon, Henri, *Vita delle forme*, Einaudi, Torino 2002.
- Genette, Gérard, *Figure II*, Einaudi, Torino 1966.
- Giedion, Sigfried, *Spazio, tempo ed architettura: lo sviluppo di una nuova tradizione*, Hoepli, Milano 1984.
- Gobbi, Attilio (a cura di), *Premio Schindler 1997. Risalire la Città: Napoli e i suoi musei dall'Archeologico a Capodimonte*, Electa, Milano 1998.
- Grassi, Giorgio, *La costruzione logica dell'architettura*, Marsilio, Venezia 1983.
- Grassi, Giorgio, "Un parere sulla scuola e sulla condizione del nostro lavoro", in *Domus* n. 714, marzo 1990, pp. 21-32.
- Gregotti, Vittorio, "Progetto di Paesaggio", in *Casabella* n. 575-576, gennaio-febbraio 1991, pp. 2-5.
- Heidegger, Martin, *Il Concetto di tempo*, Adelphi, Milano 1998.
- Heidegger, Martin, *Essere tempo*, Longanesi, Milano 2005.
- Joyce, James, *Ulisse*, Mondadori, Milano 2006.
- Kern, Stephen, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Il Mulino, Bologna 2005.
- Kubler, George, *La forma del tempo. La storia dell'arte e la storia delle cose*, Einaudi, Torino 1989.
- Linazasoro, José Ignacio, *Evocando la ruina*, A. G. Grupo, S. A., Latina 2004.
- Liotard, Jean-François, *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano 2002.
- Lynch, Kevin, *Il tempo dello spazio*, Il Saggiatore, Milano 1977.
- Mancini, Francesco Maria (a cura di), *Peter Eisenman; Antologia di testi su Spacing*, Edizione Kappa, Roma 2005.
- Miano, Pasquale, *Lezioni di progettazione architettonica*. E.DI.S.U., Napoli 2000.
- Mishima, Yukio, *Confessioni di una maschera*, Feltrinelli, Milano 2002.
- Paz, Octavio, "Che cos'è la modernità?", in *Casabella* n. 664, febbraio 1999, pp. 48-51.
- Presi, Stefano (a cura di), *Ignacio Linazasoro. Progettare e costruire*,

- Casa dell'architettura Onlus, Latina 2007.
- Piscopo, Carmine, *Materiali di ricerca N. 2. Il progetto urbano*, CUEN, Napoli 2004.
- Platone, *Timeo*, Giovanni Reale (a cura di), Bompiani, Milano 2003.
- Purini, Franco, *Comporre l'architettura*, Editori Laterza, Roma-Bari 2000.
- Raspi Serra, Joselita (a cura di), *Il concetto di centro storico. Ricerca archeologica, recupero, conservazione, riuso, protezione dei beni culturali*, Guerini e Associati, Milano 1991.
- Rogers, Ernest N., "Utopia della realtà", in *Editoriali di architettura*, Einaudi, Torino 1968.
- Rogers, Ernest N., *Gli Elementi del fenomeno architettonico*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2006.
- Rossi Aldo, *L'architettura della città*, Città Studi Edizioni, Torino 1995.
- Rossi, Aldo, *Autobiografia Scientifica*, il Saggiatore, Milano 2009.
- Rovatti, Pier Aldo; Borca, Deborah (a cura di), *Gilles Deleuze. Il bergsonismo e altri saggi*, Einaudi, Torino 2001.
- Rumi, Giorgio; Mezzanotte, Gianni; Cova, Alberto (a cura di); *Bergamo e il suo territorio*, Servizio Studi di Pianificazione e Controllo Cariplo, Milano 1997.
- Sabini, Maurizio, "Memoria", in Luciano Semerani (a cura di), *Dizionario critico illustrato delle voci più utili all'architetto moderno*, Gruppo editoriale Faenza, Faenza 1993, pp. 109-113.
- Sant'Agostino, *Confessioni*, Garzanti, Milano 1999.
- Secchi, Bernardo, "Progetto di suolo", in *Casabella* n. 520-521, gennaio-febbraio 1986, pp. 19-25.
- Secchi, Bernardo, "La riduzione fertile", in *Urbanistica* n. 99, giugno 1990, pp. 3-6.
- Secchi, Bernardo, *Prima lezione di urbanistica*, Editori Laterza, Roma-Bari 2000.
- Serres, Michel, *Chiarimenti. Cinque conversazioni con Bruno Latour*, Barbieri Editore, Manduria 2001.
- Spirito, Fabrizio, *I termini del progetto urbano. Selezione antologica dell'esperienza italiana, 1919-1991*, Officina Edizioni, Roma 1993.
- Spirito, Fabrizio, *Tre traverse da montagna a marina. Una strategia di localizzazione degli spazi pubblici per l'espansione del centro storico di Reggio Calabria*, Falzea Editore, Reggio Calabria 2000.
- Siza, Alvaro, "Quello che è...", in *Lotus International* n. 64, 1989, pp. 38-39.

- Stein, Gertrude, *Picasso*, Adelphi, Milano 2002.
- Tarkovskij, Andrei, *Scolpire il tempo*, Ubulibri, Milano 2005.
- Ungers, Oswald M., "Per un'architettura umanistica", in *Hinterland* 27, III 1983, pp. 28-31.
- Valle, Gino, "Dal luogo alla casa", in *Domus* n. 692, marzo 1988, pp. 17-24.
- Ward Perkins, John B., *Architettura romana*, Electa, Milano 1989.



Fonti delle illustrazioni

Immagine 01. Cartolina d'epoca.

Immagine 02. Cartolina d'epoca.

Immagine 03. Gaetano Pesce, *Church of solitude*, 1973, MoMA, New York.

Immagine 04. Pablo Picasso, *Ritratto di Gertrude Stein*, 1906, Metropolitan Museum of Art, New York.

Immagine 05. Pablo Picasso, *Les Damoiselles d'Avignon*, 1907, MoMA, New York.

Immagine 06. Paul Klee, *Angelus Novus*, 1910, Israel Museum, Gerusalemme.

Immagine 07. Borsi, Stefano (a cura di), *Giovan Battista Nolli. Nuova pianta di Roma*, 1748, Officina edizioni, Roma 1994, tav. 33-34.

Immagine 08. Bettagno, Alessandro (a cura di), *Piranesi. Incisioni-Rami-Legature-Architetture*, Neri Pozza editore, Vicenza 1978, tav. 240.

Immagine 09. *Lotus International*, n. 13, dicembre 1976, p. 4

Immagine 10. Dal Co, Francesco (a cura di), *10 immagini per Venezia*, Officine edizioni, Roma 1980, p. 57.

Immagine 11. Dal Co, Francesco (a cura di), *10 immagini per Venezia*, Officine edizioni, Roma 1980, p. 65.

Immagine 12. Dal Co, Francesco (a cura di), *10 immagini per Venezia*, Officine edizioni, Roma 1980, p. 64.

Immagine 13. Fotografia di Pasquale Mei, 2008.

Immagine 14. Fotografia di Pasquale Mei, 2008.

Immagine 15. Ortofoto della città di Napoli, rielaborazione grafica di Pasquale Mei.

Immagine 16. Buccaro, Alfredo (a cura di), *Il borgo dei Vergini. Storia e struttura di un ambito urbano*, CUEN, Napoli 1991, p. 58.

Immagine 17. Buccaro, Alfredo (a cura di), *Il borgo dei Vergini. Storia e struttura di un ambito urbano*, CUEN, Napoli 1991, p. 63.

Immagine 18. Elaborazione grafica di Pasquale Mei sulla *Pianta degli uffici tecnici del Comune di Napoli*, nota come *Pianta dello Schiavoni*, 1872-1880.

Immagine 19. Elaborazione grafica di Pasquale Mei.

Immagine 20. Buccaro, Alfredo (a cura di), *Il borgo dei Vergini. Storia e struttura di un ambito urbano*, CUEN, Napoli 1991, immagine di copertina.

Il tempo della simultaneità nel progetto urbano

Immagine 21. Schizzo di Pasquale Mei.

Immagine 22. Elaborazione grafica di Pasquale Mei.

Immagine 23. Elaborazione grafica di Pasquale Mei.

Immagine 24. Modello di studio realizzato da Pasquale Mei.

Immagine 25. Fotomontaggio elaborato da Pasquale Mei delle *Tredici torri di guardia di Cannaregio* di John Hejduk con, sullo sfondo, la città alta di Bergamo.

Immagine 26. Schizzo di Pasquale Mei.

