

Nei suoi ultimi anni di attività nella scuola di Pescara, Francesco Garofalo si preoccupò di potenziare l'insegnamento della Composizione Architettonica, pur nel rispetto dell'equilibrio con gli altri insegnamenti. Tale giusta preoccupazione si tradusse in due importanti iniziative. La prima, didattica, ebbe carattere operativo: l'istituzione della Summer School e dei Workshop d'anno, che avevano e hanno lo scopo di aumentare il numero delle esperienze progettuali degli studenti, lungo il loro percorso di laurea. La seconda iniziativa, editoriale, ebbe carattere ricognitivo e conoscitivo: l'avvio della collana degli Year Books, tramite i quali raccogliere e divulgare gli esiti dei corsi di Composizione, anno dopo anno. Sull'abbrivio di queste iniziative, la presente pubblicazione intende fare il punto sulle parole e le immagini che i vari docenti dell'ICAR 14 impiegano nella loro attività didattica e progettuale, alimentate, spesso, dall'attività di ricerca. Nella speranza che questa ricognizione risulti utile a studenti, docenti e osservatori, desideriamo dedicarla a Francesco. Che ci manca moltissimo.

FB, AU

ISBN 978-88-6242-723-4

Prima edizione marzo 2022

© LetteraVentidue Edizioni

© Testi e immagini: rispettivi autori

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

Nel caso in cui fosse stato commesso qualche errore o omissione riguardo ai copyright delle illustrazioni saremo lieti di correggerlo nella prossima ristampa.

Progetto grafico: Martina Distefano

LetteraVentidue Edizioni Srl

Via Luigi Spagna, 50P

96100 Siracusa, Italia

www.letteraventidue.com

A cura di Federico Bilò e Alberto Ulisse

Progetto

Pro • gèt • to / pro'dzetto / s.m.

Plurale

Plu • rà • le / plu'rale / s.m.

~

Parole e Immagini della scuola di architettura di Pescara

Ìndice

Ìn • di • ce / 'indiʃe / s.m.

11 **Parole pescaresi**
Federico Bilò, Alberto Ulisse

22 **Metàfore**

68 **Lessico**

	A		G		Q
69	Abitànte				
70	Antropologia		H		R
72	Archètipo			126	Resiliènza
			I	128	Rigenerazióne
	B	102	Idèa		S
74	Bellézza	104	Indeterminàto		Scàvo
		106	Informàle	130	Sènso
	C	108	Interfàccia	131	Sguàrdo
75	Caràttère			133	Specificità
77	Città		L	135	Suòno
79	Complessità	109	Lìquido	137	Superficie
81	Confine	111	Lùce	139	
	D		M		T
83	Didattica	113	Metabolismo	141	Tèmpo
85	Differènza			143	Tèmpo
86	Diségno		N	145	Trasfigurazióne
88	Diségno	115	Natùra		U
90	Disùso		O		V
	E	117	Ordinàrio	147	Vacànte
92	Emozióne			149	Vuòto
95	Equilibrio		P	151	Vuòto
97	Ètica	119	Paesàggio		
		120	Pèso		Z
	F	122	Progràmma		
98	Fragilità	124	Pùbblico		
100	Fórma				

154 **Atlante**

200 **Biografie e Lessico per autore**

205 **Intervista ad Aldo Aymonino**

All'inizio, l'arte del puzzle sembra un'arte breve, di poco spessore, tutta contenuta in uno scarso insegnamento della *Gestalttheorie*: l'oggetto preso di mira - sia esso un atto percettivo, un apprendimento, un sistema fisiologico o, nel nostro caso, un puzzle di legno - non è una somma di elementi che bisognerebbe dapprima isolare e analizzare, ma un insieme, una forma cioè, una struttura: l'elemento non preesiste all'insieme, non è più immediato né più antico, non sono gli elementi a determinare l'insieme, ma l'insieme a determinare gli elementi: la conoscenza del tutto e delle sue leggi, dell'insieme e della sua struttura, non è deducibile dalla conoscenza delle singole parti che lo compongono: la qual cosa significa che si può guardare il pezzo di un puzzle per tre giorni di seguito credendo di sapere tutto della sua configurazione e del suo colore, senza aver fatto il minimo passo avanti: conta solo la possibilità di collegare quel pezzo ad altri pezzi e in questo senso l'arte del puzzle e l'arte del go hanno qualcosa in comune; solo i pezzi ricomposti assumeranno un carattere leggibile, acquisteranno un senso: isolato, il pezzo di un puzzle non significa niente; è semplicemente domanda impossibile, sfida opaca; ma se appena riesci, dopo molti minuti di errori e tentativi, o in un mezzo secondo prodigiosamente ispirato, a connetterlo con uno dei pezzi vicini, ecco che quello sparisce, cessa di esistere in quanto pezzo: l'intensa difficoltà che ha preceduto l'accostamento e che la parola *puzzle* – enigma – traduce così bene in inglese, non solo non ha più motivo di esistere, ma sembra non averne avuto mai, tanto si è fatta evidenza: i due pezzi miracolosamente riuniti sono diventati ormai uno, a sua volta fonte di errori, esitazioni, smarrimenti e attesa.

Parole pescaresi

Federico Bilò, Alberto Ulisse

1-Questo libro

Questo libro intende contribuire a invertire un'apparente *debolezza* in una possibile forza.

La *debolezza* riguarda la condizione nella quale versa il SSD ICAR 14 nel Dipartimento di Architettura di Pescara. Ragione di questa *debolezza*, al di là degli aspetti politico-amministrativi interni al Dipartimento e congiunturali in genere, è l'assenza di una chiara, riconoscibile e condivisa fisionomia di ricerca e dei collegati temi e modi progettuali.

In un passato remoto, tale fisionomia fu offerta dall'adesione alle ricerche della Tendenza, declinate, nel territorio abruzzese secondo l'idea, di Agostino Renna, della *campagna costruita*; e tramite l'adesione ai codici espressivi e linguistici della Tendenza stessa.

In un passato prossimo, "sGrassata" la scuola (come disse con mirabile battuta Giorgio Muratore), le *infrastrutture*, il *paesaggio ibrido* e la *città diffusa* hanno definito una seconda stagione di precisa fisionomia della scuola di Pescara; a tali campi di ricerca si associava l'adesione a linguaggi vagamente decostruttivi, compresi tra una declinazione mimetica degli stessi, quando si proponevano di sublimare il *disordine* del paesaggio, e una declinazione formalista, rinvenuta nelle opere di alcuni Maestri (veri e/o presunti).

Oggi, sbiaditasi ormai da tempo anche quest'ultima fisionomia, nessun tema, nessun docente, nessun linguaggio, sembrano avere la forza di definire una nuova compiuta fisionomia. Più proposte, più ambiti di ricerca, più modi di fare, più codici espressivi coesistono: e questa *pluralità* deve essere considerata sintomo di ricchezza, della quale ciascuno è portatore in quota parte.

La *forza*, dunque, potrebbe essere rintracciata in questa *pluralità*. Obiettivo di questa pubblicazione, allora, è dare visibilità a tale condizione *plurale*, nella convinzione che, una volta esplicitati temi, questioni, intenzioni, linguaggi, ossessioni, si possano generare delle reazioni inattese, delle coagulazioni imprevedibili, delle intersezioni

sorprendenti, dalle quali potrà nascere senz'altro qualcosa di buono: per la scuola, per il gruppo docente, per gli studenti.

Questo progetto editoriale -ideato e curato dai sottoscritti ma sostenuto da (quasi) tutti i docenti di Progettazione Architettonica ed Urbana (SSD Icar 14) della scuola di Pescara- costituisce un luogo di accumulazione nel quale si riversano, senza alcuna pretesa di sintesi, figure e temi del progetto architettonico e urbano. Abbiamo infatti chiesto, a ciascuno dei nove docenti partecipanti, di presentare 5 parole-chiave e 10 immagini (queste ultime divise, per significato, in due distinti gruppi). Ne è derivata la struttura del volume, che alterna immagini e testi: la prima sezione, *Metafore*, è una raccolta di 45 immagini, che intendono documentare l'apertura e l'inclusività dello sguardo; la seconda sezione, *Lessico*, raccoglie le 45 parole-chiave con i loro lemmi; la terza e conclusiva sezione, *Atlante*, raccoglie 45 immagini di costruzioni o progetti redatti dai nove docenti partecipanti. A cosa può servire, dunque, costruire una collezione di parole e di immagini? Che ruolo può rivestire, tale collezione, nella definizione di un *progetto* che non potrà che risultare *plurale*? Parole e immagini. Vediamo meglio.

2-Parole pescaresi?

Ci sono *parole* che possono dirsi *pescaresi*? Parole, cioè, al risuonar delle quali la scuola di Pescara venga evocata automaticamente? Probabilmente no. Vi sono però parole che, pur se adoperate anche altrove, hanno conosciuto a Pescara una peculiare declinazione o qualche transitoria specificità.

Consideriamone tre: due sono in verità sintagmi, la terza è una parola straniera. Ci riferiamo a: *campagna costruita*; *città diffusa*; *ordinariness*. *Campagna costruita* è espressione coniata da Agostino Renna. La si può ritrovare nel volume *L'illusione e i cristalli*, edito nel lontano 1980 a consuntivo di esperienze didattiche del decennio precedente. E in verità, anche il concetto di *diffusione* è già contenuto nel citato libro di Renna: l'autore, infatti, parla dell'Abruzzo non solo come di una «estesa campagna costruita»¹ ma anche come di una «struttura urbana diffusa»; e, ancor più esplicitamente, rileva come vi sia «in ogni tema la misura intermedia della città diffusa, tipicamente italiana, così come della campagna costruita»³. È però anche vero che, nell'opinione corrente, la locuzione è attribuita a Bernardo Secchi e viene ritenuta cruciale nel dibattito disciplinare a partire da un celebre articolo di Stefano Boeri e Arturo Lanzani, pubblicato in «Casabella» nel 1992⁴. Questo sintagma divenne, nella scuola di Pescara negli anni Novanta, una sorta di magnete, capace di attrarre a sé qualunque ricerca, qualunque sguardo, qualunque attenzione progettuale⁵. *Ordinariness*, infine, è il

1. Agostino Renna, *L'illusione e i cristalli. Immagini di architettura per una terra di provincia*, CLEAR, Roma 1980, p. 22.

2. Ibid.

3. Ivi, p. 29.

4. Stefano Boeri, Arturo Lanzani, *Gli orizzonti della città diffusa*, in «Casabella» n. 588 del 1992. Valerio Paolo Mosco, invece, attribuisce la paternità della locuzione a Francesco Indovina: Valerio Paolo Mosco, *Architettura Italiana. Dal postmoderno ad oggi*, Skira, Milano 2017, p. 115.

5. I protagonisti di quella stagione furono parecchi, e appartenevano sia al SSD ICAR 14 che al SSD ICAR 21. Tra i primi, Giangiacomo D'Ardia, Pepe Barbieri, Aldo Aymonino, Carmen Andriani, Paolo Desideri, Carlo Pozzi. Tra i secondi, Alberto Clementi, Rosario Pavia, Mosè Ricci, Arturo Lanzani, Cristina Bianchetti, Valter Fabbietti.

titolo di un fascicolo monografico di “PPC – Piano Progetto Città”⁶, pubblicato nel 2015⁷, attraverso il quale si cercava di osservare il fenomeno della territorializzazione urbana, da un punto di vista nuovo (o frettolosamente tralasciato), basato sul contributo dell’antropologia culturale e, più specificamente, della *pratica etnografica*.

Queste tre *parole* indirizzano l’attenzione, grosso modo, sul medesimo fenomeno, anche se ne esprimono livelli di intensità differenti e implicano piccoli ma significativi spostamenti del punto di vista. Spostamenti che, tra l’altro, indicano successive constatazioni dello stato di fatto, prese d’atto circostanziate che se pure producono successivi slittamenti dell’orizzonte operativo, non implicano supine o rassegnate accettazioni dello stato di fatto stesso.

Nel primo caso, infatti, il soggetto è ancora la campagna, anche se, di essa, viene constatata la progressiva urbanizzazione. Nel secondo caso, il soggetto non è più la campagna, ormai residuale: si pone in questione, piuttosto, la città o, meglio, il suo dilagare nel territorio già rurale; nel quale, peraltro, non vengono riconosciute significative *concentrazioni*: impera, appunto, la diffusione. Nel terzo caso, preso definitivamente atto dello stato di territorializzazione urbana, si decreta *ordinaria* tale condizione; di conseguenza, proprio la qualificazione dell’ordinario diviene la sfida della ricerca e del progetto. Risulta cruciale evidenziare come tutte e tre le espressioni designino, quale campo di ricerca e di riflessione, fenomeni insediativi appartenenti (anche) alla costa e al primo entroterra abruzzese, per i quali può forse valere ancora il suggerimento di Carlo Aymonino, quando invitava ad una «osservazione dei processi di mutamento, deformazione e completa trasformazione di un episodio urbano [... al fine di] dedurre alcune leggi dei mutamenti»⁸. A conferma di una costante attenzione della scuola per il proprio territorio ovvero, per dirla ancora con Renna, per «l’Abruzzo Subappeninico, che, per la particolare unità dei caratteri geografici, storici, umani, forma quasi un’unica realtà, una sorta di estesa città»⁹.

C’è però un ulteriore sintagma che riesce a identificare, con una certa precisione, l’operato della scuola di Pescara lungo le sue diverse stagioni. Esso è: *progetto urbano*. Si tratta di un concetto sfuggente, variamente interpretabile e variamente declinato, scarsamente riconoscibile nell’apparato procedurale e normativo vigente, ma nondimeno vessillo di molta ricerca architettonica italiana. Di esso, ripetiamo la definizione data da Manuel de Solà Morales, secondo il quale il progetto urbano è «quel campo di lavoro intermedio nel quale le scale si intrecciano e dove l’architetto acquisisce una ragionevole autorità sulla forma della città». Ebbene, gran parte dei prodotti della ricerca e della didattica elaborati nella scuola di Pescara, possono essere raccolti nel multifforme insieme del progetto urbano. Molti lavori di Giangiacomo

6. Si tratta di una delle riviste scientifiche dell’attuale Dipartimento. Dalla sua nascita, nel lontano 1984 e sino ad oggi, questo periodico è stato uno dei luoghi di condensazione della ricerca pescarese. Ad essa si è affiancata, per circa un quindicennio, la storica collana “Ossimori”, che ha accolto contributi monografici specifici, soprattutto ad opera dei ricercatori (o dottorandi) più giovani.

7. *Ordinariness*, “PPC - Piano Progetto Città” n. 29-30, 1995, fascicolo monografico ideato e curato da Federico Bilò.

8. Carlo Aymonino, *Lo studio dei fenomeni urbani*, Officina, Roma, 1977, p. 15. Aymonino in questo passo fa riferimento alle ricerche di Aldo Rossi; inoltre, è significativo constatare come l’autore, nel titolo di questo suo libro, non parli più di città, ma di *fenomeno urbano*.

9. Agostino Renna, *L’illusione* ... cit. p. 7.

10. Carmen Andriani, *Strati. Antologia di scritti recenti*, Ossimori DAU Pescara n. 14_Scritti, Sala Editori, Pescara 1999

11. Su tali rapporti, si sono accumulate nel tempo moltissime ricerche, a cominciare dalle visioni di Agostino Renna e a finire con le ricerche PRIN: *Hyperadriatica* (2006-2008) - responsabile dell'Unità di ricerca di Pescara: Pepe Barbieri.

12. La ricerca *In.fra* (Prin 1999-2001) ha studiato, insieme ad altre 19 sedi italiane, «venti parti di territorio, a loro volta suddivise in differenti aree studio, dove si è tentato di rovesciare le rappresentazioni tradizionali delle questioni infrastrutturali, per guardare all'infrastruttura non come fatto autonomo o oggetto isolabile, ma come parte integrante di un processo plurale di insediamento e di costruzione del paesaggio». Cfr. AA. VV. (a cura di: Aimaro Isola) *Forme insediative e infrastrutture. Procedure, criteri e metodi per il progetto. Manuale*, (ricerca Prin 1999-2001), Marsilio, Venezia, 2002), p. 9.

13. Valerio Paolo Mosco, *Architettura...* cit., p. 121.

D'Ardia e di Carmen Andriani, singolarmente o in tandem, come ad esempio gli studi per il Palazzo della Regione a Pescara, il progetto per la nuova sede dello IUAV a Santa Marta a Venezia o quello per la centralità di Romanina, oltre ad essere ricerche per una scrittura architettonica meno strutturata e stratigrafica¹⁰, sono veri e propri progetti urbani sperimentali. Sotto quest'ultimo vessillo, d'altronde, possono essere ascritti anche vari lavori di Pepe Barbieri e Alberto Clementi. Il lavoro sul paesaggio, su quello ibrido attuale in particolare, e sui materiali ambientali; il lavoro sulle infrastrutture, nella loro capacità di definire telai territoriali e urbani portatori (o rivelatori) di senso; il lavoro su più canonici materiali urbani (residenza, spazi ed edifici pubblici); il lavoro sulla linea di costa e sulle attrezzature più o meno stagionali che essa accoglie, sul rapporto tra il sistema vallivo e la città lineare costiera¹¹; tutto quanto è stato sempre studiato, interpretato e progettato nell'intento di elaborare un *progetto urbano*, capace di invertire in fattori di qualificazione alcune negatività (vere o presunte che fossero). Eppure, due temi assumono un'importanza particolare nel lavoro su progetto urbano. Il primo è l'*infrastruttura*, specie quando questa viene messa in rapporto agli insediamenti e alle loro forme, più o meno urbane. Ed è bene ricordare il ruolo svolto dalla scuola di Pescara intorno a questo tema, quando la sede divenne in qualche modo la responsabile, per conto di ampi gruppi di ricerca e lavoro, di interlocuzioni privilegiate con varie istituzioni (Ministero delle Infrastrutture, l'ANAS, le FS ecc.). Le ricerche intendevano «interpretare il legame tra nuova urbanizzazione e reti infrastrutturali, nei luoghi dove la contraddizione tra nuova costruzione e trame storiche del paesaggio e del territorio» erano più forti¹². Il secondo tema è lo spazio pubblico, come giustamente rilevato da Valerio Paolo Mosco. «Per Desideri, Terranova, Aldo Aymonino, Zardini e Ciorra è necessario rivalutare il progetto dello spazio pubblico, dargli un nuovo statuto e nuove espressioni. Nei territori della città diffusa non valgono più le regole della città compatta, dove sono le quinte edilizie continue a definire gli invasi di strade e piazze. Nei tessuti definitivamente slabbrati, nei grandi vuoti o in quelli a ridosso delle infrastrutture è necessario trovare nuovi principi insediativi e con essi un nuovo linguaggio»¹³.

Se è dunque legittimo riferire l'operato della scuola di Pescara a queste parole e a questi sintagmi, è però necessario chiedersi quale eredità operativa esse consegnino all'oggi: alla ricerca, alla didattica e, dunque, al progetto. Ovvero se e come esse possano trovare nuova e fertile declinazione.

3-Lessico

Una raccolta di parole è la costruzione di un *lessico*. Un *lessico famiglia-*re, innanzitutto: utile per capirsi in quella comunità estesa, composta da docenti e studenti, quale è una scuola: una grande famiglia. Ancora, abbiamo considerato alcuni esempi di costruzione di *lessici*. Tali costruzioni mostrano l'importanza, ancora oggi, di un serrato confronto sul significato delle parole e sulla loro mutevolezza nel tempo; importanza che può essere ricostruita e compresa considerando l'intensa produzione di dizionari per l'architettura. Ci dobbiamo chiedere: i *dizionari* -nelle loro *nuove e differenti forme ibride, mutate, aperte, collettive* ...- rappresentano ancora i dispositivi di orientamento necessari alla ricerca e al progetto di architettura? Credendo in una risposta affermativa, esaminiamo, di seguito, alcune esperienze cui abbiamo fatto riferimento in questo lavoro.

Abbiamo cominciato con il ripercorrere i passaggi del lavoro condotto, qualche anno fa, da Bernard Tschumi, con Matthew Berman e il coinvolgimento dei docenti della Graduate School of Architecture, Planning and Preservation della Columbia University. In quel lavoro corale i docenti della Columbia hanno definito un insieme di parole, temi ed azioni per il progetto di architettura. Infatti, *Index Architettura*¹⁴ (questo il titolo del volume), ancor prima che un progetto editoriale, è un manifesto culturale in forma di dizionario e la definizione dell'identità di una scuola: la varietà degli sguardi, infatti, restituisce un insieme di indirizzi critici e di temi, da «riposizionare alla base dell'offerta culturale e formativa della formazione dello studente della scuola»¹⁵.

Abbiamo poi considerato *The metapolis dictionary of advanced architecture*¹⁶ che, avviato negli anni '90 e pubblicato nel 2003, è il prodotto che più d'ogni altro decreta un cambio di paradigma nel pensare e nell'agire contemporanei. Il *Metapolis dictionary* è un lavoro condotto a più mani -con il contributo e lo sguardo di diversi *specialisti*: sociologi, filosofi, matematici, economisti, critici, storici, ingegneri ed architetti- in grado di definire una piattaforma di parole, resa nell'interessante forma del *discorso aperto*: fatto di rimandi e collegamenti tra le parole. Se in un dizionario, anche quando curato a più mani, ciascun lemma ha sempre un autore; nel *Metapolis dictionary*, invece, ciascuna parola è invece suscettibile di una molteplicità di significati, di una dilatazione del senso; e le immagini -progetti, schemi, diagrammi...- hanno uno spazio e un ruolo decisivo, risultando prevalenti sul testo. Il dizionario di *architettura avanzata* costituisce dunque un riferimento culturale e uno strumento utile alla ricerca, in grado di definire, grazie al contributo di competenze differenti e complementari, una sezione trasversale sui saperi e di sollecitare uno sguardo complesso, a vantaggio delle discipline che si occupano della trasformazione dello spazio e del territorio: come l'architettura.

14. Bernard Tschumi, Matthew Berman (a cura di), *Index Architettura. Archivio dell'architettura contemporanea*, Postmedia, Milano, 2004 - nella versione originale: *INDEX Architecture, A Columbia Book of Architecture*, The Trustees of Columbia University in the City of New York, first MIT Press edition, 2003, Massachusetts Institute of Technology, 2003.

Le parole chiave di *Index. Architettura* provengono da saggi, articoli, interviste e programmi universitari; gli autori dei testi sono: Stan Allen, Karen Bausman, Lise Anne Couture, Kathryn Dean, Kenneth Frampton, Leslie Gill, Thomas Hanrahan, Laurie Hawkinson, Steven Holl, Jeffrey Kipnis, Sulan Kolatan, Greg Lynn, William MacDonald, Reinhold Martin, Mary Mcleod, Victoria Meyers, Hani Rashid, Jesse Reiser, Bernard Tschumi, Nanako Umemoto, Mark Wigley.

15. Questo è stato il primo mandato del lavoro, ma l'esperienza di *Index Architettura* testimonia soprattutto una fertile convergenza e una «reciproca influenza tra l'insegnamento e la pratica dell'architettura», capace di sistematizzare i temi trasversali, comuni, e i caratteri identitari caratterizzanti delle discipline del progetto, anche «a partire da uno studio dei programmi formativi dei corsi didattico-applicativi», scrive Tschumi, p. 6-7.

16. Manuel Gausa, Vincente Guallart, Willy Müller, Federico Soriano, Fernando Porras, José Morales (a cura di), *The metapolis dictionary of advanced architecture. City, technology, society in the information age*, Actar, Barcellona, 2003. Il lavoro corale che supporta il *Metapolis dictionary* è caratterizzato da un lungo confronto, iniziato alcuni anni prima, quando un gruppo di giovani architetti (vicini

ad Actar) cominciarono ad indirizzare la rivista *Quaterns* verso una sperimentazione possibile di un rinnovato lessico, in particolare riguardo i temi relativi all'architettura e alla città.

17. Rem Koolhaas, Bruce Mau, O.M.A., (a cura di Jennifer Sigler), *S, M, L, XL*, 010 Publishers, 1995.

18. Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome, *Dictionnaire historique d'Architecture*, A. Le Clère, 1832; traduzione e versione in italiano parziale: *Dizionario storico di Architettura*, Marsilio, Venezia, 198; primo volume tradotto in italiano da: Antonio Mainardi, con il titolo: Volume Primo. *Dizionario storico di Architettura contenete le nozioni storiche, descrittive, archeologiche, biografiche, teoriche, didattiche e pratiche di quest'arte*, di: Quatremère de Quincy, dell'Istituto di Francia, accademico delle iscrizioni e delle lettere e segretario perpetuo dell'Accademia di Belle Arti, prima versione italiana di: Antonio Mainardi, riveduta ordinata ed ampliata con giunte importantissime cavate dalle opere di:

Alberti, Baldinucci, Bottari, Carbone ed Arnò, Dati, Grassi, Milizia, Morri, Orsini, Palladio, Scamozzi, Serlio, Stratico, Vasari, Vignola ed altri; e dai *Dizionari delle Scienze Matematiche pure ed applicate, Tecnologi ed Universale della lingua italiana*, per cura: del Direttore e dei collaboratori della Biblioteca dell'Ingegnere civile e di altri distinti Ingegneri ed Architetti; pubblicato da: F.lli Negretti, Mantova, 1842.

19. Nikolaus Pevsner, John Fleming, Hugh Honour, *Dizionario di architettura*, ed. italiana (a cura di) Renato Pedio, Einaudi, Torino, (I ed. 1981), 1992.

20. Ivi, p. VI-VII.

Ancora, come ha scritto Giovanni Corbellini in *Ex Libris*, alla voce *Dizionario*, una possibile declinazione contemporanea del dizionario stesso è costituita dal prodotto culturale ed editoriale che Rem Koolhaas ha concepito nelle 1345 pagine del suo libro, *S, M, L, XL*: una sorta di ipertesto, organizzato per *dimensioni*, in un intreccio perfettamente congeniato di testi e immagini, anche se queste ultime risultano di gran lunga prevalenti. *Small, Medium, Large, Extra Large*, infatti, non è un campionario di *t-shirt*, ma il titolo del libro-ricerca di Rem Koolhaas e Bruce Mau¹⁷: un progetto critico di sistematizzazione delle esperienze progettuali che lo studio OMA aveva condotto nei vent'anni precedenti. Una narrazione che intreccia teoria, sperimentazione e progetto. Questo libro di Koolhaas rappresenta una vera e propria *architettura del racconto*, basata sul mescolamento di storie e programmi, di progetti e disegni, di immagini e parole. Infatti, un triplice registro scenico-testuale organizza il volume: il primo consiste nella suddivisione dei progetti in quattro *size*; il secondo consiste nella semplice disposizione in sequenza delle *storie* di singoli progetti; il terzo, più in sordina, consiste nella sequenza alfabetica dei lemmi che si insinuano tra i progetti e scorrono lungo l'intero volume. Infatti, tra le 1345 pagine è *nascondito* un *lessico*, dotato di ritmo proprio: un testo nel testo. La *ricerca tentativa* di ordini, famiglie, sinergie ed intrecci definisce, nella sistematizzazione d'insieme, la forma del *dizionario* e ascrive anche *S M L XL* alle sperimentazioni condotte su questa famiglia di prodotti.

Considerate queste esperienze innovative, non possiamo non ricordare alcuni dizionari canonici, importanti anche per aver segnato e indirizzato quelli sopra decritti. La *forma-dizionario*, infatti, è di per sé un indizio importante dell'autentica autonomia della cultura architettonica, a partire dai famosi volumi del *Dictionnaire historique d'Architecture*¹⁸ di Quatremère de Quincy, pubblicati nel 1832 e successivamente tradotti in altre lingue, tra le quali l'italiano.

Consideriamo anche la definizione di *dizionario*, suggerita da Vittorio Gregotti introducendo il più diffuso e conosciuto *Dizionario di architettura*¹⁹: quello redatto da Nikolaus Pevsner. Scrive Gregotti nell'introduzione dell'edizione Einaudi del 1992: «un dizionario è un *oggetto transazionale* importante per le nostre sicurezze: si oppone al disordine e alle incertezze con cui è accumulato il sapere dentro di noi, specialisti o no di una certa disciplina»²⁰. E sono molti gli studiosi che, nel corso del tempo, hanno lavorato alla composizione di dizionari: sempre intesi come strumenti utili al progetto e alla ricerca in architettura.

Nel 1968, Paolo Portoghesi ha pubblicato il *Dizionario Enciclopedico di Architettura ed Urbanistica*, risultato del lavoro di una squadra da lui coordinata. Il dizionario, in sei volumi, è pensato «non solo per un

pubblico di specialisti ma per rendere accessibile la cultura architettonica a tutti i tecnici che operano nel settore edilizio e a quanti si interessano di architettura»²¹.

Sempre in sei volumi, ma differente nella struttura e nei vocaboli, è il *Dizionario dell'architettura del XX secolo*²², lavoro corale diretto da Carlo Olmo, che raccoglie più di duemila *lemmi* riguardanti architetti, designer, urbanisti e storici dell'architettura che hanno caratterizzato il Novecento.

Anche altri volumi, più diffusi e pratici, sono stati prodotti per i non-addetti ai lavori. Ad esempio, l'*Enciclopedia di architettura*, che fa parte della collana *le Garzantine*²³, progetto culturale ed editoriale, che offre un *dizionario* per ciascun ambito del sapere. Questa piccola *Enciclopedia* vede l'interazione tra definizioni (testi) e illustrazioni (disegni e immagini), e consente, in tal modo, il pronto riconoscimento di personalità, movimenti, stili, tipi, tecniche costruttive: un primo avvicinamento all'architettura. Ricordiamo, infine, i venti *lemmi* del *Dizionario critico illustrato delle voci più utili all'architetto moderno*²⁴, diretto da Luciano Semerani, che presenta specificatamente alcuni temi tipologico-funzionali, quasi fossero delle *invarianti strutturali* del progetto di architettura²⁵.

Traiamo qualche conclusione. I *dizionari* illustrano, di solito, aspetti, nozioni e dati: informazioni specifiche riguardo l'architettura e, talvolta, i rapporti delle singole nozioni con la storia e con la tradizione. Tuttavia, il carattere precipuo di ciascun *dizionario* d'architettura è stabilito dalla modalità dell'ineliminabile tensione tra *senso comune* e *sapere specialistico* si delinea. Se un generico *dizionario della lingua italiana*, come il celeberrimo Devoto-Oli, risulta essere, per larga parte, un veicolo di trasmissione del *senso comune*, capace di illustrare il significato che mediamente le persone attribuiscono a un vocabolo, un *dizionario* di architettura presenta un carattere differente. Differente ma non univoco, proprio in ragione della sua variabile collocazione lungo il segmento concettuale definito dal *senso comune*, a un estremo, e dal *sapere specialistico*, all'altro estremo. Così, se il *DAU* di Portoghesi era più vicino, per scelta deliberata, all'estremo del *senso comune*, *Index Architecture* di Tschumi risulta piuttosto prossimo, e anche in questo caso per scelta, all'estremo del *sapere specialistico*.

Occorre dunque chiedersi: in quale punto del suddetto segmento si colloca la qui presente raccolta di *lemmi*? A dispetto del desiderio dei curatori, più o meno dichiarato, il risultato di questo lavoro risulta sbilanciato verso lo specialismo. Ad ulteriore testimonianza di quella che risulta essere la più nociva (auto)limitazione della cultura architettura italiana: consistente nell'inveterata incapacità di farsi capire al di fuori della sua troppo sigillata sfera.

21. AA. VV. (a cura di Paolo Portoghesi), *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, Istituto Editoriale Romano, 1968, successivamente: Gangemi, Roma, 2010.

22. Carlo Olmo (a cura di), *Dizionario dell'architettura del XX secolo*, Allemandi, Torino, 2000.

23. AA. VV., *Enciclopedia di architettura*, collana: *Le Garzantine*, Garzanti ed., Milano, 1996.

24. Luciano Semerani (a cura di), *Dizionario critico illustrato delle voci più utili all'architetto moderno*, C.E.L.I., Faenza, 1993. Si riporta per interesse l'indice e la struttura del testo: *Introduzione* di Luciano Semerani; *Architettura dipinta* (Gianni Contessi), *Grottesco* (Giancarlo Carnevale); *Fisiognomica* (Alessandra Ponte), *Carattere* (Eleonora Mantese), *Appropriatezza* (Luciano Semerani), *Regole d'arte* (Giancarlo Carnevale), *Composizione* (Marino Narpozzi), *Restauro creativo* (Francesco Collotti), *Memoria* (Maurizio Sabini), *Decorazione* (Maria Grazia Eccheli), *Ornamento* (Francesco Collotti), *Rivestimento* (Giovanni Marras), *Pianeta* (Antonella Gallo), *Tipo* (Carlo Marti Aris), *Fabbrica* (Arnoldo Rivkin), *Costruzione* (Augusto Romano Burelli), *Facciata* (Gigetta Tamaro), *Trasparenza* (Marina Montuori), *Luce* (Francesco Venezia). *Dizionari/ bibliografia* (a cura di Valeria Farinati).

25. Ad esempio, il lemma di *Tipo*, è stato scritto da uno studioso del tipo in architettura: Carlos Marti Aris.

4-Metafore e Atlante: le immagini

Un poco differente il discorso sulla raccolta delle immagini: in questo caso, doppia. Le due sezioni *Metafore* e *Atlante*, infatti, raccolgono una pluralità di storie che non aspirano ad una ricomposizione corale. Questa sequenza di immagini, piuttosto, ricorda la mostra *La magnifica ossessione*, allestita al MART di Rovereto tra 2012 e il 2014, per celebrare i suoi primi dieci anni di attività. La mostra consisteva nella collocazione, in un nuovo allestimento, di molti pezzi delle collezioni di proprietà del museo: innescando così diverse e nuove letture, basate sul confronto di materiali assonanti o dissonanti tra loro, nella libera interpretazione del visitatore²⁶.

Consideriamo dapprima le *Metafore*, che raccontano gli *immaginari* individuali di ciascun docente, e risultano, proprio per loro natura privata e intima, preziose e necessarie. E consideriamo quella fotografia, piuttosto nota, che ritrae André Malraux in una grande stanza, intento a lavorare al celebre libro *Le Musée Imaginaire*, pubblicato, la prima volta, nel 1947. Ripresa da un punto di vista alto, lungo una diagonale della stanza, la foto illustra generosamente il pavimento, interamente ricoperto da riproduzioni di opere d'arte, ovvero da fotografie, che lo scrittore contempla nel loro insieme mentre al contempo osserva un'altra riproduzione, che tiene in mano, della quale sembra dover decidere la collocazione. La grande quantità di fotografie, disponibili con relativa facilità nel secondo dopoguerra, consente a Malraux di accostare opere d'arte disperate, fisicamente situate ai quattro angoli del globo: senza dover viaggiare; gli consente, inoltre, di compiere apparentemente inattesi o imprevisi e di lavorare con i tagli, evidenziando particolari, o con ingrandimenti e riduzioni. In una parola, manipolando le riproduzioni stesse. In tal modo Malraux costruisce il proprio *museo immaginario*, come recita il titolo del libro. Un museo, si badi, costruito *in absentia*: le opere non ci sono. Ci sono le loro riproduzioni. Similmente, un *immaginario*, è innanzitutto un'accumulazione di immagini; ma è pure la costruzione di un luogo mentale dove le immagini si depositano e dialogano incessantemente tra loro, stabilendo mutui rapporti e definendo orizzonti di senso, attivando quell'interrogazione continua sul mondo che l'*Immaginario*, e quello artistico in particolare, non cessa mai di esercitare. Si definisce, in tal modo, un'attività psichica che media il rapporto tra il soggetto, la collettività e il mondo.

Questa attività psichica è indispensabile al fare dell'architetto. E quest'ultimo, pertanto, trarrà, da ogni esperienza spaziale, dalla visita di ogni luogo, da ogni romanzo letto, da ciascun dipinto fotografia o film visti, da qualsivoglia musica ascoltata e da ogni altra esperienza di vita, materiale per alimentare il proprio *immaginario*. Ludovico Quaroni ha esplicitamente espresso la propria gratitudine verso «le infinite opere

26. Cristiana Collu, *La magnifica ossessione* (Catalogo della mostra), Milano, Mondadori, 2014. Si trattava di circa 2.784 oggetti, un chilometro di cammino, 275 artisti, 418 dipinti, 144 disegni, 100 incisioni, 70 sculture, 11 film e video, 6 installazioni, 6 arazzi, 103 manifesti, 328 fotografie, 217 documenti, 1074 mail art, 64 libri d'artista, 20 modelli d'architettura, 78 multipli... Il Direttore del MART, Cristiana Collu, ha introdotto l'*album di famiglia* attraverso una serie di aggettivi: la mostra era «autodidatta, rabdomante, auto da sé di opere. Succube o protagonista, collezione ricomposta, perturbante e conturbante, maniacale e feticista. Oscuro oggetto del desiderio. Segreto, condivisione, ebbrezza, festa. Vertigine della mescolanza».

di architettura, grandi e piccole, con un possibile autore o decisamente anonime, che riempiono ancora di vita lo squallido paesaggio umano: è da esse direttamente, sono convinto, che ho imparato di più: e con esse che ho potuto mettere insieme il mio *museo immaginario* dell'architettura»²⁷. E non è certo casuale che Quaroni adoperi proprio questa locuzione. Consideriamo un altro esempio. Alla biennale veneziana del 2012, intitolata *Common Ground*, Valerio Olgiati allestì un meraviglioso tavolo che raccoglieva un notevole numero di immagini, sommatoria finale di gruppi, essendo ciascun gruppo la scelta fatta da un singolo architetto per illustrare quali fossero immagini presenti alla propria coscienza, nell'atto di avviare un ragionamento progettuale. Così Olgiati: «I asked architects to send me important images that show the basis of their work. Images that are in their head when they think. Images that show the origin of their architecture. In this book we find 44 individual *musees imaginaires*. The most unique architects living today each present up to 10 images to explain the autobiographical roots of their oeuvre. The images are explanations, metaphors, foundations, memories and intentions»²⁸. Ritorna ancora l'espressione *museo immaginario*: il lavoro di Malraux ha lasciato tracce profonde. Abbiamo inseguito lo stesso obbiettivo. Infatti, la sezione che apre il presente volume si chiama *Metafore*. Ma quale *Museo Immaginario* configura l'insieme delle cinque immagini chieste a ciascuno dei nove docenti? Come si presentano queste 45 immagini? Di nuovo, la *pluralità* è il tratto distintivo. Plurali sono i media impiegati: fotografie, disegni e sovrapposizioni dei due; plurale è la paternità delle immagini: alcune prodotte, altre adottate; plurale è il soggetto delle immagini, solo occasionalmente architettonico. E, soprattutto, plurale e in qualche misura ineffabile, è l'uso che ciascun architetto fa delle immagini stesse. Lo spieghiamo con parole ancora di Quaroni, che tanti anni fa introdusse un concetto ancor oggi di folgorante efficacia: quello di *magazzino della memoria*, ovvero di qualcosa che va anche oltre il proprio *museo immaginario*, perché allude anche alle manipolazioni ivi condotte: «si tratta di un magazzino aperto dunque, nel quale accanto alla memoria di vecchie immagini, alla memoria di passaggi risolutivi d'un problema già affrontato, alla memoria di operazioni grafiche e tecniche collaudate, si vanno a depositare appunto, per lavorare poi tutti insieme, i nuovissimi apporti, quelli risultanti dalla elaborazione del progetto in atto. [Infatti] alla genesi compositiva appartengono contemporanee manipolazioni, a volte razionali e coscienti, a volte irrazionali, di tutto il materiale che il progettista trae via via, in base al suo metro di lavoro o indipendentemente, anche contro questo, dal magazzino della memoria, e intervengono, in queste manipolazioni, modi e regole nuove, immagini trovate al momento, come elaborazione e integrazione di immagini già possedute, *invenzione sostanziale*»²⁹.

27. Ludovico Quaroni, *Progettare un edificio. Otto lezioni di architettura*, Mazzotta, Milano 1977, p. 15.

28. AA. VV. (edited by Valerio Olgiati), *The Images of Architects*, The Name Books, Freiburger 2015, p. 3.

29. Quaroni, *Progettare un...* cit., p. 21. Scrive ancora Quaroni: «In questo grande deposito di idee che non sono ancora immagini e di immagini più o meno legate a idee di possibili utilizzazioni progettuali, può trovarsi di tutto: ci possono essere suggestioni avute vedendo un giorno, anche lontano, un edificio costruito, un particolare dello stesso, un oggetto d'uso, un progetto, o un disegno, magari letto male», *ivi*, pp. 62-63.

Consideriamo ora l'*Atlante*, che raccoglie immagini dei progetti elaborati dai docenti. Esse servono semplicemente a dare visibilità, pur se minima, a quel *saper fare* consolidato che legittima il ruolo di ciascun docente, mettendolo nella posizione di poter insegnare qualcosa a qualcuno. Inoltre, esse danno anche succintamente conto delle scelte linguistiche e costruttive di ciascuna opera e di ciascun autore: abbozzando così anche un sommario ritratto architettonico dei nove progettisti. Di nuovo, *pluralità* di temi, d'approcci, di scelte espressive, di risultati.

5-Un libro utile?

Da questa complessa narrazione, dalla struttura tripartita del presente volume, emerge la volontà di dare forza alle differenze di approcci, di sguardi, di ragionamenti. La presente *collezione* di immagini e parole vuole mettere in valore le differenze, le distanze, le dissonanze: vuole, cioè, far risuonare l'eterogeneità: il *pluralismo*, appunto. Le tessere del mosaico risultano inesorabilmente differenti, incongruenti e disallineate: non compongono una figura unitaria e però, singolarmente, definiscono ambiti di lavoro e di ricerca differenti: qualche volta sovrapponibili.

Ma la domanda finale, ineludibile e necessariamente ulteriore a queste considerazioni, è relativa all'efficacia del nostro lavoro di docenti e alla pertinenza degli insegnamenti offerti alle questioni poste dal contesto abruzzese. Purtroppo, infatti, le ricadute sul territorio dei nostri insegnamenti sono pressoché nulle. Basta guardarsi attorno. Perché? Proviamo ad abbozzare una risposta, riferendoci sempre ad uno studente statisticamente "medio": di medio interesse, medie capacità, media cultura, media abnegazione.

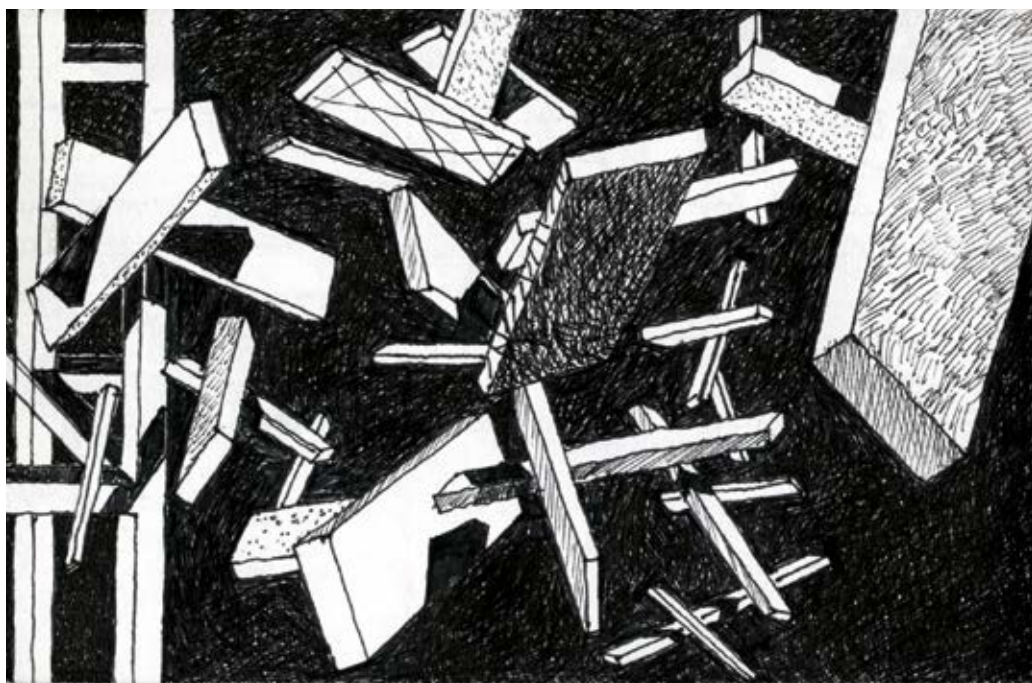
Uno studente al primo anno, o al secondo, è persona che nulla sa di architettura; tuttavia, è portatore di una concezione dell'abitare maturata in famiglia, nei luoghi di vita e negli ambienti della formazione inferiore. Tale concezione è espressione una condizione antropologica, spesso atavica e costituisce, per un docente, sia un dato d'estremo interesse, sia un fiero nemico. È un dato interessante, perché proprio questa cultura dell'abitare è il vero campo di lavoro dell'architetto: questa, e non la cultura derivata sulla superficiale acquisizione di quanto presentato dalla rete o dalle riviste (che per lo più documentano esperienze straniere espressione di culture dell'abitare più o meno diverse). Viceversa, riteniamo che questa cultura dell'abitare, per quanto rozza o squalificata, contenga un vasto patrimonio esperienziale da acquisire e da rielaborare criticamente. Ma, allo stesso tempo, essa è un fiero nemico, perché costituisce il più potente ostacolo all'intima comprensione, metabolizzazione e messa in pratica di quanto acquisito vedendo Architettura (quella che si presume abbia la A maiuscola).

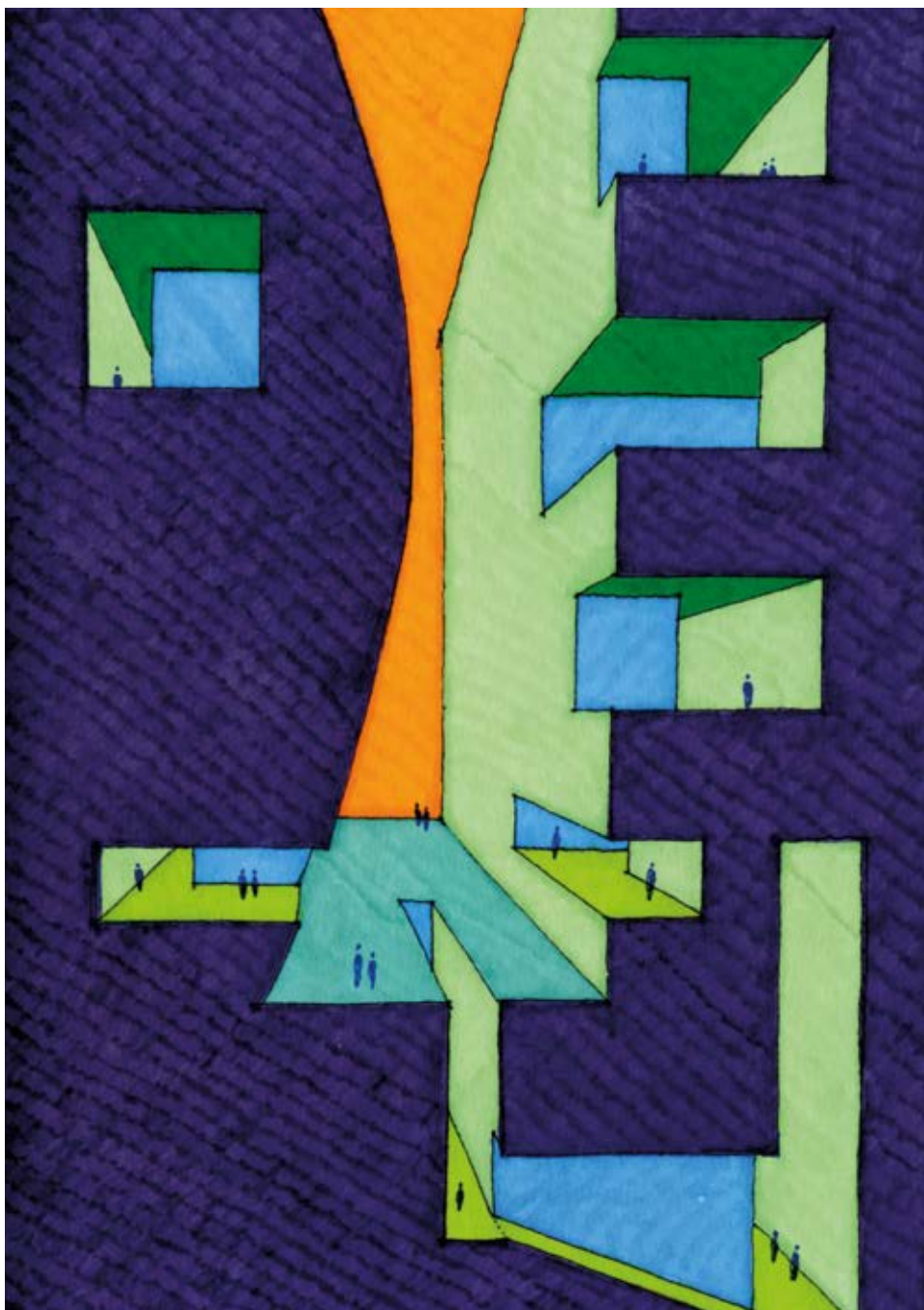
La domanda da porsi, di conseguenza, diventa un'altra: perché gli architetti, ovvero la considerevole quantità di persone educate all'architettura (per quanto sommariamente) non produce domanda di architettura? Quella domanda di architettura capace di riverberare effetti sul territorio? Gran parte dei laureati d'architettura, ci dicono le statistiche, non riesce a fare la professione; nondimeno, quei laureati sono abitanti; perché, allora, non divengono soggetti portatori dell'istanza della qualità, della richiesta di un ambiente qualificato? Perché non muovono domanda d'architettura, cioè di spazio ben organizzato e ben formalizzato, almeno per sé e per il piccolo intorno nel quale gravitano? Perché questa capillare diffusione di architetti tra i nostri concittadini, la più alta del mondo, non riesce a produrre neppure domanda d'architettura? Viene forte il dubbio che ciò non accada perché l'Architettura che si insegna nelle scuole italiane viene presto ricsuta e scordata e cancellata dalle coscienze dei nostri laureati. L'esperienza didattica all'inizio del ciclo formativo è in tal senso molto significativa. Agli studenti dei primi anni, che sono *terreno vergine*, l'architettura moderna non piace: né Ville Savoye, né casa Farnsworth, né la casa nel bosco di Koolhaas; magari non viene detto esplicitamente, ma si capisce benissimo. Queste case (tanto per rimanere nell'esempio) non piacciono perché non hanno nulla in comune con l'esperienza di vita degli studenti: non si accende nessuna memoria, non si evoca nessuna affinità. E comunque, se pure quegli edifici agli studenti cominciano a piacere (e stiamo sempre parlando di media), piacciono per così dire in astratto, in un *altrove* che non contempla le loro vite, in un universo parallelo delle idee, che non coagula mai nella concretezza esistenziale. Quella architettura non gli appartiene, quindi non viene metabolizzata. Appena usciti dall'università, perduta la guida dei docenti e il loro onesto condizionamento, i neolaureati ricsano l'Architettura, più o meno consciamente. Anche perché i contesti culturali, imprenditoriali ed amministrativi nei quali si trovano ad operare certo non richiedono *qualità* architettonica per come la si intende nella scuola. Ovvero: mancata la metabolizzazione esistenziale e culturale, antropologica, di questa Architettura, essa non diventa né un desiderio, né un obiettivo, né un'attesa. In assenza di tutto ciò, non si produce certo domanda di architettura.

Agire tenendo conto di queste criticità, deve essere il nostro impegno futuro.

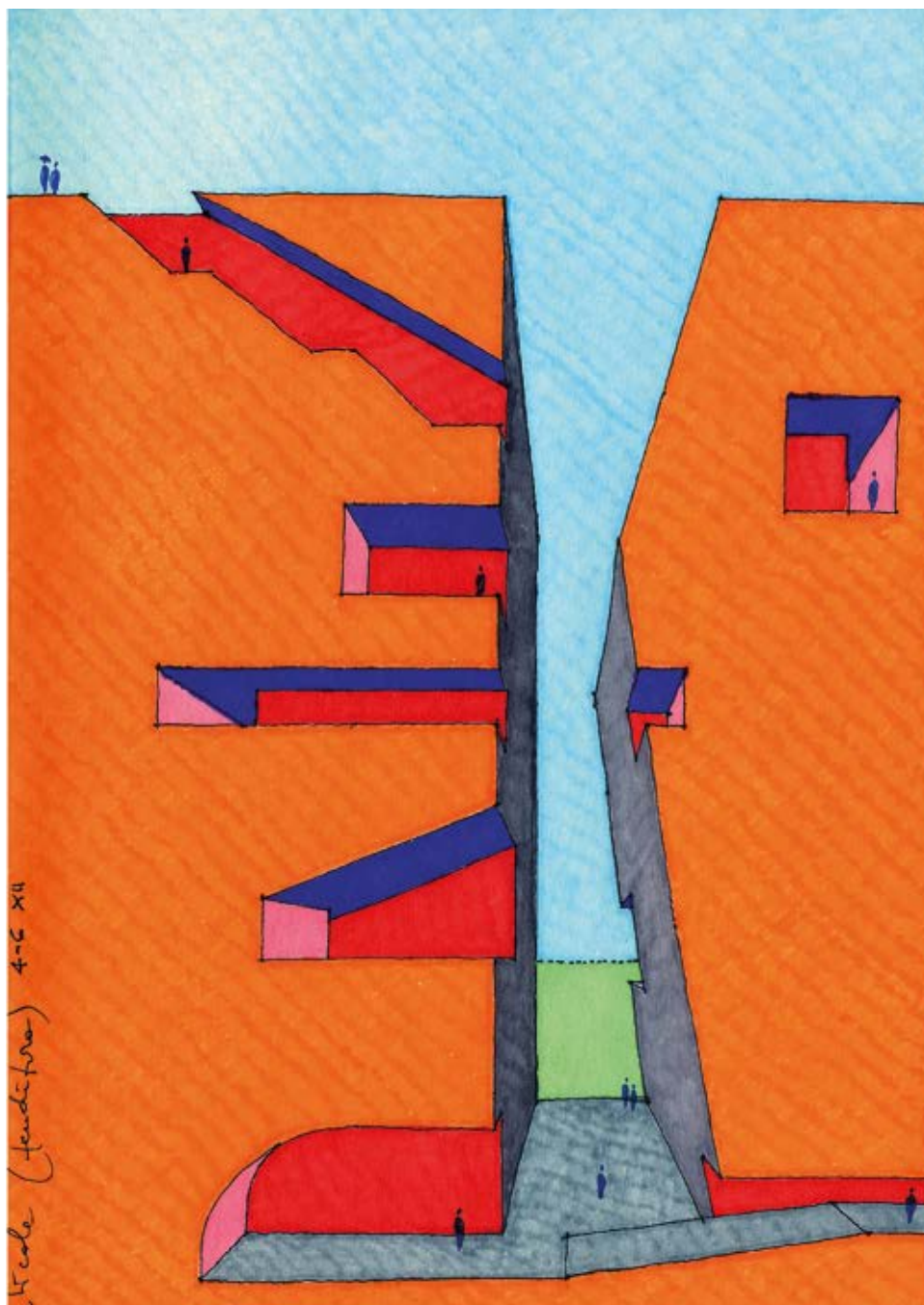
Metàfore

Me • tà • fo • re / me'tafore / s.f.





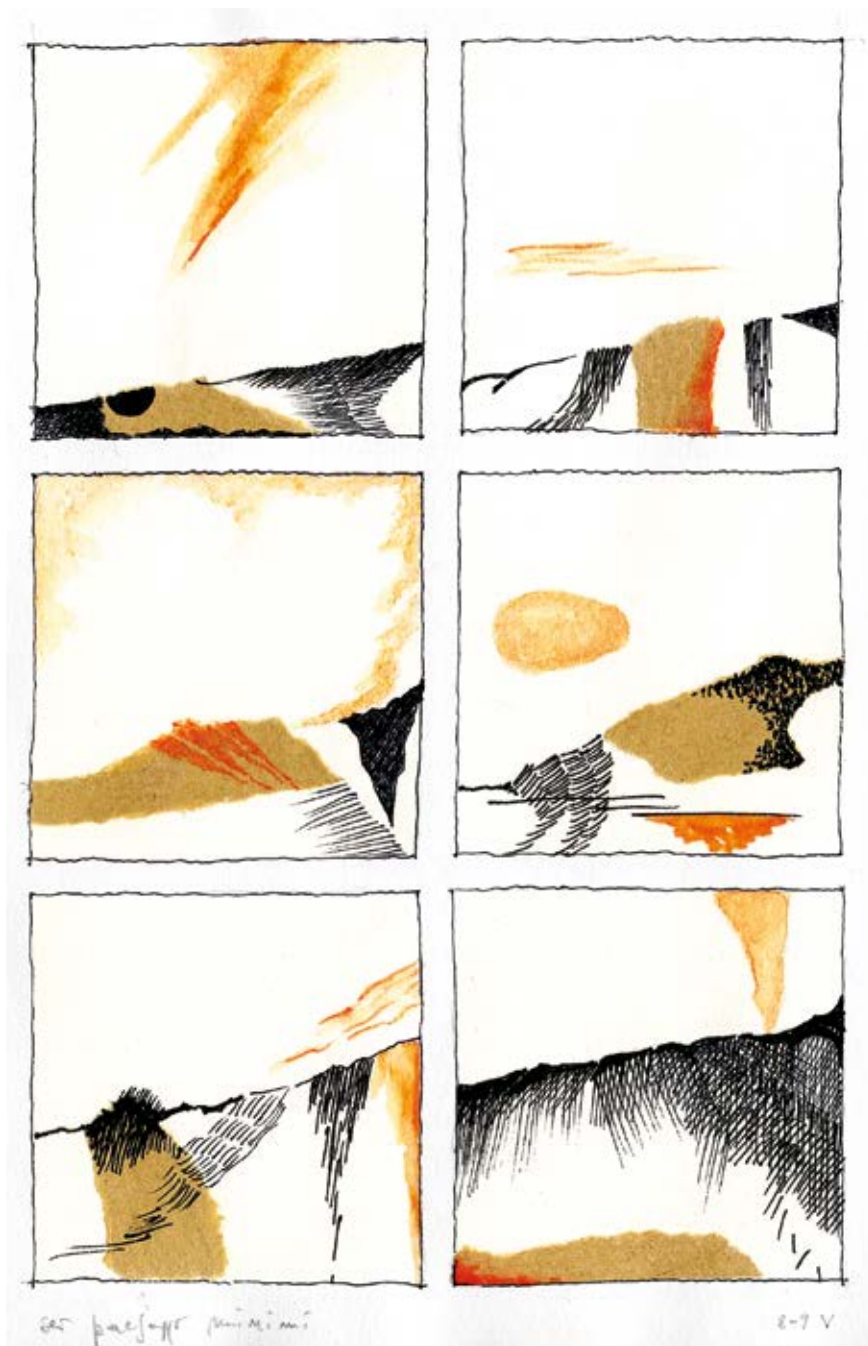
Federico Bilò
Taccuino n. 40, penna e
pennarelli, 2018.



Federico Bilò
Taccuino n. 40, penna e
pennarelli, 2018.



Federico Bilò
Taccuino n. 43, acquerelli,
2020.



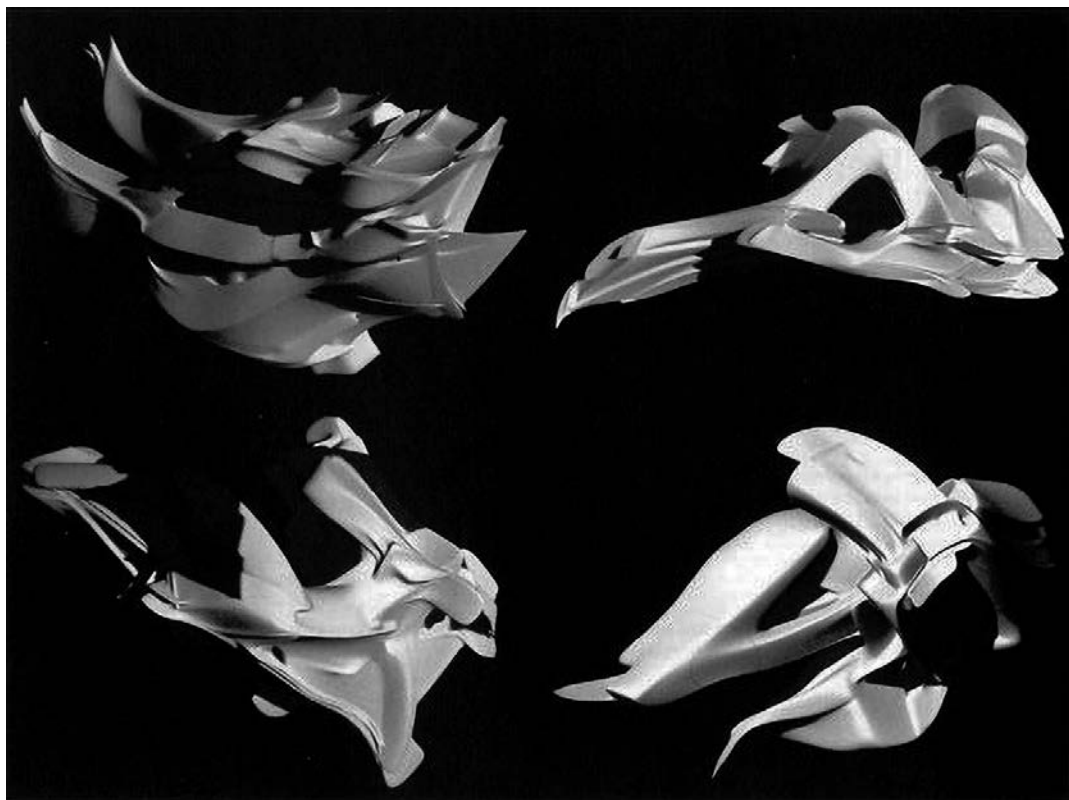


Enzo Calabrese
Natura dell'Espressione vs
Espressione della Natura.

Enzo Calabrese
Etica dello sguardo 1.







Enzo Calabrese
Interfaccia. Paolo Soleri,
Fabbrica delle Ceramiche
Solimene. Vietri sul Mare 1950.

Enzo Calabrese
Marcos Novak. Liquid
Architecture: installazione.





Paola Misino
Cave-Carrara, Architettura
e indeterminato, Cantiere
Cave di Massa Carrara foto
PM 2009.



Paola Misino
H&DM-Basilea
Architettura e indeterminato
Herzog & De Meuron –
Schwitter Apartments,
Basilea (1988). Foto PM 2008.

Paola Misino
Tufello-Roma
Architettura e indeterminato
Case popolari Borgata
Tufello, Roma (1940).
Foto PM 2014.





Paola Misino

Fregene

RDM studio. Sopralluogo per
la realizzazione del nuovo
lungomare di Fregene, Roma
(2006/2011).

Foto PM 2008.



Paola Misino

Bocconi

SANAA, Kazuyo Sejima,

Ryue Nishizawa, Nuovo

Campus Bocconi, Milano

(2012/2020).

Foto PM 2019.



Lorenzo Pignatti
Picasso e scultura antica.
Foto LP.



Lorenzo Pignatti
Pianura padana.
Foto LP.







Lorenzo Pignatti
Pantheon, Roma.

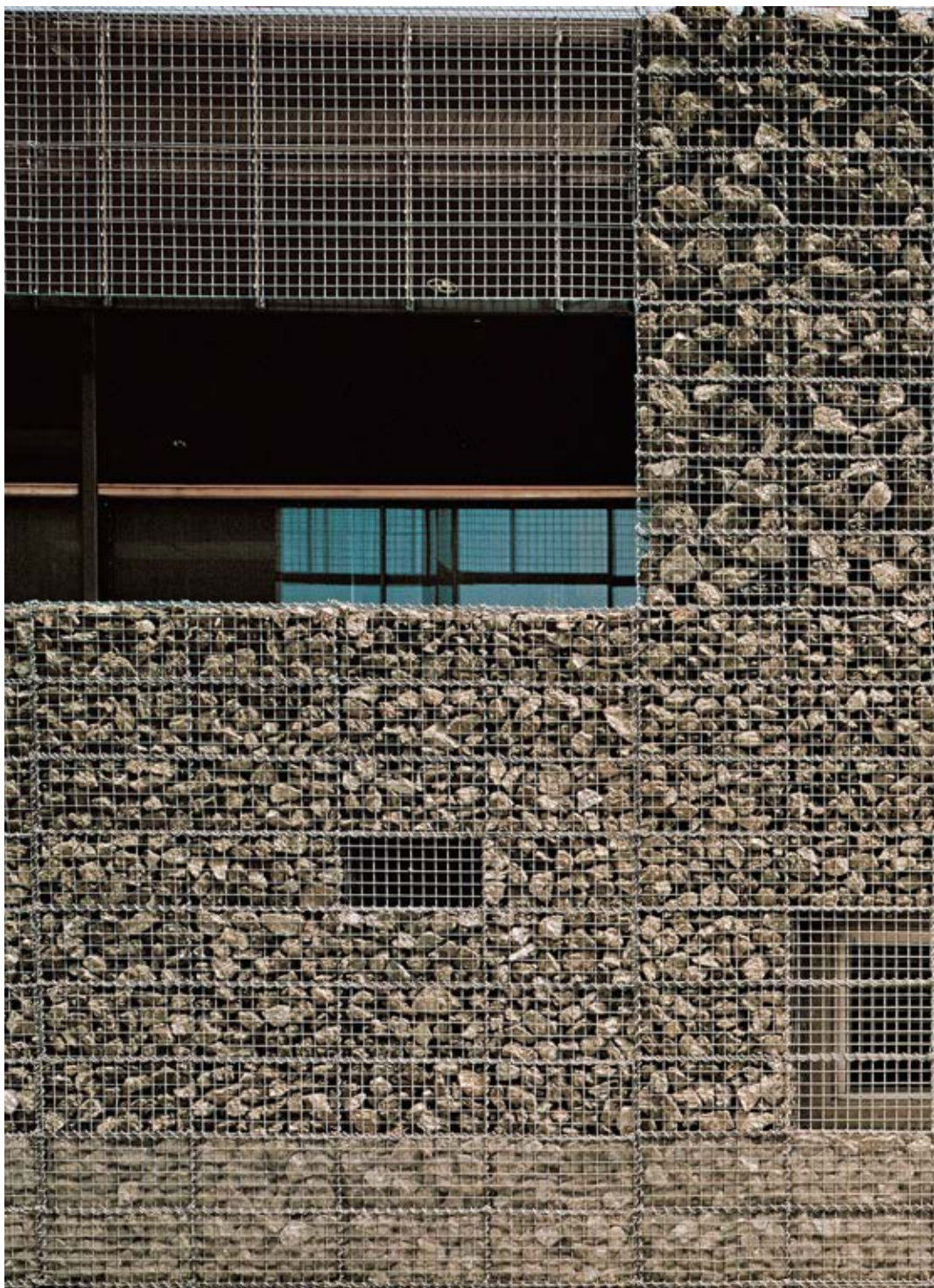


Domenico Potenza
Italia 2010-2018 - David Chip-
perfield Architects Milano, per
Laboratorio Morsetto srl.



Domenico Potenza
 Terme di Vals, Grigioni,
 Svizzera 1991-96 –
 Peter Zumthor per Hotel
 Therme Vals.

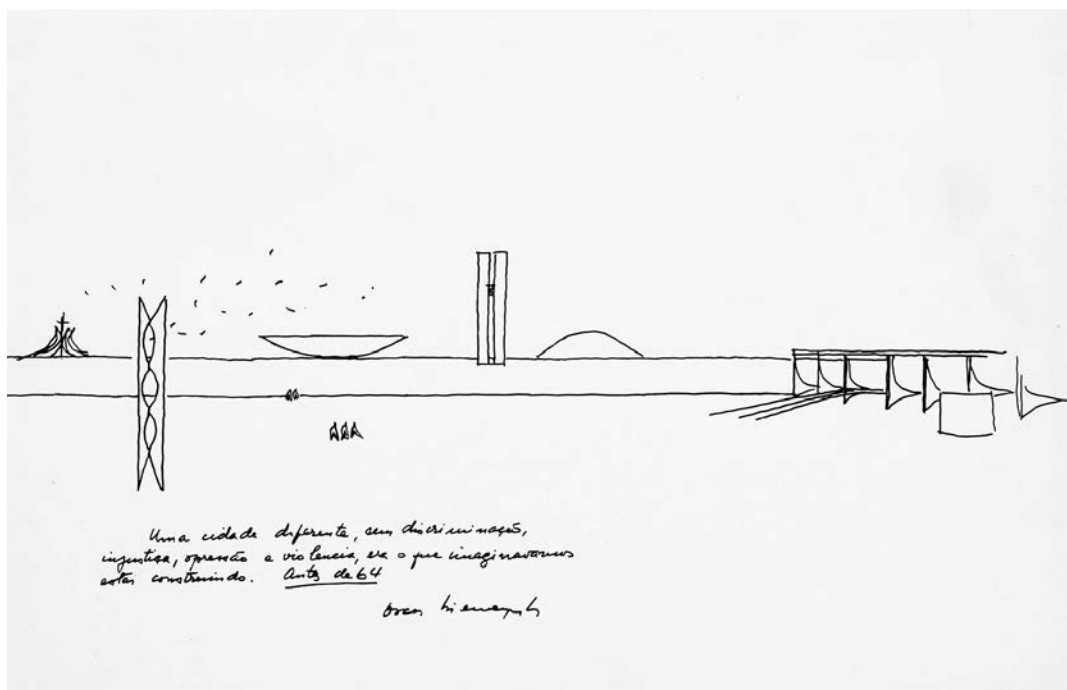






Domenico Potenza
 Azienda vinicola Dominus,
 Yountville, Napa Valley,
 USA 1996-98 - Herzog & de
 Meuron per Christian and
 Cherise Moueix.

Domenico Potenza
 La Pietra di Sisifo,
 Marmomacc Verona, Italia
 2013 - Alberto Campo Baeza,
 per Piba Marmi.



Carlo Pozzi

"Palácio do Planalto" in uno schizzo di Oscar Niemeyer. La realizzazione di un'architettura è costituita da una sequenza che parte da una prima idea cristallizzata in uno schizzo.

Carlo Pozzi

Copertina de "L'architettura della Città" di Aldo Rossi, Marsilio Editori, II edizione. "L'architettura come scena fissa delle vicende umane".



Biblioteca di Architettura e Urbanistica

L'ARCHITETTURA DELLA CITTA'

**ALDO
ROSSI**

Marsilio Editori



Carlo Pozzi

Linee Nazca e Pan-
Americana in "L'occhio
assoluto" di Bruce Chatwin
La strada del Pacifico,
infrastruttura indifferente al
prezioso contesto storico,
taglia bruscamente le antiche
figure dal carattere evocativo.



Carlo Pozzi

“Grande Cretto” di Alberto Burri
a Gibellina

L'intervento di land art sui resti
della città terremotata costituisce
la metafora di una ferita che non
si può rimarginare.

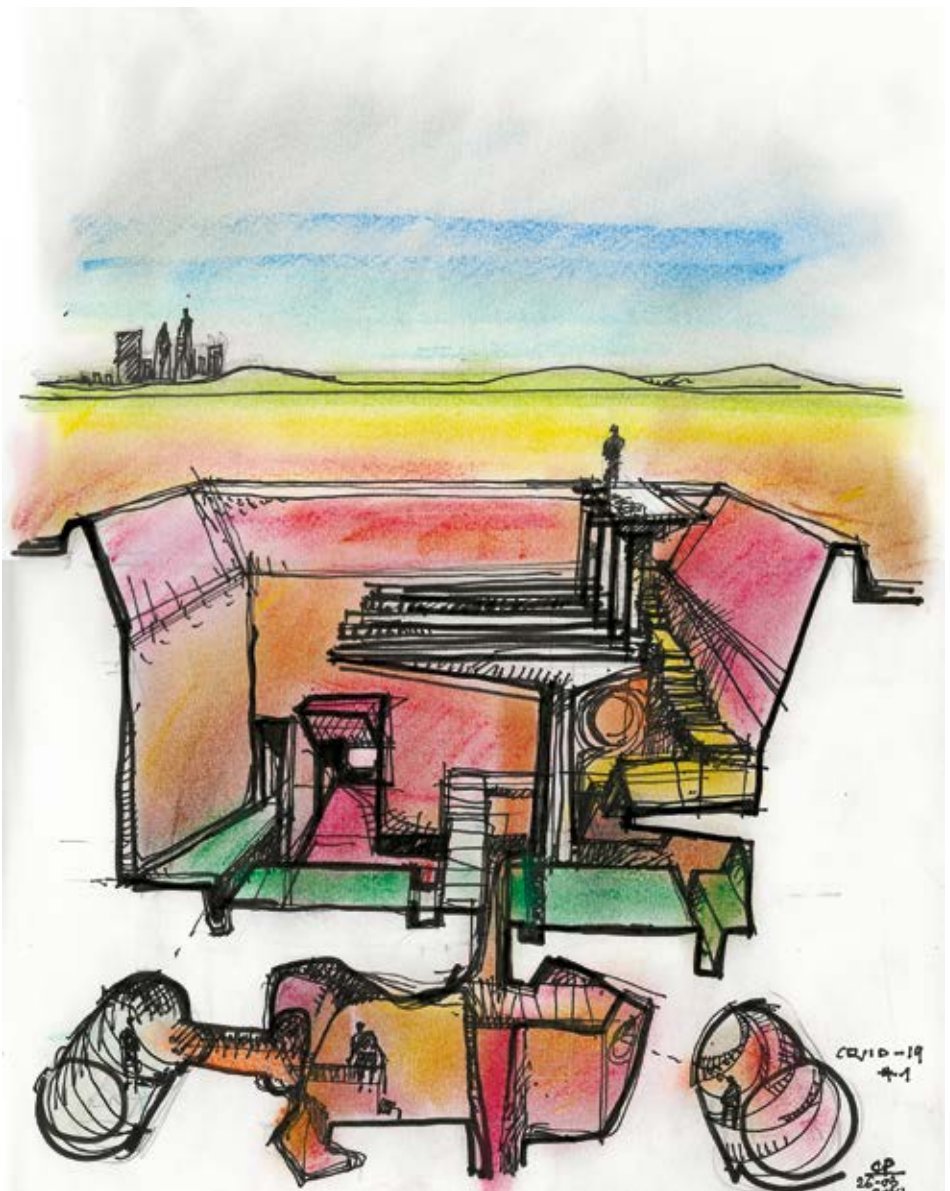


Carlo Pozzi

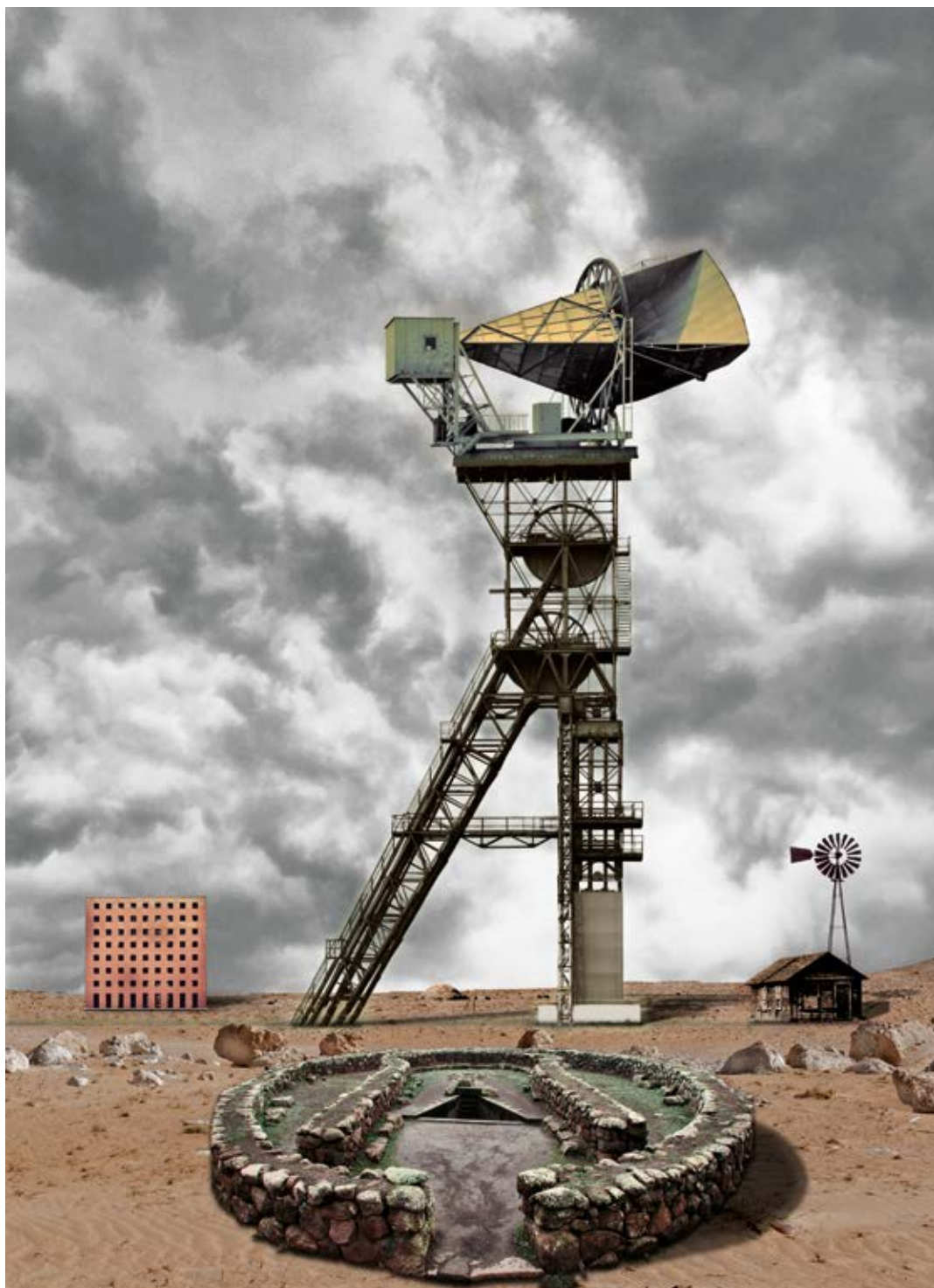
“Why not Academy Mathare”

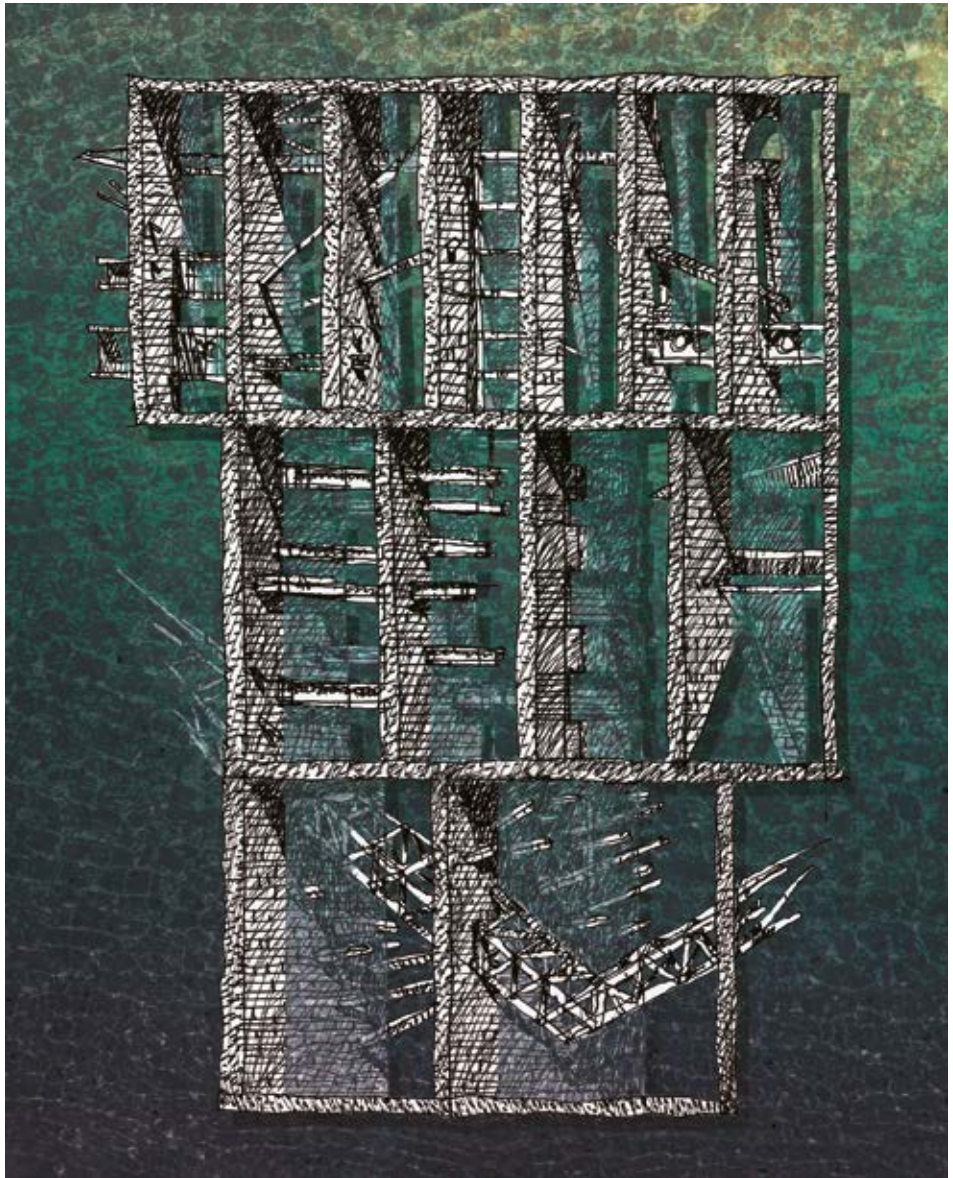
di Gaetano Berni, Ivan
Cosentino, Giulia Celentano

L'architettura della nuova
scuola contribuisce alla
riqualificazione dello slum
definendo uno spazio
pubblico all'interno del fitto
tessuto informale.



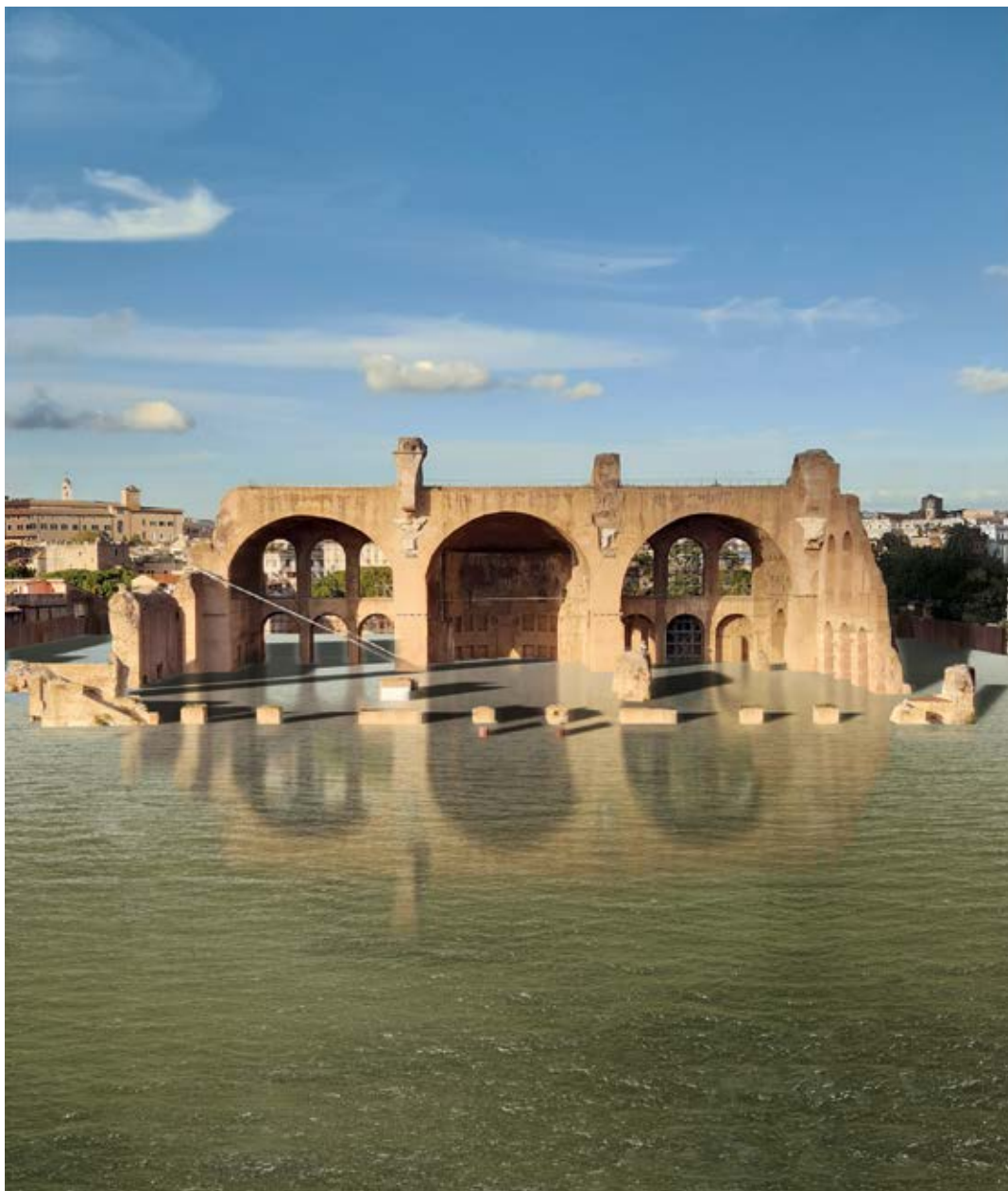
Carlo Prati
House with two horizon.
Variazione n.1, 2020. Tecnica
mista su carta. 28x35 cm.





Carlo Prati
Urbild architecture. Holmdel
Antenna Hybrid, 2021. Collage
digitale. 59x84 cm.

Carlo Prati
Atlantide. Torre d'ombre
romane/Chiaroscuro Higgins
(particolare), 2015. Tecnica
mista. 180x120 cm.

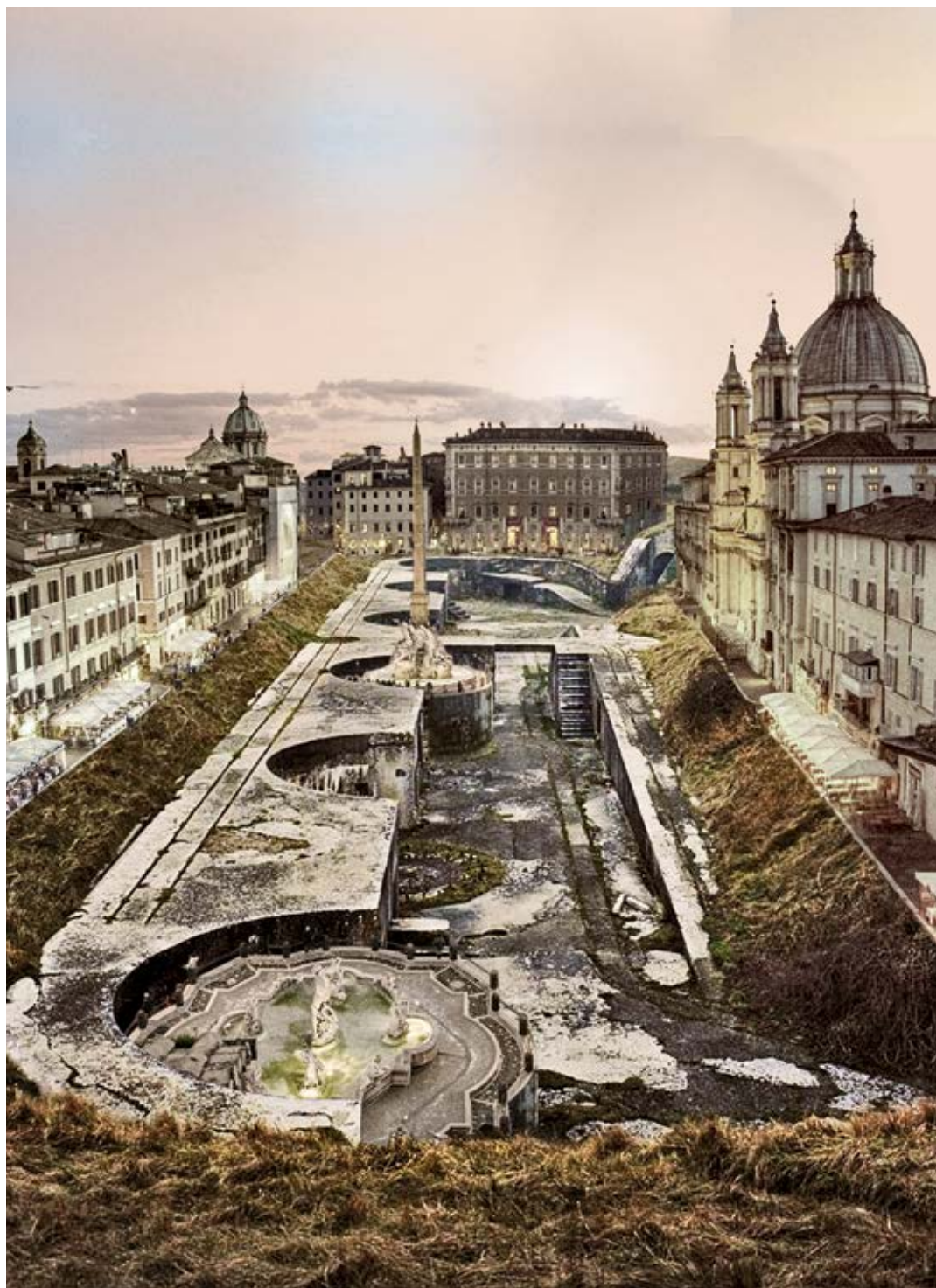


Carlo Prati

Acquaroma. Primo quadro.
Il Tempio della Pace, 2020.
Collage digitale. 59x84 cm.

Carlo Prati

Roman bunker archeology.
Landscape of Quarantine
n.1, 2020. Collage digitale.
59x84 cm.





Filippo Raimondo
 Chiesa di San Vincenzo
 Ferreri a Nicosia (EN) Sicilia
 Foto FR.



Filippo Raimondo
Minareto a Khiva,
Samarcanda, Uzbekista Foto
Luca Maria Lo Muzio Lezza.



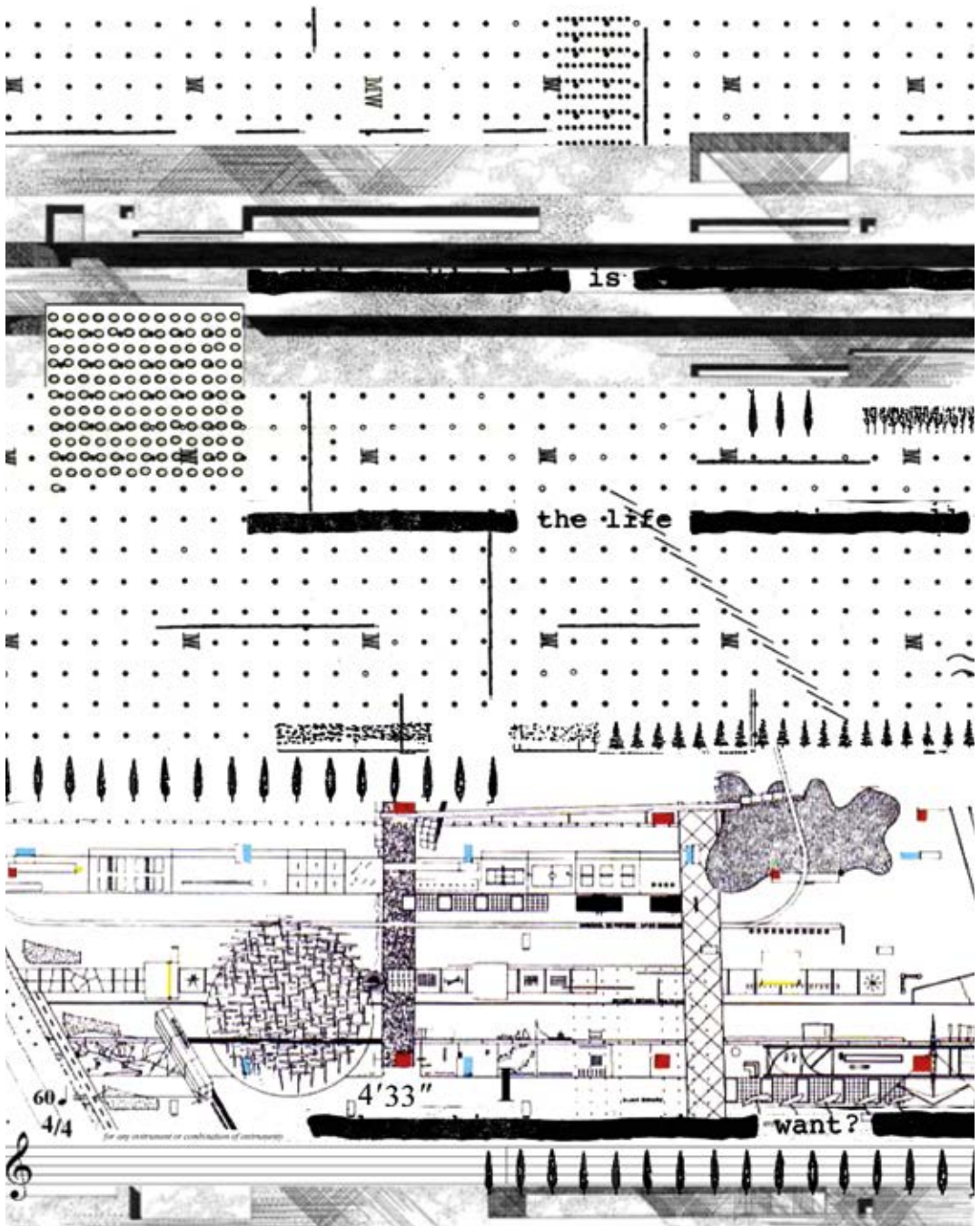
Filippo Raimondo
Grotta della Gurfa a Alia (PA).
Foto FR.



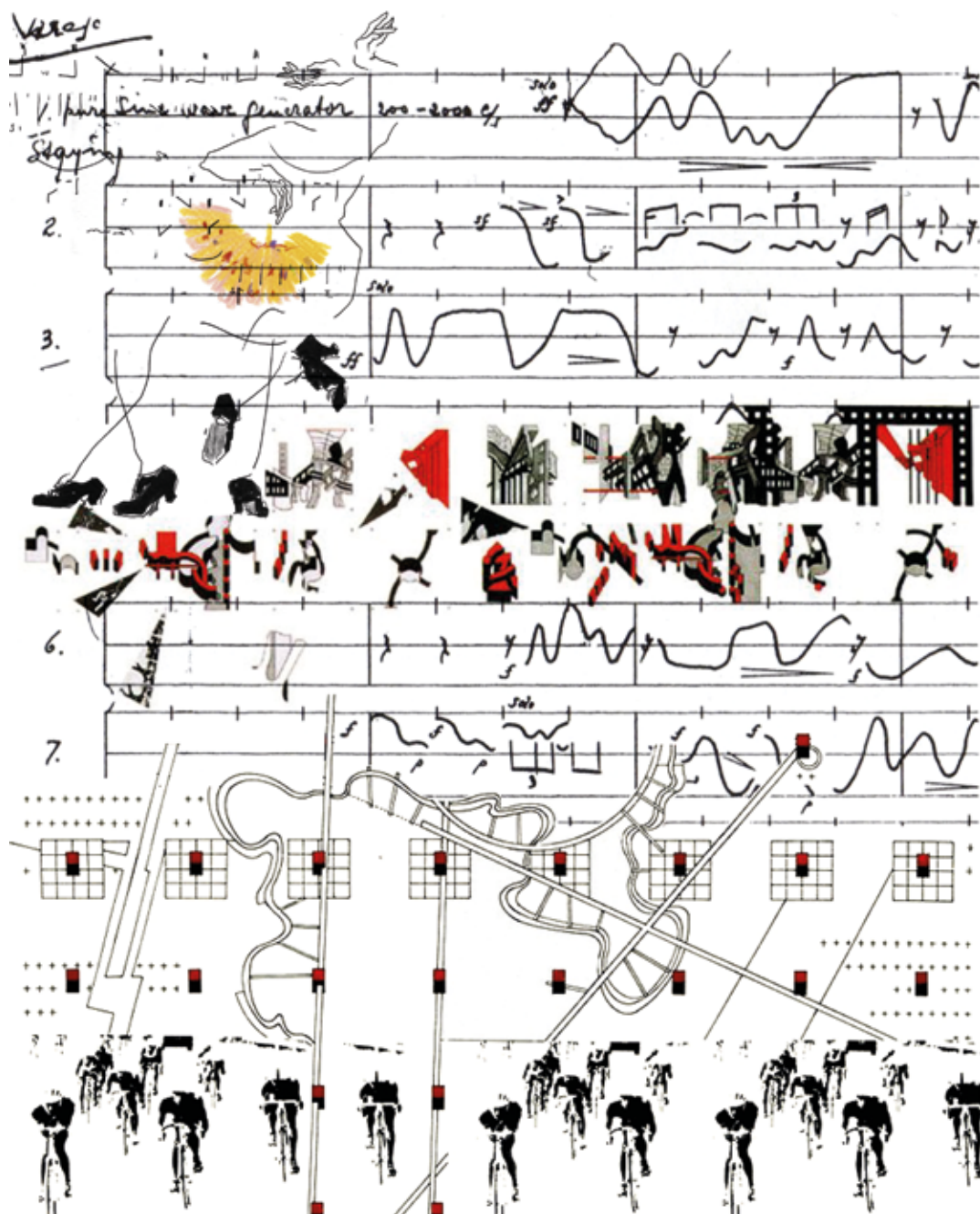
Filippo Raimondo
Sostruzioni agricole a Cefalù (PA).
Foto FR.



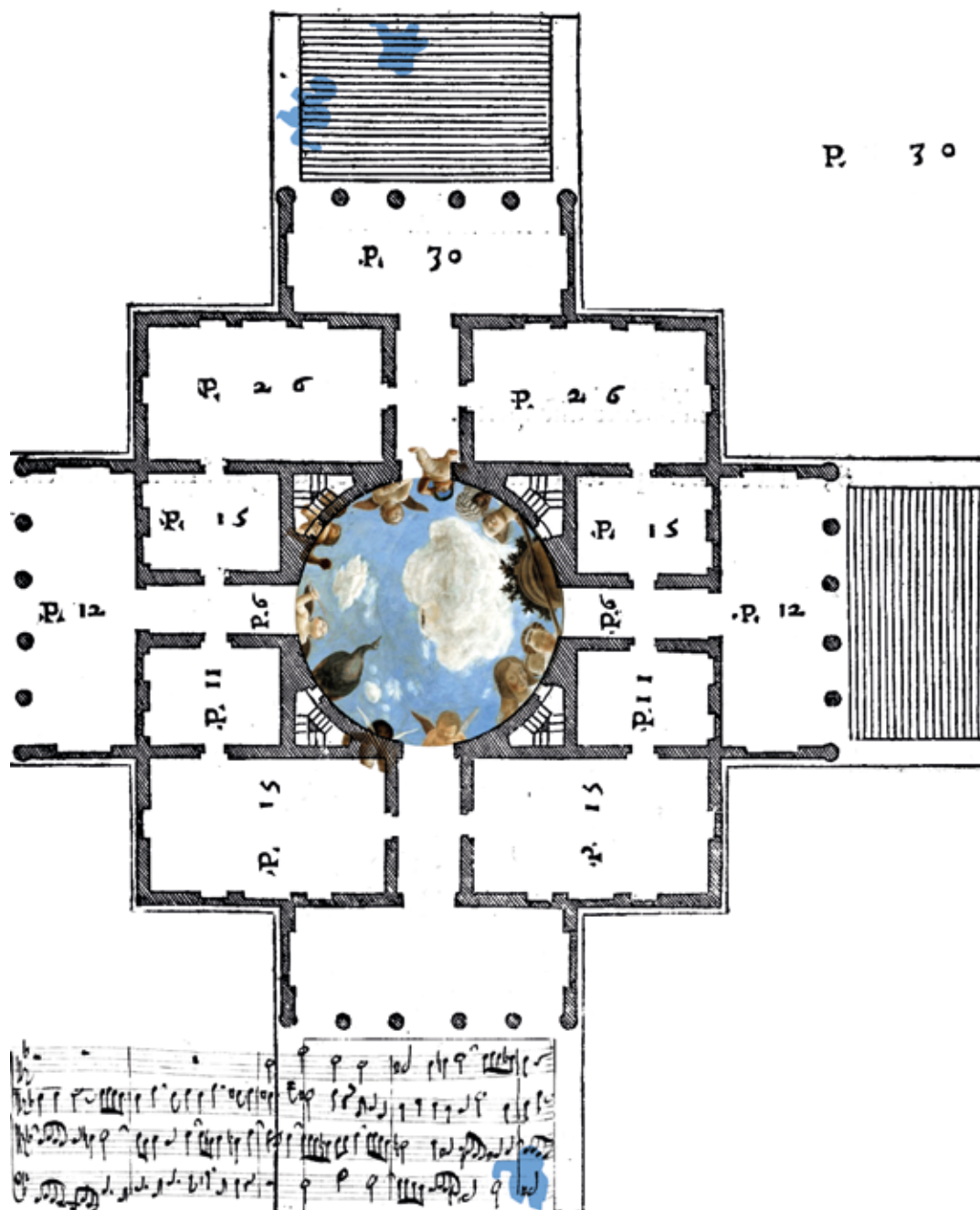
Filippo Raimondo
Sito Archeologico di
Newgrange, Irlanda.
Foto FR.



Alberto Ulisse
 Contrappunti 10 | City | Archizoom
 + Koolhaas + Purini + Isgrò +
 Cage | AU 2021.

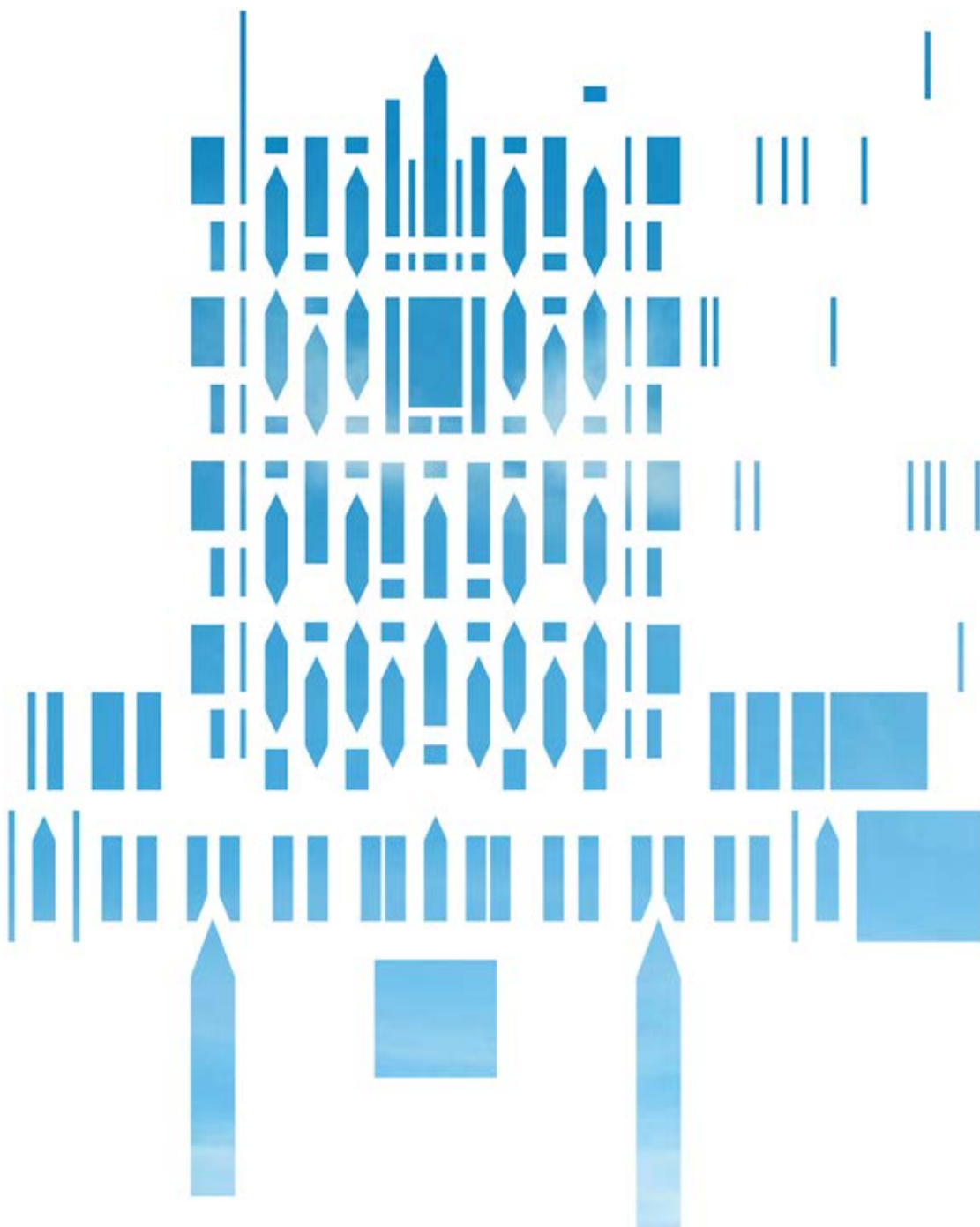


Alberto Ulisse
 Contrappunti
 11 | Velocità | AVàrese +
 Tschumi + Sclocco | AU 2021.





Alberto Ulisse
 Contrappunti 05 | Windows
 | Le Corbusier + Siza +
 Koolhaas | AU 2020.



Lèssico

Lès • si • co /'lɛssiko/ s.m.

Abitante

A • bi • tã • te /abi'tante/ s.m.

[Paola Misino]

Scriviamo Maurizio Vitta sulla definizione di *abitare* “Il fatto è che siamo alle prese con un fenomeno che ci appartiene troppo intimamente perché sia possibile spiegarlo fino in fondo. Esso fa parte della nostra natura in quanto specie: meglio ancora, esso è la **natura** della nostra specie. Abitare è come venire al mondo, e venire al mondo è già abitare. Quello che chiamiamo «vita» – qualunque significato si voglia assegnare a un così insidioso vocabolo – contiene in sé fin dall’inizio questa indissolubile corrispondenza, i cui termini sono però tangenti, omogenei, biunivoci, al punto da sfiorare la tautologia. (...) Ogni tentativo di circoscrivere il fenomeno, disegnarne una fisionomia riconoscibile che dia conto del suo sviluppo, costringerlo in una prospettiva temporale sarà dunque destinato a fallire.

Non è possibile una storia dell’abitare, ma solo una storia dei modi di abitare”.

Abitante è dunque un termine ambiguo nel suo essere generico, astratto e contemporaneamente racchiude in sé le diverse sfaccettature delle singole vite.

L’architettura dell’abitare, nel suo concetto più profondo, insegue da sempre questa dualità rispondendo ad una domanda pubblica,

politica e sociale che interagisce inevitabilmente con la **forma** dello spazio abitato, con l’intimità della casa e della vita che vi si svolge al suo interno.

Dopo molti anni di latitanza, Il tema dell’abitare nell’ultimo decennio sembra essere tornato all’interno della ricerca progettuale, rimettendo al centro il rapporto tra architettura e utente attraverso la sperimentazione di nuove ipotesi pensate su un modo diverso di intendere la propria abitazione. Tuttavia, non se ne trova ancora un riscontro nella realtà quotidiana tale che possa far affermare che sia veramente avvenuto un cambiamento culturale.

La riflessione che si apre sulla dualità del concetto di abitante, riconduce al tema sulla relazione tra la singola “casa ideale” per ciascuno e l’edificio intero per la collettività. Come ritrovare le **specificità** spaziali domestiche di ogni singolo utente all’interno di realtà condominiali? Il progetto della casa non può essere più contemplato come stanca ripetizione di schemi tipologici, più o meno adeguati alla domanda del momento, ma va interpretato come il **disegno** di una geografia elastica, trasformabile nel tempo sul susseguirsi degli abitanti e dalle attività mutevoli

«Abitare è l’essenza stessa dell’esistenza, è il radicamento della vita nella realtà quotidiana» M. Vitta Dell’Abitare

che si svolgono all'interno, non più solo domestiche. Tra le radici storiche della ricerca spiccano progetti in cui il contrasto tra telaio/struttura del volume intero e l'individualità della cellula abitativa diviene un proprio manifesto programmatico: forse il più emblematico rimane la "città viadotto" del Plan Obus di Algeri di Le Corbusier del 1933, dove il grande segno alla scala del

🔗 **paesaggio** acquista valore nel significato che assumono i solai sotto il piano stradale dove si poggiano le unità abitative, auto-costruite, libere da ogni costrizione di stile.

Il tema è stato ripreso più tardi in Spazio e Società n.75 del 1995 da Frei Otto: "(...) Così già nel 1951 progettai una struttura a più piani in cui erano aggregate tra loro case unifamiliari una diversa dall'altra, sia dentro che fuori, per inquilini sempre diversi. Per decenni ho cercato di realizzare questa idea". Le sperimentazioni della Casa Verticale prendono poi forma a metà degli anni ottanta nel progetto per le Eco-Houses dell'IBA a Berlino, dove però il risultato mette in luce la difficile gestione del rapporto tra la libertà formale

delle singole cellule e l'unità del volume complessivo, alimentando la già sostenuta diffidenza culturale nei confronti di tale ricerca. In Italia gli studi di Gio Ponti sull'adattabilità dello spazio individuale abitativo, trovano, viceversa, un importante riscontro, lontano da utopie, nell'edificio residenziale di via Dezza a Milano (1956) dove il disegno unitario del telaio strutturale in facciata, verso la 🔗 **città**, contiene al suo interno un prospetto "libero", vetrato, in cui gli abitanti possono proiettare il loro interno delle case attraverso arredi e colori personalizzati.

Il lavoro di Steven Holl sul contrasto tra la forma "pubblica" dell'architettura, e la dimensione intima e inafferrabile della vita che vi scorre all'interno, fa da riferimento alla più recente generazione di progetti che ha introdotto il concetto di ibrido anche nella dimensione domestica; dalle abitazioni realizzate a Fukoka in Giappone (1991) con il disegno mutevole dello spazio interno fino al Vanke Center a Shenzhen in Cina (2009) in cui viene introdotta la cellula live-work destinata all'abitare contaminato dalle attività lavorative.

Antropologia

An • tro • po • lo • gi • a /antropolo'dzia/ s.f.

[Federico Bilò]

Durante un discorso al Collège de France, nel 1960, poi

pubblicato con il titolo "Elogio dell'antropologia", Claude

Lévi-Strauss affermò: «contro il teorico, l'osservatore deve sempre avere l'ultima parola; e contro l'osservatore, l'indigeno» (Lévi-Strauss, 2008, 8). Questa osservazione, di grande impegno metodologico, ammette una facile trasposizione all'architettura: «contro il teorico, il progettista deve sempre avere l'ultima parola; e contro il progettista, ➤ l'**abitante**». Vale a dire che le costruzioni teoriche possono essere sconfessate dal progetto e dai suoi negoziali attriti; e che un manufatto, per quanto meditato, può essere sconfessato dalla pratica abitativa. In sostanza, Lévi-Strauss richiama all'esperienza e al realismo. Aspetti intorno ai quali un'attitudine antropologica molto può dire, per opporsi alla stolta e cinica riduzione di ➤ **senso** e di ruolo cui è andata soggetta l'architettura globalizzata degli ultimi decenni: un dubbio esperanto spesso inadeguato e pretenzioso. Consideriamo dunque tre relazioni che intercorrono, o potrebbero intercorrere, tra l'architettura e l'antropologia*. Primo, l'antropologia offre strumenti per alimentare la nostra disciplina con la complessa articolazione della realtà. L'antropologia, infatti, per statuto, si dà carico di osservare, comprendere e interpretare l'ambiente fisico e sociale, muovendo da «un'osservazione consapevole e organizzata della realtà» (Augé, 2014, 12). La convocazione dell'antropologia, quindi, è una richiesta di realismo**: un realismo ampio,

inclusivo, ricco. Secondo, l'antropologia offre all'architettura strumenti per colmare lo iato tra *senso comune* e *sapere specialistico* intorno alle questioni relative all'organizzazione e alla formalizzazione dell'ambiente fisico. In altre parole, l'antropologia fornisce strumenti concettuali e operativi per ridurre la distanza tra le elaborazioni consapevoli della cultura architettonica e le conoscenze, inconsapevoli ma operanti, diffuse tra i non specialisti: gli utenti, cioè gli abitanti***. L'antropologia, dunque, serve all'architettura per la (ri)costruzione di un terreno comune. Terzo, l'antropologia dello spazio, in particolare, risulta pertinente l'architettura: sia perché riteniamo che le dimensioni materiali e concettuali dello spazio risultino determinanti per la produzione di vita sociale, sia perché, essendo l'architettura organizzazione e formalizzazione dello spazio, avvicinare lo spazio e studiarlo dal punto di vista dell'antropologia produrrà ricadute significative sul pensare e fare architettura. Infatti, riteniamo che lo spazio dell'architettura possa essere studiato, pensato e manipolato, quindi progettato, secondo due diversi e interagenti registri: il *registro figurativo* e il *registro antropologico* (Bilò, 2014, 53-79). Il rapporto tra corpo e spazio, considerato nelle topologie che lo esprimono e nelle rivendicazioni territoriali conseguenti, in quanto affermazione di diritti, da parte di singoli o gruppi, su un determinato

Claude Lévi-Strauss, *Elogio dell'antropologia* (1960), Einaudi, Torino 2008, p. 8.

***Su tale distanza e la necessità di colmarla, si sono espressi in molti. Tra questi, Ernesto Rogers e Paolo Portoghesi. Qui riportiamo la seguente osservazione di Montaner: «L'architettura moderna non è stata in grado di colmare la lacuna provocata dal superamento dei sistemi classici di progettazione e dalla perdita dei valori espressivi della cultura popolare». Josep Maria Montaner, *Dopo il movimento moderno. L'architettura della seconda metà del Novecento*, Laterza, Bari-Roma 1996, p. 27.

*Lungo tutto il testo, per Antropologia si intende sempre l'Antropologia Culturale

**Sulla realtà e sul realismo, concetti complessi e per nulla scontati, molto ci sarebbe da dire. Ce ne siamo occupati in: Federico Bilò, «La luce violenta della realtà», ovvero del metodo antropologico. Il contributo delle scienze sociali nella vicenda di Matera, in Federico Bilò, Ettore Vadini, *Matera e Adriano Olivetti. Testimonianze su un'idea per il riscatto del Mezzogiorno*, Edizioni di Comunità, Roma-Ivrea 2016, pp. 123-147.

Marc Augé, *L'antropologo e il mondo globale*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2014.

Federico Bilò, *Tessiture dello spazio. Tre progetti di Giancarlo De Carlo del 1961*, Quodlibet, Macerata, 2014.

intorno spaziale; il rapporto tra azioni e spazio, considerato nelle prescrizioni (consensi e interdizioni) che lo spazio determina in virtù della sua configurazione; il rapporto tra azioni e organizzazione dello spazio, troppo spesso determinato esclusivamente dagli schemi diffusi nella cultura egemone e operanti per lo più in maniera surrettizia e automatica; il rapporto tra desideri, attese degli abitanti (elaborate e definite

dal loro senso comune) e spazio: sono queste le principali questioni afferenti al *registro antropologico* dello spazio. Esso, come si vede, attiene all'abitare, al modo di stare in uno spazio, alla maniera di viverci. Sosteniamo dunque la necessità, per gli architetti, di condurre delle vere e proprie *pratiche etnografiche*: quella pluralità di attività *sul campo* finalizzata all'acquisizione di conoscenza specifica {➤ **Specificità**}.

Archètipo

Ar • chè • ti • po /ar'ketipo/ s.m.

[Carlo Prati]

Come progettisti per fare architettura dobbiamo imparare a comprenderla ed interpretarla: è uno degli obbiettivi primari della ricerca scientifica applicata al nostro ambito disciplinare. Leggere un'architettura è un compito arduo perché deve portare alla luce un complesso sistema d'informazioni ed indizi. A mano a mano che si procede, ad un numero rilevante di notizie, (di numeri e dati dal prevalente ➤ **carattere** empirico-tecnico) si affiancano inevitabilmente informazioni, fascinazioni e sollecitazioni di natura più ambivalente. Un'architettura di qualità deve avere un forte carattere simbolico, in cui sia possibile intuire paradigmi di diversa natura e provenienza. «È fondamentale che un progetto rimanga ben radicato nello spazio emotivo, che è vasto e complesso.

Non si tratta solo di pensare! C'è un'anima dentro di noi» (Stec, 2004).

Come avviene per il linguaggio, le cui regole sono comunemente accettate, anche in ambito architettonico esistono leggi e convenzioni condivise in grado di garantire il buon esito della costruzione. La struttura, il materiale, la tecnica costruttiva, la forma, sono tutti vincoli inderogabili ai quali ogni progettista deve attenersi affinché la sua realizzazione possa concretizzarsi. Ma il carattere complessivo di un'opera architettonica matura si fonda su equilibri più sottili e complessi. Nella mia tesi di Dottorato (Prati, 2016) ho affrontato la questione suggerendo una possibile linea di ricerca interdisciplinare, ed adottando categorie derivate dalla psicoanalisi, con particolare rife-

Barbara Stec, *Conversazioni con Peter Zumthor*, in "Casabella" 719, 2004.

Carlo Prati, *Cinque architetture svizzere. Progetto, inconscio, natura*, Libria, Melfi, 2016.

rimento al concetto di *archetipo*, la cui teorizzazione è legata alla nozione *d'inconscio collettivo*. Nel testo della conferenza «Gli archetipi dell'inconscio collettivo» tenuta da Carl Gustav Jung nel 1934, lo psicanalista zurighe- se approfondisce e perfeziona il concetto di inconscio in precedenza postulato da Sigmund Freud. Sebbene Jung convenga sul fatto che una parte dell'inconscio abbia uno strato superficiale di carattere personale – inconscio personale – rifiuta l'impostazione freudiana e postula l'esistenza di un'energia psichica in senso lato, dominata da *immagini primordiali*, capaci cioè di generarsi autonomamente: percepibili dalla coscienza, ma originate da una matrice inconscia condivisa da tutti i popoli. Il contenuto di questo substrato psichico è costituito dagli archetipi (o immagini primordiali), questi sono nuclei di energia psichica in grado di manifestarsi attraverso il simbolo e la rappresentazione simbolica, a prescindere dalla volontà della persona.

«“Archetipo” è una parafrasi esplicativa dell'*éidos* platonico. Ai nostri fini tale qualificazione è pertinente e utile poiché significa che, per quanto riguarda i contenuti dell'inconscio collettivo, ci troviamo davanti a tipi arcaici o ancora meglio primigeni, cioè immagini comuni presenti fin dai tempi remoti» (Jung, 1977). Ritengo sia possibile (traslandole sul piano della disciplina compositiva) applicare queste considera-

zioni all'architettura costruita: essa, in quanto sostanza di una ricerca articolata attraverso le diverse fasi del percorso progettuale, può essere riguardata anche come atto di introspezione e riappropriazione del ricordo. Questa convinzione è sottolineata da Peter Zumthor in riferimento al rapporto d'interazione che esiste tra i diversi materiali impiegati nella costruzione, ed alla sensazione che la loro associazione induce in chi gli osserva.

«Ecco perché penso che le sensazioni siano sì individuali, interiori, ma allo stesso tempo anche molto, molto comuni. Più a fondo ci immergiamo nella nostra individualità e più le sensazioni diventano comuni, profondamente e tipicamente umane. Ciò che è situato nel profondo è condiviso da tutti, questo è risaputo» (Stec, 2004). Ad esempio, possiamo considerare il  **disegno** di architettura (un'altra delle parole chiave che ho selezionato per Progetto Plurale) come la testimonianza

 dell'**idea** primordiale del progetto, e dunque come il luogo d'elezione (lo schizzo iniziale) in cui si ricostituiscono i frammenti perduti e s'individuano le corrispondenze tra intimo e condiviso a cui faceva in precedenza cenno Zumthor.

Mohsen Mostafavi in un suo recente testo sull'opera di Peter Märkli sottolinea in tal senso l'importanza che ricopre nel lavoro dell'architetto svizzero il disegno, inteso come processo di *anamnesi*. «To remember Märkli makes many sketches. But his sketches

Mohsen Mostafavi,
*Approximations The
 Architecture of Peter Märkli*,
 MIT press. Cambridge
 (Massachusetts), 2002.

are not direct recordings of what he has seen; rather, they combine fact and fiction, dream and reality. The sketches remain a repository of speculations, ideas, inspirations (...) Works of art do not, in psychological sense, repress contents of consciousness. Rather through expression they help raise into consciousness diffused and forgotten experiences without

rationalizing them» (Mostafavi, 2002).

Una buona architettura custodisce sempre un archetipo: in essa si condensano anche frammenti dal carattere prevalentemente personale che il progettista ha saputo tradurre, attraverso una rappresentazione simbolica fattasi  **forma**, e rendere leggibile a livello collettivo.

Bellézza

Bel • léz • za /bel'lettsa/ s.f.

[Enzo Calabrese]

“... la Bellezza consegue sempre da una pienezza totale di natura dell'espressione: che è espressione intrinseca. Mai l'eccesso va confuso con l'esuberanza... chi conosce questa differenza tra eccesso ed esuberanza, sente la natura del principio poetico... quanto più un cavallo è un Cavallo; un uccello, Uccello; un uomo, Uomo; una donna, Donna... tanto meglio sarà... e più un progetto è rivelazione creativa di schietta natura, qualunque sia il mezzo o la forma dell'esprimere, tanto meglio è. Perciò, “creativo” implica esuberanza. Non è solo veridico esprimere, ma veridico interpretare, integralmente il senso, la verità e la forza della Natura; elevato dal poeta alla sua efficacia suprema. Migliore progetto sarà quel progetto che più profusamente riveli la verità dell'intimo essere. Il progetto che resiste più a lungo; che l'umanità rammenta...” F. L. Wright, Autobiografia, 1932

Da sempre l'architettura educa la vista e la sensibilità di chi osserva ... il desiderio di chi progetta e la sua capacità sono alla base del risultato!

La capacità di inventare e controllare il progetto di architettura, di svilupparlo con coerenza rispetto alle premesse, con grande generosità espressiva è il percorso del processo.

Stare all'interno di regole certe, costruttive e funzionali, nonché economiche, tranne che creative... “la creatività è libera” ... con l'obiettivo di raggiungere quella “bellezza”, sono gli elementi rispetto ai quali si è persa la sensibilità e la capacità di saperla riconoscere. Il desiderio di poterla raggiungere, attraverso un processo di decodifica che il progetto porta a concretizzare, rappresenta il difficile passaggio che va “dalla visione alla realtà”.

Prendiamo la  **luce** ad esempio,

disegna le forme e l'ombra disegna il  **vuoto** che lascia tra queste e lo spazio. Il principio che governa questo passaggio per arrivare ad esprimere il puro piacere, non ha regole scritte... In passato qualcuno ci ha provato, più volte anche, a scrivere regole. Il Moderno ha costruito sulle regole il suo grande equivoco, e loro malgrado in tanti lo hanno seguito fino a trasformarlo in ideologia cieca, salvo poi accorgersi che quando si vuole arrivare a toccare la grandezza (di una creatura architettonica) si deve essere in grado di azzerare tutto. È un coraggio e una disinvoltura che solo la consapevolezza di poter controllare conoscenza, tecnica, e sensibilità artistica, possono dare.

Ahimè, le “scuole” sono ancora invase dei resti novecentisti di chi a quelle regole ha affidato ogni speranza e dietro le quali ha

nascosto inettitudine e ipocrisia... Anime aride che all'architettura e all'innovazione hanno poco da dare.
Nessuno può controllare la

bellezza se non sa dare al contemporaneo anche gioia ... L'Architettura ha sempre avuto la grandezza di questo ruolo ... riprendiamocelo...!

Carattere

Ca • ràt • te • re /ka'rattere/ s.m.

[Alberto Ulisse]

Entrare. Salire. Apparire. Percorrere. Scendere. Risalire. Attraversare. Sbucare. Varcare... sono solo alcune delle sequenze che Monsier Hulot, in *Mon Oncle**, compie ogni volta che rientra nella sua abitazione all'ultimo livello di una modesta costruzione del quartiere popolare; il regista – Jacques Tati – con la nostalgia di una ripresa muta, ma fatta di traiettorie e comportamenti ordinari di un carattere dello spazio (dell'abitazione in questo caso) e suggerisce un continuo  **sguardo** sulle questioni di un nuovo funzionamento /  **metabolismo** della modernità.

In ogni progetto due elementi sono sempre necessari per la sua riuscita: la *configurazione* della sua struttura organizzativa (programma) e il *funzionamento* all'interno di esso (distribuzione).

A partire dalla definizione del Vocabolario *Treccani*, il *funzionamento* rappresenta lo svolgimento di qualcosa e il suo modo di funzionare; esso esprime il principale *carattere* di un progetto.

Se estendiamo questo significato al campo dell'architettura pos-

siamo riconoscere che il sistema di funzionamento di un corpo edilizio – a prescindere dalla sua specifica funzione o tipologia, ma ne costituisce il suo carattere identitario – può coincidere con gli spazi di distribuzione e con i sistemi di movimento che esso contiene al suo interno. I luoghi del movimento, come spazi per la circolazione – scale, ballatoi, corridoi, percorsi, rampe, hall, ingressi, soglie – sono i sistemi di distribuzione. Essi rappresentano parti necessarie sia per il funzionamento e scoperta di un progetto di architettura e sia come schema-struttura per la costruzione dello spazio e dei programmi in esso contenuti. Nell'ambito del *Progetto di Recupero dell'ex Monastero benedettino* a Catania, dopo un «lento e delicato lavoro di rimozione delle strutture e sovrastrutture che avvolgevano e nascondevano l'originario organismo», Giancarlo De Carlo coglie un aspetto inquietante della fabbrica: la sua «capacità di adattamento» (De Carlo, 1988, 16-24).

Scrivo GDC, «ogni spazio sembra

Film: *Mon Oncle*, regista: Jacques Tati, 1958 (durata: 116').

Giancarlo De Carlo, *Un Progetto per Catania. Il recupero del Monastero di San Nicolò l'Arena per l'Università*, Sagep, Genova, 1988.

Federico Bilò, *A partire da Giancarlo De Carlo*, Gangemi, Roma, 2007.

Claudia Cantale, *Come rendere gli spazi percepibili e significanti*, in: Lima Antonietta Iolanda (a cura di), *Giancarlo De Carlo. Visioni e valori*, Quodlibet, Macerata, 2020.

Carlos Martí Arís, *La cèntina e l'arco. Pensiero, teoria, progetto in architettura*, Christian Marinotti ed., Milano, 2007.

Michele Costanzo, *MVRDV. Opere e progetti 1991-2006*, Skira, Milano, 2006.

Alberto Ulisse, *Le dimensioni de tempo. Metasemie tra memorie, strutture, frammenti ...e altre manipolazioni dello spazio*, LetteraVentidue, Siracusa, 2022..

a prima vista dotato di una disponibilità senza fine ad accogliere usi diversi da quelli della loro destinazione originale, a mettersi in relazione con gli altri spazi per formare nuove configurazioni”, attraverso la costruzione di diverse figure architettoniche: *soglie* (Bilò, 2007, 15), capaci di articolare lo spazio. Una capacità che appartiene al carattere dello spazio e alla sua implicita trasformazione che implica di riconoscere che sempre si parte da qualcosa di preesistente, qualcosa che, anche trasformandosi, conserva delle invarianti, degli elementi di continuità (Martí Arís, 2007, 13). Il progetto è la sperimentazione, nel  **tempo**, di una conversione dello spazio dell'ex Monastero a nuova funzione, dove il sistema di funzionamento (o di distribuzione) muta di significato e lo spazio (soggetto principale) assume nuovi ruoli all'interno dell'organismo edilizio. All'interno della fabbrica GDC inventa nuovi percorsi, nuove aperture per sostituire all'isolamento e al silenzio del vecchio Monastero, capaci di favorire il dialogo e l'incontro; tutti gli «spazi collettivi vengono organizzati e posti in relazione tra loro, al fine di suggerire comportamenti compatibili con le funzioni e favorire l'apertura verso il quartiere nel quale il complesso è immerso, tessendo nuove relazioni urbane con la  **città** di Catania» (Ulisse, 2022).

Forse non a caso la pubblicazione del 1988 riporta nel titolo “*Un progetto per Catania*”, rafforzando

il carattere e la dimensione urbana dell'intervento, che cerca costantemente nuove tensioni tra spazi interni al Monastero e i luoghi intorno, favorendo, attraverso le penetrazioni urbane, una riconnessione degli spazi collettivi con dei tessuti edilizi circostanti, per risemantizzare una complessa fabbrica attraverso «un vero e proprio atto strategico finalizzato a decongestionare quei movimenti di persone che il maestoso edificio aveva sempre limitato» (Cantale, 2020, 227) e del quale assumeva il suo carattere introspettivo, autoritario, impenetrabile.

Il *Mirador* è l'edificio a “corte ribaltata” in verticale degli MVRDV, realizzato a Madrid. Molto spesso viene citato e descritto per la sua capacità di rappresentare un modello residenziale ad alta densità, contenenti anche spazi di socializzazione (Costanzo, 2006, 158), come la piazza sospesa al 12° piano: un  **vuoto** urbano. È un organismo compatto di circa 165 appartamenti che sperimentano un sistema tipologico complesso grazie al mix di nove pezzi/tipologie differenti. La scelta progettuale non è stata quella di incastrare i nove corpi edilizi a formare l'unità più grande, ma la sua originalità e sperimentazione risiede nell'aver introdotto un unico e continuo sistema di collegamento verticale/orizzontale, che rappresenta il dna dell'edificio: il suo carattere di funzionamento e distributivo.

Infatti, gli spazi destinati alla circolazione interna – scale, ascen-

sori, corridoi, rampe... – tengono in connessione i sistemi distributivi di ciascuno dei nove tasselli in un continuo spaziale, oltre ad essere chiaramente rintracciabili dall'esterno, grazie anche al loro colore rosso-arancio.

Questo progetto restituisce un mix tipologico complesso nel quale il sistema abitativo del super-condominio urbano, a partire dalla circolazione interna, muta il proprio carattere e riconfigura le regole di organizzazione tipologica semplice, combinando soluzioni diverse in una continua circolarità del sistema distributivo interno, in una ibridazione tipologico-spaziale continua.

Nel progetto per *Le Fresnoy – Studio National des Arts Contemporains* – di Bernard Tschumi lavora nella integrazione spaziale ed organizzativo-funzionale di due parti distinte, ma unitarie: gli edifici degli anni '20 di un vecchio centro di svago (che comprendeva cinema, sala da

ballo, pista da pattinaggio..) e il nuovo spazio che viene collocato tra le coperture con tegole degli edifici esistenti rifunzionalizzati e la nuova copertura (Damiani, 2003, 84). L'enorme tetto tecnologico – con lucernari – è adatto ad ospitare tutte le condutture necessarie per il riscaldamento, la ventilazione e l'aria condizionata. Nella rifunzionalizzazione degli edifici preesistenti Tschumi introduce un nuovo sistema di distribuzione che ne cambia i caratteri distributivi a favore di un organismo unitario, nel quale il vecchio e il nuovo trovano forza, vigore e continuità l'uno nell'altro. In questo progetto anche lo spazio *in-between* – tra il nuovo tetto metallico e i vecchi tetti in cotto – è un elemento chiave per la riorganizzazione del carattere del progetto, in grado di scardinare il consueto ed ordinario sistema di funzionamento (tra piano terra e copertura), a vantaggio di un modello alternativo differente.

Giovanni Damiani, *Bernard Tschumi*, Skira, Milano, 2003.

Città

Cit • tà /tʃi'ta/ s.f.

[Carlo Prati]

Per costruire una nuova idea di città dobbiamo procedere attraverso due orizzonti di ricerca paralleli: il primo è la teoria ed il secondo l'utopia, intesa come visione alla quale si può pervenire anche attraverso l'esercizio del

 **disegno**.

In questo breve testo mi

concentrerò sui presupposti critici che ho adottato nella ricerca sul progetto della rigenerazione urbana portata avanti attraverso la  **didattica**, la teoria e la pratica architettonica.

A tal fine le ricerche sulla formazione della città vista come sommatoria di parti eterogenee,

condotte a partire dagli anni sessanta da Aldo Rossi e Carlo Aymonino ritengo siano ancora attuali ed applicabili nell'ambito del progetto di riqualificazione. Sono due i libri "fondamentali" che costruiscono il perno del ragionamento: *Il significato delle città* di Carlo Aymonino e *L'Architettura della città* di Aldo Rossi. Quello che mi interessa è focalizzare l'attenzione su alcuni elementi essenziali che hanno costituito il riferimento di questa ricerca; sono cinque i punti che ho sottoposto a verifica: il primo è la «città come insieme di parti», un concetto fondamentale legato all'importanza dei percorsi come elemento strutturante della stessa. Punto due «rapporto tra città e storia», la città è assimilabile ad un luogo artificiale di storia in cui ogni epoca – ogni società giunta a diversificarsi da quella che l'ha preceduta – ha tentato, (mediante la rappresentazione di sé stessa nei monumenti architettonici) di segnare quel tempo determinato. terzo punto «la bellezza della città» (si tratta di un punto cruciale): cos'è che determina la  **bellezza** di una città? La bellezza, ci dice Aymonino, è il frutto di una contraddizione cioè, da un lato l'istanza di permanenza del monumento e, dall'altro, la necessità di renderlo fruibile e vivo nel  **tempo** (come nel caso dell'intervento Les Brigittines di Andrea Bruno a Bruxelles e di Carlo Scarpa a Castelvechio). Quarto punto il «significato di una città». Qual è? Dove risiede?

La risposta dipende dal ruolo che riconosciamo ai monumenti che divengono "significanti" (simultaneamente) con la loro autorevole presenza e con la diversificazione d'uso. Si tratta di un problema "aperto": o facciamo mutare la città nel tempo (come la Caicha Forum di Herzog & De Meuron o la Fondazione Prada di Rem Koolhaas), interpretando i monumenti quali elementi propulsivi oppure, al contrario, la condanniamo a divenire scarto e rovina. È qui che Aldo Rossi introduce il quinto punto, la «relazione tra monumento e città» laddove i monumenti sono visti come «permanenze» all'interno della struttura urbana.

In quanto architetti dobbiamo comprendere bene il problema delle «permanenze» perché possono essere interpretate in vari modi: come insieme di elementi patogeni e problematici, oppure come occasioni potenziali di progetto. Inoltre, il progetto, da questo punto di vista, deve essere anche "politico", e quindi proattivo (come la High Line di Diller & Scofidio).

Voglio approfondire il concetto di «parte di città» di Carlo Aymonino. Possiamo rappresentare le città con un'unica  **forma** ed un unico metro figurativo? La città contemporanea si compone per parti ed è solo attraverso la correlazione tra queste che può formarsi una nuova struttura urbana. Penso ad esempio al progetto di concorso per Berlin Hauptstadt che gli Smithsons presentano

nel 1957 in pieno dibattito post bellico. Si tratta di un'ipotesi formulata a partire da quanto sin qui detto: percorsi come elemento strutturante, polarità come nuovi fatti urbani, diversificazione dei tracciati al variare dei sistemi di mobilità, tutti elementi che danno origine ad una città multilivello. Tocchiamo un altro punto interessante: cosa qualifica una «parte di città»? è una questione attuale, perché la parte di città può essere simultaneamente un'unica architettura, cioè un edificio, ma anche un sistema formato da vari *cluster* o ancora un settore urbano o un percorso. Ma qual è la condizione necessaria affinché si possa identificare una «parte di città»? La condizione necessaria e sufficiente è che in tutti questi casi essa sia formalmente compiuta, quindi architettonicamente riconoscibile. Si può lavorare su interi settori urbani cercando di operare come su un singolo edificio o un percorso, ovvero cercando

di strutturali con una medesima qualità di riconoscibilità. Ancora un ultimo affondo: Aldo Rossi ci parla di «architettura della città» e precisa un punto fondamentale relativo alla «forma della città». Forma delle grandi città come Parigi, Roma, Atene, che sono di fatto dei grandi manufatti. Oppure di città come sommatoria di fatti urbani. Nel definire questi ultimi Rossi si collega a Carlo Aymonino e ci dice che essi sono degli aggregati che costituiscono dei veri e propri «pezzi di città». Concludendo questo breve *excursus*: i postulati teorici a cui ho fatto riferimento per affrontare la questione del progetto urbano mi hanno permesso di acquisire, e trasmettere successivamente ai miei studenti, una maggiore consapevolezza delle potenzialità e dei rischi che il tema presuppone, evitando così di ridurre l'architettura delle città ad un gesto meramente estetizzante.

Complessità

Com • ples • si • tà /komplessi'ta/ s.f.

[Filippo Raimondo]

Un perentorio assetto figurativo, e un armonico connubio delle diversità, questo è l'approdo finale che qualsiasi architettura di estrema articolazione funzionale, di grande respiro formale e di forte valenza iconica, deve raggiungere. Ma non c'è alcuna necessità che la complessità, che comunque è

presente in tutti i manufatti, anche in quelli di modeste dimensioni e di scarso valore artistico, venga palesemente espressa e pornograficamente mostrata. Gli elementi alchemici che presiedono alla multidisciplinare attività del progettare, sono sempre gli stessi, non mutano col trascorrere

del  **tempo**. La funzione, la materia, la  **forma**, le varie ingegnerie, e poi i costi di costruzione e, infine, le procedure amministrative che ne autorizzano l'esecuzione, queste sono le voci che concorrono alla definizione del progetto d'architettura. E se ciascun di questi aspetti del realizzarsi degli edifici contiene una sua intrinseca articolazione che lo rende di per sé già di difficile discernimento e ardua risoluzione, è il processo della loro aggregazione che si rivela di ancor più perigliosa attuazione e sdruciolevole interpretazione. Ma se da un canto è nella fase di agglutinamento del progetto che si manifesta a pieno la diaspora degli elementi, dall'altro è proprio in conclusione di questo processo che la forma compie il suo miracolo, e il progetto trova la sua risoluzione unitaria, univoca e alla fine perfettamente riconoscibile. Anche la questione della complessità, quindi, si risolve nel conformarsi dell'oggetto. Trova la sua stabilità nella sintesi figurativa dell'opera che si realizza. Così, più l'immagine dell'architettura è chiara, più la sua visione è assoluta, e più cresce il suo valore e se ne esaltano le qualità. Non a caso l'immagine di ogni grande opera è riproducibile con un semplice e rapido segno di matita tracciato su un foglio di carta. In poche parole, la complessità ama addobbarci con semplici vesti. Ma se l'articolazione del processo creativo trova risoluzione nella concretezza dell'opera e nella chiarezza del suo assetto finale, è

nella decifrabilità e nella narrabilità del suo prodursi che viceversa si incontrano tutte le difficoltà e tutti i balbettii interpretativi. Insomma, se alla fine del percorso ideativo e realizzativo ci si trova di fronte a un'opera compiuta, al cospetto di un'architettura perfettamente riconoscibile, ciò non vuol dire che sia possibile ricostruirne la genesi e metterne in successione logica i differenti passaggi che ne hanno generato e fissato l'essenza. In altri termini, se si prova a compiere il percorso inverso a quello seguito dal processo creativo, ecco che compiuti pochi passi, raggiunto il primo snodo figurativo, superata la prima svolta concettuale, ci si trova di fronte a un vicolo cieco. Anzi, più correttamente, ci si imbatte in una infinità di vicoli, e tutti degni d'essere imboccati. Quello della molteplicità, quindi, resta la condizione insoluta del compiersi delle opere. È il continuo esser posti di fronte a un dilemma che condiziona il processo creativo, là dove la componente discrezionale dell'agire individuale prende il sopravvento e risulta determinante. Insomma, come più volte sostenuto, quando si affronta il tema della figuratività bisogna fare i conti, inesorabilmente, con il discrezionale, l'inspiegabile e, infine, l'indicibile. Quest'ultima considerazione, nella sua perentorietà, potrebbe sembrare risolutiva e, con la massiccia dose di negatività che contiene, suonare anche come il *de profundis* per qualsiasi spiegazione logica

sul come si produce architettura e si porta a sintesi la complessità creativa. A farla breve, e in ultimo, saremmo portati a dire che di fronte al farsi delle opere, la sola risposta che c'è concessa, perché scientificamente inoppugnabile, sarebbe proprio l'assenza di una risposta. E che al cospetto del bello, dovremmo rifugiarci in un annichilente e sacrale silenzio. Ciò detto, una volta preso atto delle enormi difficoltà che si incontrano nel fornire risposte certe e insindacabili sul tema della creazione, ecco che una volta tanto, a diradare le nebbie della conoscenza, ci vengono in soccorso le vicende del passato, gli esempi del già accaduto nel farsi dell'arte. Infatti, pur sapendo che non ci è possibile decifrare cosa abbia guidato la mano di Picasso o quella di Le Corbusier a stendere sulla tela quella determinata pennellata, o a tracciare sulla carta lucida quella particolare linea, e per quanto consci che non avremo mai lumi sul perché ciascuno di quei grumi di colore e di quei segni di grafite, si trovino proprio lì, così come sono, collocati in quel particolare punto e posti con quella determinata successione e modalità di

incastro, un fatto è certo: le opere di Picasso e quelle di Le Corbusier esistono, sono presenti, sono cose reali e concrete. Insomma, se per noi rimarranno per sempre avvolti nella nebbia i pensieri che si affollavano nelle menti dei due giganti del novecento, allorquando producevano la loro arte, sappiamo che quell'esperienza di bellezza è stata vissuta, e per mano di altri continuerà aiversi.

Insomma, come più volte sostenuto, quando si affronta il tema della figuratività, ci si inoltra, inesorabilmente, nel ginepraio del discrezionale, dell'inspiegabile e, infine, dell'indicibile.

Così, a consolarci e a tenerci buona compagnia, ci restano, ed è tanto quanto basta per andare avanti con il nostro lavoro, lo stato d'empatia con i grandi maestri del passato e, a monte di tutto, ancor prima della comparsa del verbo, un immenso e universale BOH!!! Un BOH!!!, però, si badi bene, che non è segno di smarrimento o di perdita dell'orientamento artistico, ma fonte occulta e inesauribile d'ogni pensiero creativo, d'ogni gesto che è destinato a generare "nuova" ed "eterna"

 **bellezza.**

Confine

Con • fi • ne /kon'fine/ s.m.

[Paola Misino]

La definizione di confine stabilisce un elemento di separazione (fisico o astratto) tra due

condizioni differenti; il riferimento diretto è alla geografia dei territori, alla loro politica:

Come nasce l'architettura da dentro
(Ponti, 1957, 248).

«la zona di transizione in cui scompaiono le caratteristiche individuanti di una regione e cominciano quelle differenzianti» (dal Dizionario Enciclopedico Treccani) dove, cioè, si manifestano i cambiamenti identitari di un luogo rispetto all'altro. La relazione con l'architettura è connaturata, fin dalle origini, alla necessità di misurare e definire lo spazio di vita, dall'organizzazione delle proprietà territoriali fino alla scala dell'edificio dove il confine assume il significato di passaggio fisico dallo spazio interno a quello esterno. La riconoscibilità storica di questo elemento di transizione tra dentro e fuori è notoriamente attribuito alla "facciata" del volume architettonico e la storia del rapporto tra distribuzione interna e prospetto, tra prospetto e contesto ha segnato gli eventi cardine della storia dell'architettura.

Nella ricognizione fatta da Rem Koolhaas in *Elements*, si coglie quanto la trasformazione nel  **tempo** del concetto di facciata abbia sempre più assunto il valore di riflesso condizionato all'interno del processo progettuale: «As the classic concept of façade becomes crystalized in Europe, it is dominated by orderliness, composition, faciality, orientation, profile, embellishment, signification, and rigidity. The codes of the façade embed themselves in our neurological wiring, triggering Pavlovian reactions to certain types of architecture...» (Koolhaas, 2014, 3).

Parallelamente, si va configurando il progetto della facciata continua che in molti casi annulla la composizione degli elementi tradizionali compositivi (finestre, porte, balconi, tetto...), e di quelli strutturali di ornamento (colonne, marcapiani...) trasformando l'involucro in una pelle senza giunture, plasmata su una forma monolitica. Il proliferare di queste architetture se da un lato rappresenta la prassi acquisita e ripetitiva di utilizzo delle tecnologie più avanzate sulle superfici continue, dall'altro fortifica la constatazione che tra la forma e il  **programma** che organizza la distribuzione interna non esiste più alcuna relazione.

D'altronde la componente del tempo nella vita di un edificio produce l'inevitabile separazione tra gli elementi che definiscono l'involucro del volume e l'evoluzione degli usi interni; la "facciata", qualunque sia il linguaggio architettonico, diviene un elemento a sé che si relaziona con il contesto e instaura con lo spazio interno un rapporto mutevole nel tempo scardinando, almeno a livello concettuale, la tradizione funzionalista, portatrice di regole di corrispondenze interno/esterno, perpetuate rigidamente e in molti casi male interpretate fino ad oggi.

Il processo di rendere "icona" la facciata architettonica separandola dal suo contenuto, è reso ancora più evidente nelle tematiche legate al riuso, che mettono in evidenza una sorta di rispetto,

al limite del feticismo, verso l'immagine della quinta preesistente, anche quando viene privata del suo contenuto e conservata a prescindere dalla qualità e dal valore storico che ha assunto nel tempo. In realtà, "metonimia dell'architettura", la facciata conserva in sé il significato politico e culturale della storia dell'edificio, dunque in osmosi con l'organismo architettonico, e non può essere declassata a immagine, a quinta scenica, al di là dell'approccio progettuale figurativo. Il termine confine/limite riferito al volume architettonico, sembra liberare da elementi predefiniti la linea di passaggio tra interno ed esterno spostando le questioni del

progetto sul rapporto della **forma** con il contesto e la mutevolezza interna. I parametri di relazione sono completamente differenti: l'interfaccia verso il **paesaggio** esterno, urbano/naturale o storico che sia, si confronta con il **peso** dell'architettura, con la sua presenza materica e durata nel tempo; verso l'interno, viceversa, i rapporti cambiano: la relazione con il contesto si fa virtuale, intangibile ma determinante nel dichiarare la successione dei programmi d'uso che si alternano nel tempo; l'architettura dello spazio interno trova relazioni sempre nuove rispetto al suo contenitore, generando ogni volta diverse affinità spaziali.

Didattica

Di • dāt • ti • ca /di'dattika/ s.f.
[Carlo Pozzi]

Nelle facoltà di architettura italiane si fa sempre più forte la necessità che l'insegnamento teorico e progettuale assuma caratteri innovativi, venendo accompagnato da sperimentazioni sul campo, con un approccio alla realtà del costruire che finora si è limitato a tirocini al terzo anno presso studi di professionisti, talvolta nei comuni, raramente presso imprese e nei cantieri.

In un periodo in cui l'insegnamento dell'architettura nei primi anni di corso viene spesso ridotto ad una full immersion progettuale, senza o con troppo pochi approfondimenti teorici, si è

voluto proporre e sperimentare un metodo alternativo che accostasse gli studenti ad architetture recentemente realizzate proprio per verificare la loro adesione ad un metodo, ad una "vocazione", indispensabile per intraprendere con passione la strada maestra di questo mestiere.

L'esperienza del Visiting Architecture (2008-2018) – Sono stati individuati otto progetti presenti nel territorio di riferimento della facoltà e gli studenti sono stati coinvolgati con mezzi privati a visitarli. Il progettista ha presentato sul posto il proprio lavoro, sia spiegando le modificazioni intercorse

dai primi schizzi alla realizzazione, sia le difficoltà del rapporto con committenti e imprese.

Il collegamento con l'architettura reale per un nuovo studente è di grande importanza, specialmente per entrare in contatto con i processi che ne governano la faticosa realizzazione.

Il lavoro didattico è stato perciò centrato sull'osservazione attenta dei progetti selezionati, approfondendo lo  **sguardo** particolare di ogni architetto, nel momento della percezione sensibile dell'architettura, senza essere soggetti a informazioni che non provengano dal contatto di prima mano con le opere di architettura.

Chi ha creato uno spazio può raccontare in maniera persuasiva le preoccupazioni ma anche la gioia che hanno accompagnato lo sviluppo del progetto dalla nascita, attraverso le fasi della crescita, fino alla sua completa realizzazione.

Un insegnamento autenticamente contemporaneo non può prescindere dalla consapevolezza che la forma finale del progetto è interessante se si propone come punto di  **equilibrio** tra  **l'idea** iniziale e i "compromessi" con la realtà, con la committenza, in dialettica con il  **programma**, con il luogo, con la macchina burocratico-amministrativa, talvolta con il passare del tempo e la voglia di lasciare.

L'accademia, tanto accusata di distanza dalla realtà, si è *abbeverata al cantiere* per tornare più consapevole nelle aule e rielaborarne la

lezione: il workshop di fine anno ha visto e vedrà il coinvolgimento come *tutors* degli 8 architetti, tornati a scuola in una sorta di rovesciamento e di ritorno alle origini e completando così un imprevedibile e proficuo scambio intellettuale.

Gli studenti hanno vissuto direttamente sul campo una riflessione che rimanda a una ricerca innovatrice e concreta sul rapporto tra tradizione, mestiere e tecniche.

Didattica del concreto e del viaggio – A partire dal terremoto del 2009 che ha distrutto gran parte del bacino aquilano, la Facoltà di Architettura di Pescara ha colto l'opportunità di un coinvolgimento concreto che facesse uscire studenti e professori dagli spazi chiusi e protetti dell'Accademia, per lavorare ai piani di ricostruzione a partire da una didattica rinnovata sia nei progetti d'anno che nelle tesi di laurea e in alcune ricerche di dottorato.

Alcune tesi di laurea e una serie di workshop internazionali si sono poi occupati del tema planetario della città  **informale**, proponendo progetti per le favelas insediate sul massiccio del Morro da Cruz a Florianópolis (Brasile) e per quelle ancor più problematiche inserite nella immensa cintura urbana di San Paolo.

Queste esplorazioni progettuali sono state rese possibili da qualche anno grazie alla partecipazione degli studenti a missioni internazionali, alcune delle quali hanno riguardato il Kenya con lo studio dello slum di Kibera nella periferia di Nairobi.

Si è trattato di vitali esperienze che hanno reso evidente l'impossibilità di chiudersi di nuovo nell'Accademia, con modalità estetizzanti e autoreferenziali. L'approccio etico all'Architettura parte dal concetto che la scuola può ancora insegnare allo studente a definire una filosofia del suo modo di guardare la ➤ **città** e un senso da dare a ogni percorso progettuale, per non rincorrere i formalismi dilaganti sul web, approfondendo il valore conoscitivo della dimensione dell'esperienza. Questo atteggiamento di ricerca aperto alle esigenze urbane contemporanee concorre inoltre a formare nuove professionalità, capaci di inserirsi in un mondo

del lavoro in continua trasformazione, aggiornando l'idea stessa di mestiere: «È facile banalizzare la parola "mestiere" e associarla a "tecnica" o "routine". Mestiere vuol dire ben altro [...] inventare il ➤ **senso**, infatti, vuol dire soprattutto saper cercare il modo per trovarlo. È vero, ciò che chiamo "il piccolo resto" è l'essenziale [...] È un mare pescoso e tenebroso, che a volte ci appare inondato di ➤ **luce** ed altre volte ci sgomenta e si riduce all'inferocita amarezza del sale. Non si può resistere a lungo tenendo gli occhi fissi alle stelle o abbandonando il cuore al mare. Occorre il ben costruito ponte di una nave» (Barba, 1985, 223).

Eugenio Barba, *Teatro*, Ubulibri, Milano, 1985.

Differenza

Dif • fe • ren • za /diffe'rentsa/ s.f.

[Enzo Calabrese]

L'esser differente prende senso nella mancanza di identità fra persone o cose che sono diverse tra loro per ➤ **natura** o per qualità e caratteri. La mancanza di somiglianza, o di corrispondenza, rappresenta in sintesi il fascino della nostra esistenza: *piccola, poca, grande, enorme, intrinseca, sostanziale ... la differenza caratterizza il colore, il sapore, il grado, l'età... la cultura.*

Nelle scuole (di architettura) la differenza, quando esiste, irrompe devastante e diventa Eretica! (chissà se ho interpretato bene uno dei significati che all'Eresia

in architettura vuol dare Gianluca Peluffo nelle sue numerose e illuminanti comunicazioni). Gli eretici sono e fanno la differenza nel bene e nel male. La visione dell'architettura e la sua comprensione, ahimè troppo spesso passano al setaccio di chi si nasconde dietro le maglie strette di regole novecentiste e desuete. Vedo ex giovani docenti fare direttamente il balzo verso la dialettica saccente dell'anziano barone, senza passare per l'adolescenza del professore maturo colto e capace, nascondendo incapacità e fallimenti di professioni desiderate e puntualmente

«Nelle Città invisibili non si trovano città riconoscibili. Sono tutte inventate; le ho chiamate ognuna con un nome di donna; il libro è fatto di brevi capitoli, ognuno dei quali dovrebbe offrire uno spunto di riflessione che vale per ogni città o per la città in generale. Il libro è nato un pezzetto per volta, a intervalli anche lunghi, come poesie che mettevo sulla carta, seguendo le più varie ispirazioni...»
(Italo Calvino, Prefazione a *Le Città Invisibili*).

mancate, dietro la durezza di regole mai scritte dalla storia, ma inventate dalla rete di protezione che viene alzata a barricata per proteggersi dall'evidenza.

«Le città, nel loro essere differenti, per architettura, cultura, carattere, rappresentano bene l'essere eretici. Esse sono un insieme di tante cose: di memoria, di desideri, di segni, d'un linguaggio; le città sono luoghi di scambio, come spiegano tutti i libri di storia dell'economia, ma questi scambi non sono soltanto scambi di merci, sono scambi di parole, di desideri, di ricordi».

Le Città Invisibili di Calvino danno una testimonianza scritta di una complessità: della complessità della vita, che in maniera espositiva è espressa dalle ➤ città.

Queste città come la vita stessa non sono solo dati concreti, ma sono anche sogno e divenire. Non può esistere una vita fissa, essa sarà inevitabilmente divenire, aspirazione, sogno, desiderio. La filosofia della differenza è figlia della necessità di riprendere

e ribaltare la dialettica hegeliana nella possibilità di aprire spazi di non conciliazione, di liberazione affermativa, all'interno di una visione della filosofia proiettata alla chiusura del cerchio, dove il cerchio è una metafora per le narrazioni filosofiche portatrici di una visione teleologica rassicurante. I filosofi francesi della differenza, tra i quali: Deleuze, Derrida e anche Michel Foucault, hanno svolto l'impegno di rinnovare, nel nome di Nietzsche e utilizzando Heidegger, ma anche la fenomenologia e altre linee di pensiero, il tarlo della differenza dentro lo spazio del pensiero filosofico mettendo a tema il Soggetto – con Kant, ma contro Kant – per sviluppare una riflessione teoretica, morale e politica attorno al nodo istituito da *potere*, *sapere*, *soggetto*.

Infine la Differenza è Estetica, e ci rappresenta nella quotidianità dei nostri gesti, nella coerenza dei nostri pensieri, nella consapevolezza delle nostre capacità che si tramutano in gesti, parole, fatti creativi.

Diségno

Di • sé • gno /di'zegno/ s.m.

[Federico Bilò]

Muoviamo da una semplice domanda: qual è la qualità dell'ambiente nel quale viviamo? Oppure, per declinare la questione in maniera più esplicitamente architettonica: qual è la qualità *spaziale* dell'ambiente nel quale

viviamo? Se consideriamo la confusione organizzativa e l'inadeguatezza formale dello spazio nel quale viviamo – specialmente in Italia –, dovremo allora concludere che la qualità spaziale dell'ambiente è scarsa se non del tutto

assente. E, dove la qualità è presente, quell'ambiente risulta esser stato organizzato e formalizzato in un passato più o meno remoto (con rare eccezioni).

Ma cosa ha a che fare il disegno con le considerazioni appena svolte sull'inadeguatezza dell'ambiente? Ha a che fare, e molto.

Affermiamo, infatti, che l'educazione alle qualità spaziali dovrebbe svilupparsi proprio attraverso il disegno. Se aumenta la capacità di disegnare, aumenta la sensibilità allo spazio e diviene possibile superare il diffuso *analfabetismo spaziale*: l'incapacità delle persone a percepire (e conseguentemente apprezzare) le qualità dello spazio. Ci torneremo. Ora, invece, ricordiamo cosa ha scritto, su questo merito, Leonardo Benevolo: «il disegno deve permettere al cittadino di conoscere e giudicare l'ambiente costruito in cui vive, quindi di formulare meglio i progetti di possibili cambiamenti più adatti alle proprie esigenze di vita, da quella domestica a quella collettiva» (Benevolo, 1974, V).

Esaminiamo questa affermazione, che postula il ➡ **carattere** strumentale del disegno e gli attribuisce una duplice funzione. Il disegno, infatti, non solo consente al soggetto – che Benevolo chiama il «cittadino» – di «conoscere e giudicare», e cioè di valutare criticamente l'ambiente nel quale vive; ma consente anche di «formulare meglio i progetti di possibili cambiamenti» di quell'ambiente stesso in ragione delle proprie necessità e

aspirazioni esistenziali. Una duplice attività, dunque: in-put, cioè comprensione; e out-put, cioè ipotesi di trasformazione. Ma attenzione, Benevolo dice: «formulare *meglio*». Perché meglio? Per una sostanziale e congenita congruità dello strumento adoperato – il disegno – all'oggetto della trasformazione – l'ambiente, e quindi lo spazio. Perché il disegno è congenitamente specifico e non si basa su *universali*, quali sono invece le parole (Gombrich, 1985, 200). Una minima capacità di disegnare dovrebbe quindi essere diffusa, in quanto premessa e garanzia dell'esercizio di un pensiero critico sull'ambiente e, di conseguenza, in quanto primo motore di una richiesta di spazio qualificato, cioè organizzato e formalizzato meglio; ma tale capacità, purtroppo, diffusa non è. Continuando con Benevolo, «il disegno è il mezzo per conoscere e modificare l'insieme degli oggetti materiali – oggetti mobili, case, strade, ➡ **città**, territorio – fra i quali viviamo, e che formano la scena naturale e artificiale della nostra vita» (Benevolo, 1974, 7). Questa definizione rafforza la considerazione del disegno quale strumento. La nostra riflessione, però, va un poco oltre e riconosce al disegno due caratteristiche fondamentali: primo, di essere il tramite fondamentale con il mondo fisico nel quale siamo immersi: con le sue figure, le sue misure, le sue materie ecc. Secondo, di essere il luogo di ogni ➡ **trasfigurazione**, ovvero il

Ernst Hans Gombrich, *Lo specchio e la mappa: teorie della rappresentazione figurativa*, in Ernst Hans Gombrich, *L'immagine e l'occhio*, Einaudi, Torino 1985.

Leonardo Benevolo, *Corso di Disegno 1. La descrizione dell'ambiente*, Laterza, Bari 1974.

Franco Purini, *Una lezione sul disegno*, Gangemi, Roma 1996.

luogo dove quanto desunto dall'osservazione del mondo fisico viene decostruito e liberamente trasformato: perché messo a reagire con quanto giace nel mondo psichico e nel magazzino della memoria, in una potente e decisiva azione immaginativa che ha la forza di ipotizzare un'alterità. Cioè un assetto fisico del tutto ipotetico (quale è, peraltro, qualunque progetto prima di venir realizzato). Nel disegno, dunque, *la descrizione del mondo fisico* – come la chiama Leonardo Benevolo – coesiste con la descrizione di mondi potenziali, non (ancora) esistenti. E allora ha certamente ragione Franco Purini a dire che considerare il disegno solo come uno strumento, per quanto importante, è del tutto riduttivo. Il disegno è molto di più.

È pensiero. Purini sostiene che «il disegno è pensiero esso stesso, anzi è la forma-pensiero fondamentale dell'architetto, il luogo elettivo nel quale la forma appare» (Purini, 1996, 33); e altrove precisa: «il disegno è il vero *sguardo dell'architetto* sul mondo». Precisa- zione importante, che esplicita il nesso tra disegno e sguardo o, più esattamente, tra disegno e sguardo dell'architetto. Sguardo e disegno sono così strettamente collegati da costituire un'unica entità duale, e tale nesso è talmente acquisito, sul piano epistemologico, da non richiedere dimostrazioni. L'esercizio del disegno, inoltre, modifica le facoltà percettive: si notano più cose e più rapporti tra le cose, si migliora la percezione dell'insieme. Il disegno consente di superare l'Analfabetismo Spaziale.

Diséгно

Di • sé • gno /di'zegno/ s.m.

[Carlo Prati]

Carlo Prati, *Catalogo MACRO Asilo. Nuovo disegno di architettura italiano. La centralità ritrovata. 28-29-30 Novembre 2019*, Museo Arte Contemporanea di Roma (voll. 1-2-3), Ed. Palaexpo, Roma, 2019.

Perché riaprire la questione del “disegno di architettura”? una questione, quella del disegno, che a molti sembra paludata ed anacronistica. Perché poi rivenderla in qualche modo un patrimonio identitario e (come se non bastasse) facendo riferimento ad una egemonia culturale perduta (Prati, 2019) e da recuperare, anzi forse finalmente recuperata. Di cosa parlo quando parlo di disegno? In questo breve testo rivendico, da progettista, il ruolo

essenziale che la rappresentazione ricopre nel mio lavoro: guidandomi attraverso tutte le fasi del progetto (dall'idea alla costruzione) e permettendomi *ex ante* di verificare le qualità spaziali e formali di un'architettura, sia essa intesa alla scala urbana oppure del singolo manufatto.

Il disegno per me ha una piena “autonomia” architettonica ed è quindi architettura in sé per sé. Il disegno è progetto: nel disegno si costruisce ed attraverso il disegno

si esplora lo spazio. Ma quel che risulta più evidente – riguardando la storia dell'architettura moderna post rivoluzione industriale – è che la costruzione di una teoria e di una visione critica avviene sempre per mezzo o attraverso la rappresentazione (Sant'Elia, Garnier, Le Corbusier, Constant, Friedman, Superstudio, Branzi, Koolhaas, Rossi, Aymonino, GRAU, Dogma, etc.). Quindi il disegno è  l'idea dell'architettura non lo strumento di una mera rappresentazione, è il luogo ideale in cui pensare e fare architettura. Il disegno poi, in quanto linguaggio universale è comunicazione, è il veicolo preferenziale per un'istantanea trasmissione di un contenuto teorico complesso. Il disegno è infine generatore dell'opera e (in quanto testimonianza del ragionamento compositivo) è l'elemento che ne garantisce la trasmissibilità. In questo quadro a partire da una ricostruzione critica delle vicende dell'architettura italiana negli ultimi 50 anni riguardata attraverso il ruolo del disegno mi è risultato evidente che si è passati da una posizione di centralità (1965-1990) ad una di lateralità (1990-2015) e che oggi si è testimoni forse inconsapevoli di uno stato di rinnovata vitalità della nostra cultura del progetto operata dalle nuove generazioni che usano il disegno di architettura come veicolo primario del loro *modus operandi* (Prati, 2018).

La motivazione alla base del Convegno «Nuovo disegno di architettura italiano» che ho curato nel

2018 al Museo di Arte Contemporanea di Roma, è stata la necessità di fare tesoro della lezione del passato (Roma Interrotta, la XV Triennale, la Strada Novissima, l'Estate romana, etc) predisponendo e mettendo in moto uno strumento di dialogo e confronto collettivo, un dispositivo culturale in cui far coesistere dimensione mediatica e contenuto critico. L'opportunità che oggi possiamo cogliere per tornare ad affermare in modo autorevole l'importanza cruciale del nostro ruolo di architetti nel quadro nazionale ed internazionale è proprio questa: rinsaldare e gettare un ponte tra l'esperienza dei maestri operanti e le ricerche eterogenee delle nuove generazioni, individuando una linea di continuità temporale tra diversi indirizzi di ricerca che hanno tutti il disegno di architettura quale campo di indagine comune (in grado di assolvere in sé stesso il complesso dei problemi disciplinari primari, compositivi, poetici e progettuali).

Concludendo spero che questa riflessione possa continuare esser il più condivisa possibile. Sentiamo infatti la necessità di aprire un confronto proattivo tra posizioni e modi diversi di intendere il tema proposto oppure no? Ecco, nel caso, alcune questioni importanti:

In Italia non si può negare che esista e sia sempre esistita una centralità della rappresentazione dell'architettura ma dobbiamo capire in che modo e perché oggi gli architetti italiani utilizzano il

Carlo Prati, *Il disegno dell'autonomia. Per una nuova centralità dell'architettura italiana*, Libria, Melfi, 2018.

disegno. Un'ipotesi metodologica in tal senso potrebbe prevedere la messa a confronto con il lavoro degli architetti anglosassoni o nord europei e riconoscere, ad esempio, che il disegno italiano è figurativo e mai astratto, (ma potremmo altresì notare che la qualità metafisica dell'immagine è una permanenza riconoscibile in tanta parte della nostra produzione).

È vero che il nostro disegno oggi è privo di un aspetto diagrammatico? Non ne sono così convinto, a mio avviso esiste un approccio diverso, direi laico, al tema dell'astrazione veicolato attraverso il tema della metafisica.

Inoltre: se prima De Fusco ci

parlava di *Paper Architecture* oggi possiamo forse parlare di *Facebook architecture* o *Instagram Architecture* senz'altro un fenomeno interessante quello del disegno di architettura che si divulga attraverso i *social* (penso a piattaforme quali "KooZA/rch" o "Architectural Review Folio") ma che ha compiuto il suo percorso e merita un superamento.

Queste considerazioni rappresentano una sintesi di alcune delle molteplici questioni aperte sul tema: sono "problemi" che hanno il merito di individuare aree d'interferenza e dialogo tra diversi ambiti disciplinari in grado quindi di attivare un'auspicabile riflessione partecipata.

Disùso

Di • sù • so /di'zuzo/ s.m.

[Lorenzo Pignatti]

La cultura contemporanea vive all'interno del concetto del disuso. A partire dalla grande rivoluzione industriale di fine Ottocento per arrivare agli anni del boom economico del secondo dopoguerra, le 🏡 città si sono allargate a dismisura, si è costruito tanto, troppo ed ovunque, si sono create infrastrutture sicuramente necessarie per lo sviluppo economico, si sono create zone industriali per la produzione di ogni sorta di bene, si è occupato gran parte del suolo naturale a disposizione per seguire modelli di sviluppo economici ambiziosi

dove primeggiava una cultura fordista di una produzione estesa e competitiva.

Ora i paradigmi sono cambiati. Non solo le radicali trasformazioni sociali, urbane ed industriali della fine degli anni Settanta del secolo scorso e, più recentemente, la crisi economica del 2008 ed il successivo periodo di stagnazione, hanno messo in crisi ampi settori produttivi. La situazione generata dal Covid-19 ha ulteriormente messo fine al mito di un progresso infinito e sicuro, ad una visione del futuro progettabile e determinata. Siamo entrati in un

periodo di crisi sia economica, sia sociale ed identitaria che, se da un lato ha creato l'abbandono e la dismissione di tante delle strutture e manufatti che erano stati creati nei decenni precedenti, dall'altro, ha creato una mancanza di certezze verso il futuro, visto ora come una chimera nebulosa ed utopica che non offre nessuna prospettiva. Il pensiero di Bauman sulla modernità liquida rivela che l'incertezza della nostra condizione di post-modernità è caratterizzata dalla transizione dei protagonisti della società moderna da produttori a consumatori. Oggi noi consumiamo piuttosto che produrre ed il consumismo ha creato il sovra-necessario. Da qui una nuova visione della vita che è caratterizzata da una inquietante dimensione di fragilità sociale determinata dall'incertezza, che ci induce ad una vita frenetica, disorientata e costretta ad adeguarsi alle situazioni contingenti. I giovani hanno perso i loro miti, i loro riferimenti e si adeguano, quasi giorno dopo giorno, a convivere con l'incertezza, senza porsi obiettivi finali. Tutto questo ha creato rifiuti umani e fisici. Per quanto riguarda l'ambiente costruito, la quantità di strutture e manufatti architettonici abbandonati si può percepire solo attraverso i dati. Secondo fonti ISTAT in Italia ci sono 750.000 strutture in abbandono, pari a più del 10% del patrimonio nazionale, che arriva ad un picco del 58% nel 2011 quando è stata istituita l'IMU ed i proprietari immobiliari hanno

dichiarato dismesso una gran parte del patrimonio edilizio. In Italia, sempre secondo i dati ISTAT, ci sono 50.000 tra ville, palazzi e castelli dismessi, 20.000 edifici ecclesiastici, oltre 130.000 edifici industriali, capannoni e fabbriche e soprattutto, un dato inquietante, circa 5.000 centri urbani minori in completo abbandono e spopolamento. A questi si aggiunge un grande numero di edifici pubblici dismessi (scuole, caserme, ospedali, manicomi, ecc.) e lo stesso per infrastrutture pubbliche, come, per esempio, 6.000 km di linee ferroviarie abbandonate, 1.700 stazioni, ampie strutture portuali in varie città della nostra penisola, vecchi aeroporti, aree militari, ecc. Anche la residenza privata non è priva di fenomeni di abbandono e disuso: si calcola che 1 abitazione su 10 è abbandonata o sottoutilizzata nelle aree urbane ed esiste un numero consistente di residenze inutilizzate anche in aree agricole e periurbane. Queste cifre danno la fotografia di una situazione estrema, che non appartiene solo all'Italia ma a tutta la parte del mondo più o meno economicamente sviluppato. Le questioni che si pongono sono molteplici. Iniziamo col dire che occorrono strategie e progetti per inquadrare il tema e che non deve prevalere una cultura nostalgica in cui tutto va mantenuto a prescindere dalla propria ed oggettiva testimonianza. Occorre anche pensare che parte di questo patrimonio dismesso possa essere demolito ed

eventualmente non ricostruito per guadagnare, questo sì, nuovi spazi liberi e, possibilmente, pubblici. Per il recupero, ovvero per dare una nuova vita, funzione e ragione a ciò che desideriamo recuperare ci sono numerosissime esperienze in ogni parte del globo. Ci sono stati grandi investimenti pubblici e privati per recuperare aree dismesse e per dare loro una nuova vita all'interno dei propri contesti. Il famoso "effetto Bilbao" ha fatto storia nei manuali del recupero urbano ed è stato un modello perseguito da tanti soggetti pubblici e privati. Progetti simili hanno spesso creato un volano per la ricrescita sociale ed economica di interi quartieri urbani che attraversavano una condizione di  **fragilità**, molto spesso attraverso esperienze di grande profilo culturale. Oltre ai grandi investimenti pubblici, che diventano oggi sempre

più improbabili, occorre attivare dei processi che partano dal basso, dai cittadini e dalle comunità locali che si rendano attori di una condizione che solo loro sanno indicare ed indirizzare. Esempio molto noto di questa seconda strategia è il recupero della High Line a New York City, dove un gruppo di residenti ed attivisti locali si sono associati per proporre all'amministrazione pubblica il recupero della linea ferroviaria sopraelevata da destinarsi a parco  **pubblico**. Il recupero *bottom-up* dovrebbe diventare la strategia vincente per contrastare il disuso e per favorire progetti di rigenerazione urbana nell'attuale situazione economica e culturale. Imprenditorialità (anche privata), creatività ed inclusione sociale devono rappresentare i punti cardine di un processo di rigenerazione del disuso creato dal basso.

Emozione

E • mo • zió • ne /emot'tsjone/ s.f.

[Filippo Raimondo]

L'architettura esiste al di là e nonostante i contenuti funzionali e programmatici per i quali è nata. In altri termini i manufatti vivono d'altro, soprattutto d'altro. Ma non solo, perché si può serenamente affermare che le opere trovano la loro ragion d'essere allorquando divengono parte della nostra esistenza. Le opere sono perché sono estensioni delle nostre menti

e delle nostre membra. In poche parole l'architettura è, perché noi siamo, e sarà, fintantoché noi saremo e ne saremo testimoni. Ma non solo, perché c'è una verità ancor più inquietante: il valore universale che assegna-mo all'architettura è infatti tale soltanto ai nostri occhi. Per l'Universo, occorre prenderne atto, l'immenso patrimonio di forme

da noi creato non è altro che un insignificante eritema della crosta terrestre. In poche parole le architetture sono un nulla epidermico sulla ➤ **superficie** di un insignificante corpo celeste che ruota intorno a una piccola stella posta ai margini di una periferica e modesta galassia.

Comunque sia, per quel che ci riguarda, le installazioni provvisorie e fragili, come d'altronde i manufatti stabili e solidi, sono cosa concreta, sono organismi tangibili, in quanto parti consustanziali dei nostri sensi e dei nostri corpi. Ma la percezione fisica e sensoriale che abbiamo di una architettura, oltre a rappresentare un fattore determinante per la sua effettiva esistenza, è anche l'unico parametro riconosciuto e condiviso che ci consente di giudicarne il ruolo e, in ultimo, di valutarne la qualità. Tutto ciò ci porta a dire che per stimare a pieno l'essenza di una costruzione non ci si può affidare ai soli parametri quantitativi e, ancor meno, ai criteri di pura e semplice corrispondenza alle esigenze materiali per le quali è nata, ma occorre far ricorso a elementi di giudizio inconfutabili. Insomma, per giudicare un'architettura ci servono dati parametrici stabili e "scientificamente" rilevabili. In poche parole, dobbiamo fare appello alla precisione di stima che ci giunge dai moti dell'anima e dalle emozioni che la realizzazione di un'opera è in grado di suscitare.

A prima vista, ne sono più che consapevole, una simile

affermazione non può che risultare provocatoria. Un'iperbole teorica, frutto di una presunta demenza senile. E non è del tutto scontato che ciò non sia vero, che io non abbia realmente perso il senno. Ma nonostante ciò, e seppur per una piccola frazione di ➤ **tempo**, invito tutti a prendere in seria considerazione l'ipotesi che la scala delle emozioni possa essere l'unico parametro concreto, come dicevo in precedenza "scientifico", per giudicare e valutare la qualità di un'opera, per stimare la bontà di un'architettura. Insomma, per un solo istante vi chiedo di accettare ➤ **l'idea** che il ribaltamento dei consueti criteri di giudizio critico sul concetto di processo razionale e di deduzione logica, tanto cari agli studiosi di professione, sia un possibile e credibile filone di ricerca per codificare i principi che regolano l'intero farsi della nostra disciplina. E che quella delle emozioni sia la strada più sicura per approssimarsi all'intima essenza dell'architettura.

La riflessione che in principio mi porta a considerare il fattore emozionale come il più efficiente parametro misuratore della bontà e del valore dell'architettura, nasce, in realtà, da una semplice considerazione: il mondo delle emozioni primarie è quanto di più profondo, persistente e condiviso influenzi il nostro pensiero e indirizzi il nostro agire. Credo fermamente che siano proprio i moti dell'anima a indirizzare il nostro fare creativo. Insomma,

che le sensazioni di paura, di gioia, di smarrimento, di stupore, d'oppressione, di desiderio, ecc., danno costruito alla tavolozza cromatica dell'architettura, che alimentano il canovaccio della narrazione figurativa.

La necessità di dominare l'universo dei sentimenti, attraverso il controllo della materia figurativa, è ciò che facciamo fin dall'inizio del nostro essere sulla Terra. Il nostro modo d'agire, quindi, è da sempre funzionale alla necessità di fornire risposte rassicuranti a condizioni ambientali che, come già detto, ci appaiono potenzialmente, come in realtà spesso sono, negative, minacciose. In altri termini noi rispondiamo in modo pavloviano, quindi immediato, elementare e univoco, ai messaggi più o meno occulti che ci giungono dalle architetture e dai manufatti che occupano il nostro spazio sensibile. E poco importa se gli insiemi fisici appartengono al mondo artificiale o a quello naturale. Tanto è vero che nel nostro produrre forme, oggi ancor più che in passato, scimmiettiamo le conformazioni e le caratteristiche proprie dell'ambiente. In poche parole, il respiro figurativo analogico accompagna, e da sempre, le ellittiche evoluzioni della  **forma**, ne determina lo spirito e ne caratterizza la morfologia.

La simbiosi che lega il naturale all'artificiale ci spiega, inoltre, come mai nei momenti di maggiore esaltazione e di sicurezza i noi stessi siamo attratti dal

gigantesco, inseguiamo il fuori misura e non abbiamo alcun timore di inoltrarci nell'infinità degli spazi, mentre nei periodi più bui e più cupi del nostro essere, ci chiudiamo in noi stessi, ci rintaniamo in ambienti angusti e troviamo conforto nel minuto e nell'infinitamente piccolo. Ma in ultimo, ciò che realmente conta è che modificando lo spazio, coscientemente o meno, noi creiamo gli stessi effetti di disagio e di benessere che il costruito dell'universo, seppur in modo del tutto inconsapevole, ci impone. Insomma, paradossalmente, nel tentativo di lenire le nostre sofferenze, finiamo con l'assumere le stesse sostanze che alla fine ci saranno fatali, e che nei fatti provocheranno la nostra estinzione, almeno sul pianeta Terra. Tutto ciò, comunque, ci dice che governare il definirsi delle forme, in relazione a come queste agiscono sulla nostra psiche e sui nostri stati d'animo, è quanto di più sofisticato, esaltante, ma allo stesso tempo pericoloso, ci è consentito di mettere in atto con l'esercizio del progetto. Anche se occorre ammettere che quello d'essere fabbricatori d'emozioni, per noi che di mestiere siamo facitori di manufatti, è un effetto collaterale inevitabile, è un processo consustanziale al nostro stesso agire. E ciò è vero perché qualsiasi scelta progettuale, qualsiasi atto creativo, che lo si voglia o no, mette in moto fenomeni di mutazione degli assetti ambientali, e quindi, in automatico,

produce alterazioni delle condizioni psicologiche dei soggetti coinvolti. Il compito di un buon architetto, pertanto, è quello di

innescare, indirizzare, controllare e prevedere, le reazioni emozionali che le nuove conformazioni spaziali determinano.

Equilibrio

E • qui • lì • brio /ekwi'librjo/ s.m.

[Filippo Raimondo]

Equilibrio in architettura non vuol dire stabilità strutturale e nemmeno simmetria volumetrica. Come, in termini compositivi, non sta a significare armonia formale o gestualità creativa. E meno che meno può tradursi in governo del quadro economico o in risoluzione delle vicende amministrative. Per quel che mi riguarda equilibrio in architettura si traduce in mistero per una imponderabile condizione dell'essere dei corpi nello spazio.

Tra l'altro, per meglio definire il concetto di equilibrio, non c'è d'aiuto nemmeno la grande tradizione artistica italiana. Insomma, non sono sufficienti i contributi offertici dalla perfezione compositiva raggiunta in epoca rinascimentale da Piero della Francesca nella Flagellazione di Cristo, come non lo sono le cristalline trame figurative messe in atto più tardi da Raffaello negli affreschi delle Stanze del Vaticano. Forse qualche elemento di maggior prossimità al mio modo di intendere la fenomenologia dell'equilibrio, è presente nelle trasgressioni sintattiche e nelle iperboli geometriche realizzate nei secoli successivi.

Anche se in fondo nemmeno le convulse visioni spaziali di Giulio Romano al Palazzo Te a Mantova, o le vertiginose prospettive dal basso di Giambattista Tiepolo, mi soddisfano a pieno, legate come sono al contrappunto iconico degli ordini classici.

Comunque sia, in termini figurativi, per me tutto ha inizio con il mascheramento dei principi statici e con la messa in scena della loro apparente assenza. L'equilibrio, quindi, non è altro che l'oscuro dominio dell'essere degli oggetti, oltre che sotto la  **luce**, nello spazio. Ma ciò non vuol dire che per dare corpo a questa specifica condizione figurativa sia opportuno concepire architetture sgangherate, sbilenche o, peggio ancora, ironiche. Insomma, la ricerca dell'equilibrio non si traduce nell'immaginare opere come quelle che si trovano nel giardino di Bomarzo. Cioè edifici concepiti secondo i tradizionali stilemi architettonici, e pertanto sostanzialmente confitti nella statica della gravità trilitica, che poi cedono, si inclinano e che infine, figurativamente, si predispongono al crollo. L'equilibrio che io intendo è, per

così dire, più antico, è ancestrale, è consustanziale all'opera. Insomma, è un conformarsi dei manufatti più affine al divenire dei processi naturali, che al definirsi dei costrutti artificiali. Il mio equilibrio, quindi, si identifica nelle logiche dei sommovimenti tettonici e delle tensioni degli strati geologici, e disconosce il rigore dei processi algoritmici, come il determinismo delle meccaniche razionali. In buona sostanza è un equilibrio che persegue i criteri in apparenza spontanei di occupazione dello spazio naturale, e che tralascia le aggregazioni antropiche di derivazione vitruviana.

Come è facile comprendere una simile visione dell'equilibrio non fa che mettere in discussione, e ad ogni scala, il tradizionale approccio al farsi dell'architettura. Quello da me inteso è quindi un equilibrio figurativo che procede, senza soluzione di continuità, dal minuto del singolo oggetto di design, allo smisurato delle aggregazioni urbane.

Bella e ambiziosa ➤ **idea**, quella fin qui espressa sull'equilibrio, peccato che attuarla non è cosa semplice. Tanto è vero che nella mia pluridecennale esperienza professionale, se si escludono opere come il Teatro del Maggio a Firenze e la Stazione dell'Alta Velocità a Casablanca, raramente tale principio conformativo si è poi tradotto in opera.

È inutile negarlo, le difficoltà applicative sono molteplici: innanzitutto derivano dalle inevitabili complicazioni che insorgono

allorquando si mette mano a un processo attuativo. Questo, infatti, come è noto, è frutto di lunghe mediazioni e, soprattutto, di faticosi compromessi. E poi, a frenare i processi ideativi, si aggiungono le criticità che compaiono ogni qualvolta alle diverse categorie tipologiche si vogliono applicare criteri di equilibrio complessi e disarticolanti. È evidente, infatti, che mentre nelle grandi opere d'architettura civile, si pensi ai Teatri, agli Auditorium, ai Musei, alle Chiese, agli Aeroporti, ecc., la gestualità, il patos, la vertigine, e quindi il declinarsi di tutti i possibili fuori scala e stratagemmi scenografici del comporre, sono ammessi, se non addirittura auspicati, non altrettanto può dirsi per gli edifici residenziali, amministrativi, ecc.. Per questo genere di tipologie edilizie, infatti, il contenimento dei costi, e soprattutto un malinteso bisogno di riferirsi alla tradizione, sono per la sperimentazione figurativa ostacoli spesso insormontabili. Quando viceversa il lavoro sull'equilibrio da me inteso ha bisogno di strategie compositive che sviluppino a pieno, e senza pastoie linguistiche, i fattori emozionali di cui la forma è portatrice.

In conclusione credo sia necessaria mettere a fuoco un aspetto critico che ritengo stia alla base del comporre in equilibrio: la forma non è soggetta al fattore ➤ **tempo**. È questo che la rende depositaria di principi assoluti. Così, più la sua genesi figurativa è rintracciabile

nelle opere del passato, e tanto più essa è espressione fisica di pulsioni vitali e di bisogni saldamente radicati nella psiche umana. Da ciò deriva anche la strana sensazione di disequilibrio, di ➤ **vuoto** e di blocco dell'istante che tutti noi avvertiamo in presenza delle grandi architetture. Come il piacere che proviamo quando ci troviamo di fronte al bello e, più in genere, quando ci imbattiamo in opere di cui non siamo in grado di comprendere la ➤ **natura**, ma delle quali, comunque, avvertiamo l'immensità.

Non a caso negli ultimi tempi il ruolo svolto da forme artistiche differenti da quelle tradizionali sono diventate preminenti nel modo di concepire la fisionomia e la dinamica degli spazi. Insomma, noi architetti, oggi più che nel passato, siamo chiamati a costruire forme utilizzando un lessico che va ben oltre le regole della disciplina architettonica, almeno così come nei millenni queste ci sono state tramandate, e che si apre su orizzonti fin qui inesplorati. Come sempre, allo stesso tempo, tutto e nulla cambia.

Ètica

È • ti • ca /'etika/ s.f.

[Enzo Calabrese]

In architettura, il raggiungimento della ➤ **bellezza** non è solo un obiettivo, ma la conseguenza del fare bene. Riflessione che potrebbe sembrare banale o retorica (è questo il pericolo dei reazionari dell'architettura) ma in realtà incredibilmente attuale, dal momento che la smaterializzazione delle scuole (in tutti i sensi soprattutto durante l'esperienza Covid-19) ci porta ad un momento di riflessione profonda: direi anche che le scuole con le loro ideologie hanno nascosto la mediocrità, affermando logiche e metodi contro la capacità di essere liberi. La libertà di creare, a patto di una conoscenza altissima della tecnica di manipolazione della materia, è alla base dei

capolavori. Non è un caso se alla fine architetti come Wright, o Lautner, se pur citati dalla storia, sono poi in realtà tenuti abbastanza fuori dalla ➤ **didattica** accademica. Per anni anima e materia sono state soppresse e veicolate da estetiche prestabilite, divulgando nelle scuole un equivoco terribile. Una negazione occulta e ipocrita del Rinascimento che ha fatto grandi l'arte e l'architettura. L'architettura che crea viene trattata da eretica. Gli eretici veri (gli allievi di Michelucci e Zevi in parte) sono stati rasi al suolo. Ricci, Soleri, Savioli, Perugini, Sacripanti. Lina Bo' Bardi andò in Brasile per esprimersi! La cosa strana, è che poi, quelli che adesso l'hanno tirata fuori dal cilindro

«Se non siete curiosi, lasciate perdere. Se non vi interessano gli altri, ciò che fanno e come agiscono, allora quello del designer non è un mestiere per voi» (Achille Castiglioni).

nelle scuole, sono gli stessi che evitavano di parlarne 30 anni fa... Mai sentita nominare durante i miei studi. Adesso i vampiri della cultura si tirano su dalla bara aggrappandosi a ciò che hanno ucciso. Si potrebbe quindi concludere che le scuole abbiano avuto un comportamento poco etico? Beh... accidenti!

L'etica di un mestiere, o di una disciplina, viene non solo dal rispetto squisitamente deontologico delle sue regole ... ma soprattutto dall'aver sempre chiaro in mente il raggiungimento dello scopo per cui questa nasce, di come, nel caso dell'architettura, questa sia in grado di manipolare la materia per dialogare con l'animo umano. La poetica, l'estetica, la materia, l'anima... sopra tutto queste ultime due, non possono separarsi per soddisfare il dubbio e l'incapacità. L'etica ... di un essere eretici in modo rinascimentale, riporterebbe il nostro mestiere, a partire dalle università, al ruolo che gli è sempre spettato.

In questi giorni di clausura forzata a causa del Covid-19, ho dialogato tanto online sugli argomenti

più disparati e con le persone più diverse per formazione e distanza. Una di queste, Gianluca Peluffo, oltre che un fratello, è fonte di ispirazione sugli argomenti a me più cari. Peluffo, lo si legge dai suoi post sui vari social, si batte a spada tratta per il ritorno di un grande Rinascimento, e fra le varie cose diceva appunto "... che Il tema eretico è la rinuncia al dualismo, ovvero all'opposizione materia e spirito, corpo e anima ... Eretica è la proposta A-duale, ovvero che dichiara la compresenza di corpo e anima ... Per questo il Rinascimento è eretico". Ovviamente questa è una posizione Etica!

Diciamo che la creatività nella sua accezione alta ... è eretica perché accetta la compresenza di conoscenza (della materia e delle sue possibilità) e sensibilità poetica (anima) e di tecnica e poetica. La creatività è contro l'idea di opposti inconciliabili (Mediterraneo).

Etica termine derivante dal greco antico *èthos*,  "carattere", "comportamento", "costume", "consuetudine".

Fragilità

Fra • gi • li • tà /fradʒili'ta/ s.f.

[Lorenzo Pignatti]

Il concetto di fragilità è ampiamente diffuso anche nel campo dell'architettura e dell'urbanistica. Da una prospettiva disciplinare sviluppata all'interno del

Dipartimento di Architettura di Pescara, esiste una fragilità dei territori dovuta a fenomeni naturali (terremoti, frane, alluvioni, incendi, siccità, ecc.) che creano

situazioni di rischio sismico, idrogeologico ed ambientale che caratterizzano gran parte dell'Italia centrale e della regione Adriatico-Balcanica. Esiste una fragilità economica e sociale soprattutto nei territori interni dove si riscontrano condizioni di vita e di lavoro precarie dovute allo spopolamento, all'emigrazione ed alla generalizzata crisi economica. Esiste una fragilità del territorio agricolo che spesso non è più in grado di essere competitivo rispetto a produzioni industrializzate e non riesce a mantenere l'antico  **equilibrio** tra  **paesaggio** e produzione. Esiste una fragilità ambientale a seguito dell'inquinamento, della dispersione di rifiuti, di emissioni dannose che compromettono in maniera irreversibile il nostro habitat, sia naturale che antropizzato. Esiste una fragilità politica e sociale in territori a noi vicini che non hanno ancora raggiunto una stabilità e che sono stati interessati, anche recentemente, da fenomeni bellici e terroristici. Esiste una fragilità di quei territori attraversati da grandi flussi di migranti che si spostano da luoghi di conflitto verso luoghi dove ricercano una vita ordinaria e pacifica. Esiste una fragilità religiosa, linguistica ed etnica a seguito di tensioni ataviche e storiche laddove non si è ancora creata armonia e condivisione tra persone simili ma provenienti da credi, idiomi ed origini diverse. Esiste una fragilità culturale nei luoghi dove la modernizzazione e

globalizzazione non sono riuscite a svilupparsi in armonia con le tradizioni e le storie locali. Ma soprattutto tutte le nostre città sono interessate da fenomeni di abbandono e dismissione di aree centrali, periferiche e periurbane che creano una fragilità che diventa sempre più evidente e determina uno stravolgimento del  **senso** dei luoghi e delle città. A questa si accompagna una dismissione di edifici, fabbriche, officine, magazzini e costruzioni di vario genere, che hanno perso la loro primaria funzione e sono abbandonati o in attesa di una nuova vita.

Alla fragilità si contrappone il concetto di resilienza, ovvero la capacità di un organismo, di una comunità o di un luogo a resistere rispetto alle condizioni di fragilità. Ma lo strumento che maggiormente si contrappone a quello di fragilità è il concetto di "progetto", ovvero la capacità di innescare un processo che possa ostacolare una condizione di fragilità, studiandone le modalità di attuazione.

Alla fragilità si deve quindi rispondere con progetti che partano da idee per portare avanti diverse configurazioni. In ogni situazione di emergenza o fragilità si deve rispondere con una fase di monitoraggio e interpretazione dei contesti cui deve seguire un necessario processo di trasformazione che sia in grado di sanare o, perlomeno, attenuare la condizione originaria di fragilità. Questi processi di trasformazione devono esser generati da due aspetti:

un primo è legato all'interpretazione del contesto, non solo per quanto riguarda gli aspetti morfologici, infrastrutturali, insediativi, ecc. ma soprattutto relativamente alle condizioni identitarie dei luoghi, delle culture e delle condizioni che questi stessi sono stati in grado di esprimere nel  **tempo**; interpretare quindi la resilienza. Un secondo aspetto tende ad analizzare ed assecondare i processi di cambiamento che sono avvenuti negli anni, legati alle diverse modalità del vivere contemporaneo ed alle diverse ed aggiornate modalità della produzione e del lavoro. Aspetti che hanno modificato, volta per volta, le premesse su cui questi contesti erano stati concepiti e che ci portano inesorabilmente ad una posizione adattiva e circolare. Per meglio affrontare l'attuale transizione tra processi di trasformazione tradizionali verso metodologie

innovative in ambienti adattivi, occorre affrontare il concetto di "ciclo di vita" di un progetto, inteso come una serie di fasi (spesso anche incerte) che un progetto deve attraversare dall'inizio fino al suo completamento, fasi che sono sempre meno predittive (basate su un piano definito) e sempre di più adattive, ovvero agili, flessibili ed incremental.

Il progetto di trasformazione deve quindi introiettare il concetto di resilienza di un determinato contesto e rendersi adattivo rispetto alle condizioni di fragilità, di qualsivoglia  **natura** esse siano. Quali architetti e pianificatori siamo chiamati non solo a individuare, mappare e documentare le situazioni di fragilità ma soprattutto proporre, attraverso la cultura di un progetto adattivo, le soluzioni innovative che siano in grado di innescare dei processi virtuosi di trasformazione.

Fóрма

Fór • ma /'forma/ s.f.

[Filippo Raimondo]

Nel definirsi dell'architettura il ruolo della forma è assoluto, è centrale. Questo è un concetto da me più volte espresso, e con forza sostenuto. Tanto d'avere ormai la netta sensazione che agli occhi dei più, e certamente di coloro che hanno scarsa dimestichezza con i segreti del mestiere, il mio continuo riferirmi alla forma venga considerato un fattore

patologico e molesto.

È del tutto evidente, infatti, che una volta eletta la dinamica figurativa a chiave di lettura primaria per il definirsi del carattere e della prassi realizzativa degli edifici, si corra il serio rischio d'essere frainteso e, *ça va sans dire*, d'essere accusati d'avere una visione del mestiere accademica ed elitaria. Ma si da il caso che sia proprio

dall'assidua frequentazione dei processi costruttivi che trae origine la mia certezza che il fattore conformativo sia, nei fatti, il processo speculativo più efficace e sicuro per produrre autentiche opere d'arte e, per quel che ci riguarda, d'architettura.

Per la verità, la perentorietà con cui adesso rivendico il ruolo preminente della forma, è frutto di un percorso critico a dir poco contorto, sempre oscillante tra perplessità d'ordine teorico e certezze di  **carattere** figurativo. Comunque sia, il dato a cui alla fine sono giunto è che non esiste nulla: non una speculazione critica, non una elaborazione scientifica, non una procedura operativa, che al pari di ciò che ci viene restituito dal costruito della forma sia in grado di riassumere in se l'infinita  **complessità** del compiersi creativo. E che non esista uno studio e una rappresentazione del reale che, come quello offertoci dalla figuratività, con analoga capacità di sintesi e chiarezza espressiva, sia capace di definire il mondo che ci circonda, naturale o artificiale che esso sia. Insomma, a farla breve, la risolutezza figurativa dell'immagine sgombra il campo da qualsiasi dubbio di natura concettuale.

Nell'articolato processo che porta alla realizzazione dei manufatti, quindi, è sempre e soltanto la forma, o se vogliamo la sua più sofisticata componente comunicativa, che ne congela l'essenza, che ne disvela la natura. La forma, in buona sostanza, è ciò che sviluppa, e in parte decodifica, le

caratteristiche organiche proprie degli insediamenti architettonici. E che, seppur in modo indiretto e attraverso un linguaggio criptico, ne rappresenta la complessità generativa. Ed è sempre la forma, o meglio il miracoloso materializzarsi dell'opera, che dà sostanza alle condizioni d'empatia o viceversa di disagio, che i manufatti trasmettono a coloro che ne vengono a contatto. Così, nel bene e nel male, noi viviamo all'interno d'una cosmogonia di spazi che stratificandosi e evolvendosi, ci accolgono, ci ospitano.

Per la verità, con una interpretazione più prossima al reale, e pertanto fatalmente incline a un insulare scetticismo, sarebbe meglio dire, che gli spazi ci imprigionano o, al più, ci concedono la semilibertà. Ma in ogni caso, un dato è certo: tutti noi siamo soggetti passivi di un processo evolutivo che ci sfugge e sul quale non abbiamo alcun controllo. Ciò vuol dire che non ci sono opere, non esistono azioni da noi messe in campo, che siano in grado di mutare il corso degli eventi, che possano impedire il catastrofico esito finale verso il quale, danzando scompostamente, tutti quanti andiamo incontro.

Ma nonostante ciò, nonostante la catastrofe che incombe sulle nostre teste, con l'ostinazione che c'è propria, e quindi con la semi incongruenza che caratterizza il nostro agire, ci affanniamo a costruire una cacofonia di forme che consideriamo amiche e protettive. Peccato che il nostro

impegno nel realizzare un universo artificiale nel quale rinchioderci, e all'interno del quale condurre al meglio la nostra esistenza, alla fine si rivela per quel che in è: un atto disperato, un inutile agire di cui, peraltro, siamo perfettamente e dolorosamente consci.

Forse, alla luce delle considerazioni fin qui esposte, potremmo pensare d'aver messo un punto fermo sul tema della forma, e che quindi non servano ulteriori riflessioni. Se non fosse che è proprio la consapevolezza della nostra sostanziale impotenza che indirizza i nostri comportamenti, che ci porta ad agire in modo sconsiderato e aggressivo nei confronti dell'ambiente. E che sia sempre il sentimento di paura dell'intorno che ci spinge a disarticolare, e se occorre anche nel profondo, l'assetto naturale delle cose, qualsiasi sia la loro essenza, la loro collocazione e la loro dimensione. Ma i "se non fosse" non finiscono qua, perché è sempre dagli attriti, dagli sfregamenti dell'anima, che scaturisce la scintilla della creazione. Cioè di quanto di più caro esista al mondo.

La forma, poi, oltre ad essere fattore rivelatore e generatore della natura più intima delle opere, è

anche, cosa questa per noi architetti essenziale, strumento condensatore e equilibratore delle diverse, e spesso contraddittorie, voci che concorrono alla realizzazione del progetto. Insomma, con il costituirsi della forma trovano posto, e quindi sintesi organica, le diverse ingegnerie, così come assumono ordine le componenti normative e gli aspetti di natura economica propri del prodursi dei manufatti. In altri termini il ruolo istituzionale, diciamo pure sociale e culturale della forma, è quello di soggetto discernitore, e quindi di giudice d'ultima istanza, delle infinite controversie che accompagnano il definirsi dei processi costruttivi. La forma, inoltre, in quanto prodotto di sintesi della molteplicità, è anche espressione fisica di una nuova identità. Ciò vuol dire che, nonostante il ciclico divenire dei processi conformativi, e seppur per scarti e scostamenti impercettibili e infinitesimali del linguaggio figurativo, il risultato dell'attività creativa è un organismo sempre diverso, un oggetto sostanzialmente unico, originale, irripetibile e, in quanto contenitore di verità solo in parte intellegibili, fonte di rinnovate emozioni.

Idèa

l • dè • a /i'dea/ s.f.

[Carlo Pozzi]

Idea (dal greco antico *idéa*, dal tema di *ideîn*, *vedere*) è un termine usato sin dagli albori del-

la filosofia, indicante in origine un'essenza primordiale e sostanziale, ma che oggi ha assunto nel

linguaggio comune un significato più ristretto, riferibile in genere ad una rappresentazione o un “disegno” della mente.

Il procedimento classico del progetto di architettura vede scaturire un’idea nel pensiero: è poi cosa urgente formalizzarla con uno schizzo su carta, talvolta sul biglietto del treno o su un tovagliolo al ristorante, pur di fissarla immediatamente.

Spesso lo schizzo è stato seguito da un diagramma o da un primo schema ideogrammatico del progetto: agli studenti viene richiesto di realizzare un modellino volumetrico anche approssimativo, in uno *step* necessario a verificare un primo avanzamento dall’idea al progetto.

A questo punto il progetto vero e proprio si fa avanti, sempre supportato dall’idea iniziale, talvolta anche mettendola in parte o del tutto in discussione, e assume una prima figurazione che fa i conti con una scelta di linguaggio, dato che ai nostri giorni è pressoché impossibile parlare di stile.

La figura del progetto viaggia con un’idea intrinseca di struttura e talvolta di materiali, in direzione della sua costruzione.

Il  **senso** della costruzione è pur sempre di raccogliere la sfida del progetto: fissare un’idea per sempre. E questa fissità è a un  **tempo** il limite massimo e la massima ricchezza dell’architettura. D’altra parte è proprio la cristallizzazione* delle idee in forme che permette da sempre la conoscenza diretta dell’architettura

attraverso le sue realizzazioni. E questa conoscenza porta a costruire i progetti partendo da analogie formali, da ricordi di viaggio che si vogliono confermare attraverso le prime intuizioni dell’idea che deve ancora sedimentarsi.

Una idea che si struttura attraverso un tema di architettura, un ancoraggio alla realtà urbana su cui si opera e alla sua storia, esito di una volontà collettiva di trasformazione: non quindi idee di oggetti da paracadutare in un sito, ma capacità dell’architettura di interpretare le ragioni di un luogo, di rappresentarne il carattere di “locus”.

Questa riflessione rimanda all’analisi che Aldo Rossi, ne “L’architettura della città”, libro che negli anni ’60 ha cambiato il corso dell’approccio teorico all’architettura orientando il lavoro nelle università italiane e europee, dedica al concetto di “locus”, descritto come rapporto singolare tra architetture realizzate e riconoscimento da parte di una comunità.

Si tratta della capacità che hanno determinate costruzioni, con carattere di opera d’arte, di rammentare – in un punto della  **città** o del  **paesaggio** – un evento o un rito o un mito, di intrecciare saldamente discipline come l’architettura, la psicologia,  **l’antropologia**.

La collettività esprime sempre un proprio *sistema di valori*, una propria *tradizione*, sancita da significati, da valori e da miti collocati nella sfera rituale del sacro: l’architettura è preposta a rappresentarli.

*La parola *cristallizzazione* deve la sua celebrazione in architettura a partire dal libro di Agostino Renna (docente napoletano a Pescara negli anni ’70) “L’Architettura e i Cristalli” (edizioni Clear, Roma 1980), una prima ricognizione sui progetti prodotti dalla neonata facoltà pescarese e dalle poche realizzazioni: in copertina presentava la Casa dello Studente di Chieti di Grassi e Monestiroli, che successivamente avrebbe subito il vituperio di amputazioni e demolizioni.

Il locus può rivestire il ruolo di “*macchina della memoria e del tempo*”, una architettura nella quale sono incastrati pezzi di preesistenze capaci di rimandare il pensiero al passato, magari per la costruzione di un avvenire più consapevole e quindi migliore. Architetture innovative hanno visto questi delicati passaggi dall’idea alla costruzione con momenti di incertezza e solitudine del progettista: è il caso di Jørn Utzon, vincitore del concorso per la Sidney Opera House nella meravigliosa baia australiana. Il concorso viene vinto attraverso un’idea poetica, sintetizzata nello straordinario disegno a carboncino del *Red Book*: la sfida diventa

una costruzione complessa e razionale in grado di ottimizzare la spesa. Davanti alla ➤ **forma** a differenti gradi di curvatura delle coperture, dopo numerosi tentativi e ricerche, il progettista individua nella perfezione omogenea della sfera il modello dal rigore geometrico in grado di ricapitolare i vari frammenti in forma di spicchi, con semplificazione della produzione delle casseforme e dei rivestimenti di protezione finali. Un’idea che si fa costruzione di un capolavoro, diventato *landmark* della città e forse del continente, attraverso una gestione consapevole e realistica del cantiere: una sfida che è il ➤ **senso** stesso del fare architettura.

Indeterminato

In • de • ter • mi • nà • to /indetermi'nato/ agg.

[Paola Misino]

«Non si crea il fatto fortuito: lo si registra per ispirarsene. Forse è la sola cosa che ci ispiri» (Igor Stravinsky, *La poetica della musica*, Ed. Curci, Milano, 1942)

In una disciplina come l’architettura, regolamentata dal rapporto tra ➤ **equilibrio** e calcolo, introdurre la componente dell’“indeterminato” significa attribuire un valore all’imprevedibilità degli eventi e alla soggettività della loro percezione, all’interno del processo progettuale. Rimandando a studi più approfonditi riguardo le diverse declinazioni del tema, anche dal punto di vista estetico-filosofico, si intende qui interpretare il termine “indeterminato” come l’incognita umana e sociale che, interagendo con la forma architettonica, costituisce una delle variabili centrali

del progetto contemporaneo. I diversi modi di fruire lo spazio interno, la durata delle attività che vi si svolgono e la loro modalità, sono le componenti soggettive che fanno dell’architettura un’opera aperta: «La poetica dell’opera aperta tende, come dice Pousseur, a promuovere nell’interprete “atti di libertà cosciente”, a porlo come centro attivo di una serie di relazioni inesauribili, tra le quali egli instaura la propria forma, senza essere determinato da una necessità che gli prescrive i modi definitivi dell’organizzazione dell’opera fruita» (Eco, 1992, 35).

Umberto Eco, *Opera Aperta*, Bompiani, Milano, 1992.

L'intercambiabilità degli utenti, la soggettività della percezione dello spazio, le modalità differenti di vivere un luogo, la durata degli usi che vi si svolgono all'interno, rinnovano ogni volta il rapporto con il volume attraverso un processo indeterminabile a priori.

Si possono individuare alcuni passaggi storici emblematici che evidenziano la trasformazione del concetto di spazio interno, da "determinato" a "indeterminato": quando Hugo Häring immaginava per i suoi edifici un volume plasmato sulla configurazione della vita che vi si doveva svolgere all'interno, intendeva rimettere al centro dell'architettura l'uomo, annullando la predeterminazione estetica della forma: «Se si analizzano i disegni di un progetto di Häring, appare evidente la sua preoccupazione di organizzare gli spazi interni, in modo da consentire agli individui che vi abitano – pensati in movimento – lo svolgimento di un certo numero di azioni in maniera ottimale: uno spazio che si suppone occupato da più persone 'si rigonfia' per poi contrarsi a dirigere le persone stesse verso gli ambienti successivi, fino a ridursi in corrispondenza degli spazi meno utilizzati. Le esigenze umane sono esattamente definite e le forme dei locali vi si adattano di conseguenza. Considerazioni di  **carattere** antropomorfo e comportamentale prevalgono sulle leggi geometriche e divengono le motivazioni delle scelte formali» (Bucciarelli, 1980, 17). Come è noto, le condizioni poste dalla determinazione

finale del volume architettonico sulle attività umane, che non sono né univoche e né prevedibili, si dimostrano presto non perseguibili anche dal punto di vista della possibile realizzazione; tuttavia storicamente conservano ancora il merito di aver spostato l'attenzione dalla concezione meccanica della forma disegnata e assemblata su funzioni generiche, alla questione del rapporto che esiste tra architettura,  **programma** delle attività e interazione con la singolarità della vita che vi si svolge all'interno; questione da cui non può prescindere il processo progettuale.

Di dieci anni più giovane rispetto ad Häring, Hans Scharoun rielabora il concetto di dipendenza tra forma e usi introducendo la componente dell'interpretazione soggettiva dello spazio. La Philharmonie di Berlino (1956) rappresenta una grande tenda che copre e contiene le attività umane, senza vincolare lo spettatore a vivere lo spazio secondo determinate configurazioni. L'interno è libero nella sua spazialità; il grande foyer non ha pareti; si piega, si restringe e si dilata, disegnando i percorsi dei flussi che salgono verso la sala, stabilendo con il  **pubblico** una relazione percettiva soggettiva. «Dopo aver visitato la Filarmonica, Bakema disse: "così dovremmo costruire le nostre città". Entro questo spazio si configura l'immagine di una  **città** che si sviluppa organicamente, che muta costantemente, si stratifica, si contraddice» (Sassu, 1980, 18).

Piergiacomo Bucciarelli, *Hugo Häring. Impegno nella ricerca organica*, Dedalo libri, Bari, 1980.

Alessandro Sassu, *La Philharmonie di Hans Scharoun*, Dedalo libri, Bari, 1980.

Parallelamente, Le Corbusier, lontano da quelle che definiva “derive formali” della cultura filo-espressionista, nel Palazzo di Giustizia di Chandigar (1952) pone nella centralità della grande hall il significato del progetto dello “spazio indeterminato” inteso come ambito a libera interpretazione ed uso dei fruitori, attribuendogli la funzione di “Salle des pas perdus”. La

definizione suggestiva di *sala dei passi perduti*, in uso in Francia già dalla seconda metà del diciannovesimo secolo, restituisce ➞ l’**idea** di uno spazio versatile agli usi diversi, uno spazio di relazione che si disegna per mano degli utenti; concetto precursore del significato di spazio/edificio ibrido che racchiude in sé la ➞ **complessità** della condizione architettonica contemporanea.

Informàle

In • for • mà • le /infor'male/ agg.
[Carlo Pozzi]

Le grandi città del mondo stanno evolvendo da metropoli a megapoli, con numeri di abitanti in progressivo aumento: San Paolo, Mexico City, Mumbai, Tokyo, Nairobi, Lagos, Kinshasa.

La stessa diffusione urbana che aveva caratterizzato le indeterminate espansioni di Los Angeles (Bahnman, 2009) e con cui avevamo ribattezzato operazioni analoghe sui territori medio-adriatici, evolve inevitabilmente in città informale.

Una sommatoria di slum che avvolge l’insediamento urbano e si auto-riproduce in maniera mostruosa e incontrollata, determinando un abitare di necessità senza qualità per gli immigrati dalle campagne, dalle carestie, dalle guerre (Davis, 2006).

La ➞ **città** con il maggior numero di persone che vivono nelle baraccopoli è Mumbai (India), con

10-12 milioni, seguita da Città del Messico e Dacca (Bangladesh), con 9-10 milioni, Lagos (Nigeria), Il Cairo (Egitto), Karachi (Pakistan), Kinshasa (R. D. Congo), San Paolo (Brasile), Shanghai (Cina) e Delhi (India), con 6-8 milioni.

Il fenomeno dell’insediamento informale appare uno dei modi più diffusi dell’abitare a livello mondiale e, come afferma l’Ocse, presenta caratteri di progressione accentuata. Si tratta di un problema etico, ma anche di un aspetto “tecnico” che le discipline territoriali sono chiamate ad affrontare. Lavorare sui temi della città informale richiede una forte contestualizzazione per le implicazioni sociali, economiche, culturali che tale fenomeno comporta: quindi va definito un approccio olistico e inter-disciplinare, con il coinvolgimento di urbanisti, architetti, antropologi, sociologi urbani.

Reyner Bahnman, *Los Angeles. L'architettura di quattro ecologie*, Einaudi, 2009

Mike Davis, *Il pianeta degli slums*, Feltrinelli, 2006

Si è cominciato a lavorare su questi temi con il Convegno Internazionale “Rischio e progetto urbano” (2011) e la successiva Charrette di Vicenza dedicata ai progetti per la favela di Cabuçu a San Paolo. Nel 2012 alle giornate di studio dedicate alle favelas di Florianópolis (sud del Brasile) è seguito il workshop “Favelas con Vista”.

Nel 2013 ancora una Charrette a Vicenza sul tema “Favelas di Florianópolis _rigenerazione in chiave turistica”, cui sono seguite due giornate di studio pescaresi. Successivamente è stato dato il via a una ricerca progettuale sulla parte informale della città di Nairobi (Kenya), con un progetto per lo slum di Kibera, sulla cui area si è svolto a Pescara nel 2017 il Workshop internazionale Kibera *_infiltrazioni di urbano*.

La ricerca si è estesa all’area Eastleigh, sempre a Nairobi, settore urbano occupato come campo profughi dai rifugiati somali, con la partecipazione di laureandi al Concorso internazionale “IDea 2018”.

In Italia non ci sono ancora fenomeni di questa dimensione, eppure l’immigrazione dal continente africano, e la mancata collocazione dei richiedenti asilo in situazioni urbane dignitose, sta generando il crearsi di insediamenti informali ai margini dei territori dove è richiesto lo sfruttamento di questi bacini di manodopera sottopagata.

Guardando a esperienze come lo sgombero della baraccopoli di

San Ferdinando (Reggio Calabria), seguito alla morte violenta di immigrati africani, e soprattutto al lavoro svolto negli anni dal sindaco Mimmo Lucano a Riace, ripopolando il centro abbandonato con le famiglie dei richiedenti asilo, si è pensato di proporre ai finanziamenti europei UIA il progetto WeACT*.

La sfida da cui prende le mosse il progetto è legata principalmente alla povertà urbana e alla segregazione sociale delle migliaia di immigrati che vivono illegalmente in una frazione di Manfredonia, Borgo Mezzanone. L’insediamento informale è situato nelle vicinanze del CARA di Foggia, centro di accoglienza per migranti, il terzo per dimensioni a livello europeo (1.500 profughi).

La frazione di Borgo Mezzanone ospita uno dei ghetti per immigrati più grandi d’Italia, una vera e propria baraccopoli informale, con residenti di lunga data (anche da più di dieci anni), di cui molti sono braccianti agricoli sfruttati nei campi della capitanata. All’interno ci sono problematiche legate a criminalità diffusa, prostituzione e abusi di vario tipo, oltre alla totale assenza dello stato, che non riesce più a gestire un territorio che è ormai terra di nessuno: bar, punti di ristoro, officine per le auto, con forniture di acqua ed elettricità abusive, nessuna raccolta dei rifiuti né servizi urbani minimi, definiscono un insediamento urbano autodeterminatosi, ma privo di requisiti igienici di base, assistenza

*Il gruppo di lavoro è costituito dai professori Alfredo Agustoni, Antonio Clemente, Valter Fabietti, Carlo Pozzi, Donatella Radogna, Alberto Ulisse, dalla phd Luciana Mastrodonato, dall’ing. Angelica Nanni, dall’ing. Antonello Antonicelli (comune di Manfredonia), da Raimondo Giallella (sindaco di Pietramontecorvino), da Paolo De Martinis (sindaco di San Marco la Catola).

medica e forme di governo del territorio.

La proposta consiste nel trasferimento non forzoso di una serie di famiglie, da tale insediamento a alcuni centri del subappennino dauno settentrionale, a rischio di sopravvivenza a causa di un

inarrestabile spopolamento.

Nei borghi l'accoglienza degli immigrati sarà indirizzata verso la riqualificazione del centro abitato, verso la rigenerazione delle attività economiche attualmente scomparse, verso la manutenzione del territorio boschivo.

Interfaccia

In • ter • fàc • cia /inter'fatt/a/ s.f.

[Enzo Calabrese]

La materia è l'interfaccia tra il nostro  **sguardo**, la  **forma**, la  **luce** che la disegna, il colore che la sottolinea. Il nostro presente si concretizza nella materia attraverso l'interfaccia che sono i nostri desideri.

Il virtuale è l'interfaccia tra il nostro presente materico, e la nostra possibilità nello spazio dei numeri logici. Attraverso uno schermo, i porti della comunicazione, grazie a forme sempre più evolute di interfaccia, permettono il passaggio dallo spazio fisico biologico a quello elettronico.

L'interattività è uno degli elementi alla base del concetto di Interfaccia. Interfaccia Interattivo vuol dire che è reciprocamente attivo, riferendosi a due o più elementi che esercitano reciproca attività l'uno sull'altro.

Un'interfaccia interattiva, oggi può essere assunto ad  **archetipo** vero, dato che fa parte dell'immaginario collettivo, come uno degli aspetti caratterizzanti il nuovo mondo dei *post millenniums*, ovvero quello verso cui si dirige la "z ge-

neration".

Un'interfaccia in architettura fa pensare alle superfici o alla pelle degli edifici. Essa è l'immagine con la quale una architettura si manifesta al mondo

Con una bella definizione, L. P. Puglisi, definì nel suo *Hyper Architecture* l'interattività come «... *la dimensione tattile del cyberspazio. Essa gli dà pressione, trama e densità, poiché qualsiasi strumento di interfaccia è una variazione di contatto, anche se consiste in un mero sguardo su un bottone attivo. [...] Uno dei requisiti richiesti dall'interattività è certamente la risposta in tempo reale, e l'altro il controllo...*».

La pelle, in realtà, è un'iper-superficie per eccellenza. Essa è la parte tattile del corpo, non solo qualcosa da guardare. Paolo Soleri nella Fabbrica di Ceramiche Solimene, a Vietri, sperimenta un tipo di pelle interattiva se pur analogica, fatta di pixel ceramici che alterano la percezione della forma. Da quando Toyo Ito e Jean Nouvel hanno indicato la strada, gli architetti

hanno cominciato a esplorare la nozione di pelle. Nouvel è stato il pioniere con il progetto e realizzazione dell'involucro dell'Institut du Monde Arabe a Parigi nel 1987. La facciata principale dell'edificio fu dotata (lo è ancora) di appositi meccanismi che avrebbero dovuto re-agire alla luce del sole, permettendone o meno il passaggio. L'involucro dell'edificio quindi è stato immaginato come un vero e proprio filtro attivo e reattivo per permettere una migliore fruibilità e benessere degli spazi progettati. La Torre dei Venti, a Yokohama, fu un concreto esempio di rarefazione e di liberazione dello spazio architettonico. Toyo Ito mostrò al mondo come la pelle di una costruzione potesse interagire con la forza degli eventi naturali, per diventare una architettura mutante. Nella sua descrizione autografa scrive «...perché dunque l'architettura si rifiuta ostinatamente e di uscire dal suo guscio? Perché deve continuare a fare così pesantemente e volutamente mostra delle sue formalistiche realizzazioni? [...] Così  l'idea fluida, rarefatta, dello spazio-corpo si è irrigidita, oggettivata, è divenuta astratta, formale e si è costituita in quell'inaccessibile maestà che conosciamo sotto il

nome di architettura...». Pensiamo alle strade e alle loro insegne, e alla lezione che venne da Robert Venturi, quando, con *“Imparando da Las Vegas”*, anticipò l'idea di spazio liquido, rileggendo la negatività effimera del mondo delle insegne e restituendola imbrigliata in una nuova idea e una nuova possibilità. È ormai impossibile parlare di semplici *“scenari di strada”* o di un *“paesaggio urbano”* globale, poiché ogni edificio rivaleggia con quello che sorge accanto in una violenta competizione d'interesse, che preclude ogni armonia fra le strutture confinanti. Sempre Toyo Ito riflette «Nessun individuo può riuscire a cogliere nella sua totalità quell'espansione assurdamente vasta che è Tokyo. Tuttavia, non tutto è assoluto caos: anche in questo caso io posso percepire sulla  città come una pura stoffa, una membrana, una “seconda pelle”. Proprio come il nostro modo di vestire muta i suoi ben delineati disegni nella flessibile levità di un abbigliamento fluido. Perché dunque l'architettura si rifiuta ostinatamente di uscire dal suo guscio? Perché deve continuare a fare così pesantemente e volutamente mostra delle sue formalistiche realizzazioni...?».

Lìquido

Lì • qui • do /'likwuido/ s.m.

[Enzo Calabrese]

Introdurre il concetto di “spazio liquido” non è facile. Lo potremmo

intendere in due diversi modi. Il primo è quello legato al concetto

della liquidità sociale di Bauman, allo sciogliersi dei miti e delle certezze: «...le frontiere, materiali o mentali, di calce e mattoni o simboliche, sono a volte dei campi di battaglia, ma sono anche dei workshop creativi dell'arte del vivere insieme, dei terreni in cui vengono gettati e germogliano (consapevolmente o meno) i semi di forme future di umanità».

Il secondo è lo spazio architettonico fluttuante definito da Marcos Novak, legato invece alla dissoluzione delle dimensioni nello spazio, dopo che il web ne avrà invaso le regole e preso possesso di ogni sua coordinata.

Per comprendere questo secondo concetto bisognerebbe immaginare una dimensione senza misura, una sorta di contenitore dai bordi indefiniti o meglio privo di bordi, al cui interno coesistono informazioni di diverso tipo. Lo spazio contenuto al suo interno non è statico ma dinamico: esso fluttua attraverso i sistemi di reti, fra i meandri spigolosi delle coordinate cartesiane, evitandoli, adattandosi ad essi... la sua  **natura** sta nel suo artificio.

Lo spazio liquido, così come è stato inteso da Bauman e da Novak, passando per le intuizioni più disparate di Lynch, Brand, Gibson, Levy, McLuhan, De Lillo, Fisher, Žižek, Morton, Mantellini, Lanier, De Kerkove, Chandra o Bifo e ancora Virilio, è uno stato mentale!

Se rappresentato nel web, come componente attiva del nostro spazio materiale, lo spazio liquido,

fatto di sequenze binarie di 0 e 1, fluttua in continua evoluzione! Ringiovanisce, si rigenera, trovandoci spesso impreparati, mentre il nostro corpo invecchia. Comprendere questo da diversi punti di vista, vuol dire aprire la strada a riflessioni e chiavi di lettura molteplici sulle realtà percepite, in quanto fenomeni evoluti dei paradossi virtuali, e perché no, dell'Architettura che si sviluppa in essi. Al momento dell'immersione, la percezione del virtuale restituisce l'esatta realtà alla quale l'architettura deve rispondere e non una realtà formale da disegnare. Aiutare a raggiungere la consapevolezza di questo presupposto è l'obiettivo anche di ciò che provo ad insegnare ai miei studenti, o a fare nella mia vita di architetto e designer.

Bisogna capire che alla base della liquidità esiste la materia, e che le due realtà hanno bisogno di supportarsi per esistere. Non è un principio sequenza o/o ma e/e. Il virtuale non va spiegato attraverso la sua formalizzazione architettonica ma attraverso la materia che lo supporta. Novak ad esempio, è interessante per quello che scrive e anche come artista, per le immagini che riesce a trasmettere con le sue riflessioni e nelle molte installazioni. Il suo lavoro è uno stimolo continuo, fantastico! Le sue sono azioni meditative, ma non danno soluzioni formali, o perlomeno non in modo diretto. Questo fa di lui un grande!

La rivoluzione digitale ha creato un tipo di uomo che ha il web nel

suo DNA, non è uno strumento ma è parte di sé, un'estensione delle proprie capacità.

Millennials e i loro cugini della *generazione Z*, vengono spesso accusati di superficialità dai reduci sopravvissuti del '900 (io lo facevo prima di rendermi conto dell'errore) ma quella apparente superficialità rappresenta proprio la capacità di vivere un mondo in cui tutto è in  **superficie**, senza differenze, senza miti e senza maestri o mediatori, senza ideologie e credi, con le potenzialità e gli equivoci che tutto ciò comporta. Immersi in un tutt'uno liquido (Bauman ne avrebbe dato indistintamente una ricca spiegazione) questi nuovi "abitanti" convivono con tranquillità disarmante nel "tra" che galleggia lì dove lo spazio digitale e quello biologico si sfiorano su una linea retta. Essi non entrano nel cyberspazio, come accadeva ai primi pionieri degli anni novanta, i cyber-cittadini il web se lo portano dietro camminando sempre borderline sul loro "spazio/linea", passando con indifferenza al di qua e al di là della "confine" tra un livello e

l'altro, riuscendo a stabilire un contatto continuo e biunivoco tra biologico e virtuale. Ed è proprio nello spazio dove la loro vita si svolge, che il nuovo mondo prende  **forma** ed esiste: il WEB è appunto lo spazio/linea di cui abbiamo parlato.

Un mondo che Zygmunt Bauman ha chiamato "liquido" perché come tutti i liquidi non può restare immobile e mantenere il proprio assetto inalterato a lungo. In questo nostro mondo, tutto, o quasi, è in continua trasformazione. Persino le circostanze che ci circondano, sulle quali impostiamo la nostra esistenza e in base alle quali progettiamo il futuro, mutano di continuo.

Questo mondo liquido ci stupisce, ci spiazzava, e quello che oggi ci appare certo, opportuno, chiaro, domani potrebbe apparirci insensato, un futile capriccio. Sospettando che ciò possa accadere sentiamo l'esigenza di tenerci a nostra volta pronti a cambiare, flessibili. Ma constatiamo di continuo quanto ciò sia difficile, quanto vorremmo in realtà che il terreno su cui pogiamo i piedi, fosse solido, certo.

Lùce

Lù • ce /'luʎe/ s.f.

[Domenico Potenza]

La *luce* è materia e, nello stesso momento, disvelamento della materia. Come ricordava spesso Pinuccio Sciola «[...] quando nacque la *luce*, la pietra già

esisteva; la pietra esisteva prima che apparisse la *luce*» (Sciovola, video intervista, 2007). Nel momento in cui il sole ha illuminato questo pianeta, ha dato *luce* alle

«Un grande poeta americano, Wallace Stevens, una volta chiese all'architetto: quale parte del sole cattura il tuo edificio? Quale luce penetra nella tua stanza? L'architetto rispose: il sole non ha mai conosciuto la sua grandezza, fino a quando i suoi raggi non hanno colpito la facciata di un edificio» (Kahn, 1963, p. 12).

pietre. Ma la pietra stessa, in quanto materia, è parte della *luce*. Ho maturato, nel ➤ **tempo**, la convenzione che la pietra, nella sua sedimentazione geologica, alimenti una *luce*, che la cava custodisce al suo interno e restituisce definitivamente agli uomini nel momento in cui si trasforma in architettura. Spesso diciamo di un'architettura di pietra, che è *luminosa*, credo ci si riferisca proprio a quella *luce* sedimentata nelle viscere della terra. È questa una ➤ **idea** un po' romantica che personalmente mi sono fatto della pietra ma, allo stesso tempo, è anche la traduzione della citazione iniziale riportata da Louis I. Kahn. La materia esiste a prescindere dalla *luce*, che agisce solo per riflesso, nel momento in cui quella stessa materia si traduce in architettura. Per questo possiamo dire che, l'architettura e il luogo dove la *luce* incontra la materia, come sottolineava lo stesso Le Corbusier, «l'architettura è il gioco sapiente, corretto e magnifico dei volumi sotto la *luce*».

L'immagine più bella e più significativa della *luce* come disvelamento dell'architettura è senz'altro il grande *oculo* della cupola del Pantheon ed il suo continuo illuminare la ➤ **superficie** e lo spirito di quello spazio interno, in ogni ora della giornata. Una dimensione barocca, quasi, se la trasliamo alle forme dell'opera del Bernini o alle cupole del Guarini. La *luce* si fa materiale da costruzione in particolare nell'architettura barocca. Una vera e propria rivoluzione, dal classicismo

rigoroso del primo Rinascimento, che già Michelangelo con la sua *maniera moderna* aveva contribuito a scardinare. Una rivoluzione che cambia il modo di vedere lo spazio nell'architettura, consegnandoci una visione altra, che non gioca più solo ➤ sull'**equilibrio** e la metrica delle parti, ma introduce, proprio a partire dalla luce, dinamismi che mai erano stati immaginati prima. Il capolavoro della cupola del Guarini nella cappella della Sacra Sindone è forse l'espressione più evidente di quella *nuova* visione, costruita a partire dalla scomposizione della *luce* e delle sue fonti.

Se nella classicità originaria ed in quella trascritta dal Rinascimento, la pietra era fonte ferma di *luce* propria, con la rivoluzione barocca quella fonte si amplifica, attraverso il riflesso che proprio le dinamiche del movimento nello spazio producono. Un passaggio importante e, in parte, una conquista verso la modernità che proprio in quelle prime trasformazioni trovava la sua genesi. Bisognerà arrivare alle soglie del Novecento, per un altro passaggio altrettanto importante; quello delle avanguardie artistiche di inizio secolo ed in particolare del movimento futurista, che segnerà la vera rivoluzione del *moderno* come oggi lo conosciamo. Sarà ancora la *luce* protagonista di questa storia; in una nuova dimensione che non è più limitata ad essere parte della materia illuminata o da questa riflessa, ma come materia essa stessa, nella quale immergersi per un

coinvolgimento plastico, smaterializzandosi. Ancora un ultimo passaggio – come quello testimoniato da Terragni nell'opera mai realizzata del Danteum – dall'opacità alla traslucenza; dalla materialità all'immaterialità; dalle tenebre alla luce; dalla gravitazione terrena alla levitazione divina. Una trasposizione della *luce*, che rende metaforicamente trasparente l'architettura moderna, liberata definitivamente dai simulacri oscuri dello storicismo di fine secolo. «La conquista della *luce* come conquista dell'epoca moderna – ottenuta per mezzo dell'architettura – questa misteriosa facoltà di annullarsi, dinanzi alla misteriosa facoltà di vedere; questa magia di non-essere, che risiede nella sua stessa esistenza; questa virtù di scomparire, restando questo nulla che è, in sé, tutto il valore:

[...] emulo delle acque e dei cieli come definisce d'Annunzio»* (Bardi, 1936).

Tutta l'architettura moderna, dalla Rivoluzione Industriale in poi, è espressione di una progressiva smaterializzazione dell'architettura, alla conquista della trasparenza e di una maggiore penetrazione tra lo spazio interno e quello esterno: dalle grandi costruzioni in ferro e vetro per le esposizioni universali, ai primi edifici produttivi; fino alle immagini suggestive ed in qualche modo disvelatrici, delle torri di vetro per la realizzazione di nuovi uffici sulla *Friedrichstrasse*, di Mies Van der Rohe. La modernità si fa *luce*, nei dettagli e nella purezza delle forme del "Seagram Building", o nelle geometrie luminose dell'opera trasfiguratrice di James Turrell.

*Citato da Francesco Tentori in: *Pietro Maria Bardi*, Milano, 1990.

Metabolismo

Me • ta • bo • li • smo /metabo'lizmo/ s.m.

[Alberto Ulisse]

Alla fine del Novecento, Ethan H. Decker specifica il concetto di metabolismo alla scala della città: un *metabolismo urbano* che mette in relazione – attraverso l'ecosistema – il flusso di energia e dei rifiuti, con lo spazio delle città. Questi *nuovi cicli di vita dell'architettura* (Ulisse, 2018 (a), 21) si inseriscono all'interno di un processo di riconfigurazione e di modificazione delle  città che producono scarti, rifiuti, con la

possibilità di poter svelare *nuovi ritmi urbani**.

Metabolismo è un termine adottato dal campo della biologia e dallo studio dei processi vitali di organismi che definiscono un habitat; quando la sua declinazione viene applicata al funzionamento del sistema urbano si definiscono diversi input-output che stabiliscono i legami e le relazioni tra le singole parti attraverso scambi e flussi in un contesto.

*Tema alla base della ricerca *Prin Re-cycle Italy* (2012-2015), coordinatore nazionale: Renato Bocchi.

Alberto Ulisse, *UPCYCLE. Nuove questioni per il progetto di architettura*, LetteraVentidue, Siracusa, 2018 (a).

La relazione tra sistemi urbani e sistemi biologici non è una ipotesi astratta, ma prende più forza se ricordiamo le ricerche condotte da Howard T. Odum già negli anni '70, quando pubblica *Environment. Power and Society* e stabilisce, nei suoi studi sul linguaggio della *picture mathematics* (matematica disegnata), la possibilità di definire l'inventario di tutte le *driving energies* che sostengono e determinano lo sviluppo delle città, derivanti da un'osservazione estesa a tutte le dinamiche e ai principali processi che in essa hanno luogo; afferma Mark T. Brown «disegnare un diagramma, per Odum, è come scrivere le equazioni per descrivere il sistema» (Pulselli, Tiezzi, 2008, 68).

All'interno di un ragionamento transdisciplinare sui temi legati alle forme di metabolismo urbano è auspicabile traslare i principi dell'economia circolare; secondo la definizione della Fondazione Ellen MacArthur, in un'economia circolare i flussi di materiali sono di due tipi: quelli *biologici* e tecnici. Nel n.85 della rivista *Rassegna*, dal titolo: *Nuovi orientamenti dell'architettura*, coordinata da Francois Burkhardt (*Rassegna* n.85, 2006, 19), dopo un'attenta ricostruzione dello stato dell'arte sui temi energetici e le problematiche climatiche, Burkhardt inizia l'*Editoriale* con due interrogativi: *Cos'ha a che fare tutto ciò con la pianificazione, l'architettura, l'ambiente edificato? È un tema che può essere trattato in una rivista di architettura?* Le culture del progetto

ci confermano questo mandato, dal  **carattere** fortemente necessario per il prossimo futuro. In che modo *la natura può essere compressa mentre la sua funzionalità e l'esperienza dell'utente sono migliorate per la creazione di un equilibrio sostenibile tra spazio artificiale, natura e tecnologia?* Questo è il tema che il *Padiglione* dei Paesi Bassi, progettato dagli MVRDV, porta in mostra, nel 2000, all'Esposizione di Hannover.

Il padiglione – alto quasi 40 metri e con una  **superficie** di 9000 mq – rappresenta la ricostruzione di sei  **paesaggi** olandesi sovrapposti: un ecosistema artificiale nel quale i cicli idrici ed energetici diventano i sistemi di servizio ad utilizzo dell'edificio; anche le piante producono biomassa come combustibile alternativo, oltre a produrre cibo e purificano l'aria (ben visibile nella sezione).

Dune, agricoltura, grotte, foresta, pioggia, energia, rifiuto,  **vuoto** sono i temi e gli habitat (El Croquis 111, 2002) che il padiglione vuol offrire al visitatore. Durante la progettazione ed esecuzione lo studio MVRDV ha lavorato a stretto contatto con lo studio londinese MET e Eva Kohl del Centro scientifico NEMO di Amsterdam. Un progetto manifesto dell'architettura per i temi del metabolismo e dei cicli energetici e produttivi chiusi.

Tra i progetti dello studio MCA, la *Casa 100K*, progetto di ricerca e sperimentazione per

Riccardo Maria Pulselli, Enzo Tiezzi, *Città fuori dal caos. La sostenibilità dei sistemi urbani*, Donzelli, Roma, 2008.

El Croquis 111 (2002), MVRDV. *Stacking and Layering*.

Rivista *Rassegna* n.85, *Nuovi orientamenti dell'architettura. Ambiente, architettura, energia*, Ed. Compositori, Dicembre, 2006.

la residenza a basso costo, rappresenta un chiaro riferimento progettuale, esportabile anche per altre applicazioni possibili di Mario Cucinella.

Il prototipo *100K* raccoglie una sfida tutta contemporanea, quella di realizzare un edificio a basso costo di costruzione e di gestione energetica (Ulisse, 2019, 208). Immaginando il territorio edificato, lo studio ha ideato un “sistema casa” e non un progetto concluso capace di assecondare le diverse esigenze e rispondere ai caratteri di contesto dei diversi luoghi. La prefabbricazione leggera e flessibile risponde ai criteri di basso costo di realizzazione, mentre la produzione energetica permette di avere un edificio ad impatto energetico zero sull’ambiente.

Si riconosce fermamente che il progetto di architettura registra una necessaria fase di sperimentazione e di apertura verso nuovi paradigmi che investono modi e stili di vita contemporanei, che interpretano ed influenzano i caratteri di nuovi habitat urbani ed umani.

Nel Padiglione Croazia alle

Artiglierie dell’Arsenale – alla 11° Biennale di Venezia – attraverso video, cortometraggi e maquette viene esposto il progetto di Nikola Bašić per la riva di Istarska Obala, a Zara: «due installazioni permanenti. Due progetti urbani. Un unico spazio collettivo. Una sincronia di suoni, di colori e di energia» (Ulisse, 2018 (b), 17).

Il *Saluto al Sole* è cerchio: una superficie circolare dal diametro di 22 metri, sul lungomare di Zara. Nella realtà il cerchio di vetro e acqua è un *display* composto da tessere fotovoltaiche che accumulano l’energia solare durante il  **tempo** del giorno, per poi dar vita ad un’armonia di luci in simbiosi con il ritmo delle onde del mare la sera.

L’*Organo Marino* è una scalinata in pietra che si immerge direttamente in acqua. Sotto ogni gradino sono inseriti dei tubi che, come le canne di un maestoso organo, lasciano risentire il  **suono** del movimento delle onde che si rifrangono sulla scalinata.

Questo progetto riconfigura uno spazio urbano, utilizzando l’energia del mare e del sole come materiali attivi per il progetto.

Alberto Ulisse, *Per un nuovo barocco*, in: Sara D’Ottavi, Giuseppe Mangano, Andrea Procopio, Alberto Ulisse, *L’Empatia Creativa e la città* (lectio magistralis di Mario Cucinella), Libria, Melfi, 2019.

Alberto Ulisse, *COMMON SPACES. Urban design experiences*, LIStLab, Barcellona, 2018 (b).

Natùra

Na • tù • ra /na’tura/ s.f.

[Carlo Prati]

Ritengo importante considerare l’edificio come sintesi, non soltanto di dati scientifici e razionali, ma anche e soprattutto

(nella prospettiva di un rapporto simpatico tra gli elementi naturali appartenenti alla sfera fisica dell’esistenza) come scrigno,

contenitore e corpo simbolico, dotato cioè di un doppio significato: l'uno determinato e conosciuto e l'altro, ambiguo ed ambivalente. È il simbolo ad esprimere questa compresenza di elementi antitetici, rappresenta l'archetipo (altra parola chiave del mio "lessico" plurale) e al contempo svela il contenuto nascosto del manufatto.

Seguendo questa traiettoria di  **senso**, gli archetipi legati al mondo naturale possono essere ricercati attraverso un'indagine iconologica condotta intorno alle diverse parti del corpo architettonico (Prati, 2016). Il ragionamento è sostenuto dalla convinzione che l'edificio sia dotato di una «metafisica implicita» (Eliade, 2000, 22) – propria di ogni opera d'arte – ovvero il suo essere solidale con un principio ed  un'idea assoluta. Ne consegue che l'idea assoluta a cui qui si fa riferimento è proprio la natura, ma considerata come «unità senza cesure» con l'uomo, o meglio come sostanza di «un mondo in cui le cose sono comprensibili solo se poste in relazione tra di loro» (Watts, 1997, 16).

L'architettura, ed il manufatto che l'introduce nel mondo delle cose, in quanto parte di un tutto collegato traduce ed interpreta questa unità. Essa è il crogiolo all'interno del quale si ritrovano immagini, frammenti e radici di esperienze molteplici. È poi il carattere prevalentemente personale di questi elementi a renderli al contempo condivisi e collettivi. L'edificio, in rapporto con il tutto

che lo circonda si appropria di proprietà viventi e cangianti legate ad esempio al susseguirsi delle stagioni o all'incidenza dei raggi del sole: architettura, universo vegetale e minerale, aria, acqua e  **luce**, sono assimilabili a frammenti dello stesso nucleo originario.

«La natura è così parca, pur con tutta la sua arte, che dall'inizio alla fine dell'universo non avrà adoperato, in tutto, che un solo materiale ma un materiale con le due sue finalità per approntare tutta la sua fantomatica varietà. Combinatelo come essa vorrà, stella, sabbia, acqua, albero, uomo: si tratta sempre di un solo materiale, che rivela sempre le stesse proprietà» (Emerson, 1990, 47). In ogni centro vitale risiede quindi la stessa forma d'intelligenza, la stessa anima. La dimensione psichica da cui deriva parte del lavoro sul manufatto non fa che accentuare i portati inconsci direttamente connessi alla natura ed ai suoi elementi.

Allora, ricercare lo spirito della natura, interpretarne i segni, in poche parole svelarla a se stessi, corrisponde a riconoscere l'*anima del mondo*: la casa, l'edificio, la costruzione, sono espressione di questa anima in quanto luogo fisico all'interno del quale si confrontano contemporaneamente la dimensione naturale cosciente (il contesto, il luogo, il passare delle stagioni, gli agenti atmosferici, ecc.) e quella ideale e nascosta (condivisa a molteplici e diversi livelli di esperienza).

La sintesi di queste riflessioni

Carlo Prati, *Cinque architetture svizzere. Progetto, inconscio, natura*, Libria, Melfi, 2016.

Mircea Eliade, *L'isola di Euthanasius*, Bollati-Boringhieri, Torino, 2000.

Ralph W. Emerson, *Natura e altri saggi*, Rizzoli, Milano, 1990.

Alan W. Watts, *Uomo, donna e natura*, Bompiani, Milano, 1997.

trova codificazione nel concetto di *anima mundi* che James Hillman ha più volte indagato all'interno di saggi e studi approfonditi. Si sottolinea il rapporto diretto di coincidenza di significato tra questa definizione e l'inconscio collettivo di derivazione Jungiana. L'anima risiede nel corpo di ogni cosa, non trascende dal mondo materiale più di quanto non si discosti da questo. Pensiamo ad essa come.

«Quella particolare scintilla di anima, quell'immagine seminale, che si offre attraverso ogni singola cosa nella sua forma visibile. *L'anima mundi* indica allora quelle possibilità animate che ciascun evento così com'è presenta, il suo presentarsi sensibile come un volto che rivela la sua immagine interiore in breve la sua

disponibilità all'immaginazione, la sua presenza come realtà psichica» (Hillman, 1993, 103). Il progetto d'architettura inteso contemporaneamente, come forma (che insiste sul luogo e che ne codifica i segni), e come processo compositivo (all'interno del quale trovano risposta quesiti funzionali e distributivi), può considerarsi come uno specchio attraverso il quale far riflettere quella scintilla d'anima che scaturisce dall'ambiente naturale circostante. L'architetto è quindi colui che trasferisce all'interno del manufatto i segni e le reminiscenze di cui l'ambiente è pervaso. Un demiurgo in grado di dare sostanza alle idee in quanto archetipi e di rappresentarle attraverso il simbolo celato all'interno del manufatto.

James Hillman, *L'anima del mondo e il pensiero del cuore*, Garzanti, Milano, 1993.

Ordinàrio

Or • di • nà • rio /ordi'narjo/ s.m.

[Federico Bilò]

Esplorando le urbanizzazioni degli ultimi decenni e il loro edificato *Ordinario*, siamo costretti a registrare l'infinito dilagare della Non-architettura, *quantità senza qualità* che qualche episodio qualificato non riesce a riscattare*.

La gran parte delle nostre vite si svolge entro gli spazi maldestri della Non-architettura, mentre le spettacolari qualità dell'architettura contemporanea non incidono sull'*Ordinario*, non riescono a diventare *sostanza di cose sperate*. Nell'opinione corrente, infatti,

l'architettura – inconsueta, eccentrica, stravagante – è considerata un prodotto eccezionale riservato ad occasioni eccezionali: per questo, e con rare eccezioni, l'architettura risulta largamente esclusa dalla costruzione dell'habitat. Viceversa, è nostra convinzione che l'architettura sia ancora in grado di migliorare la vita delle persone e, pertanto, dovrebbe agire sull'ambiente costruito e abitato, qualificandone gli spazi. L'edificato *ordinario* è squalificato perché è il precipitato della

*Su tale questione risulta ancora di stringente attualità, purtroppo, un'osservazione remota di Giancarlo De Carlo: «L'invenzione dei nodi di intensa qualità architettonica ha lo scopo di coprire la mancanza di qualità dei tessuti urbanizzati circostanti e di distogliere l'attenzione dalle rapine strettamente quantitative che su questi tessuti vengono compiute». Giancarlo De Carlo, *L'architettura della partecipazione*, in James Maude Richards, Peter Blake, Giancarlo De Carlo, *L'Architettura degli anni Settanta*, Il Saggiatore, Milano 1973, p. 117.

Tomás Maldonado, *La speranza progettuale. Ambiente e società*, Einaudi, Torino 1970.

**Scegliamo come data simbolica quella della Biennale di Venezia del 1980, *La presenza del passato*.

Giuseppe Pagano, *Architettura rurale*, in «Casabella», n. 95, novembre 1935.

generalizzata mancanza di educazione allo spazio – il deprecabile fenomeno che abbiamo chiamato *analfabetismo spaziale* – e perché è prodotto da tecnici inadeguati per un'utenza insensibile. In tal senso, esso è il perfetto incontro tra una domanda che non fa richieste e un'offerta che non fa proposte. Ma occorre considerare anche la frivolezza della cultura architettonica, che poco si occupa di *Ordinario*: le elaborazioni dell'intelligencija architettonica non incrociano la domanda dell'utenza e non collimano con le dinamiche del mercato. A ciò si aggiunga l'esiguo credito sociale dell'architetto, considerato, dalla pubblica opinione, o come l'archistar, o come l'architetto-faccendiere, o come l'arredatore: tutte distorsioni del corretto profilo professionale, le quali estromettono l'architetto dai lavori *ordinari*. Si tratta di opinioni aberranti, che bisogna darsi carico di contrastare e correggere. Infatti, davvero gli architetti devono rinunciare in maniera definitiva al proposito di incidere sulla quotidianità, di qualificare quell'ambiente costruito che è teatro delle nostre esistenze? Gli ultimi quarant'anni** di produzione architettonica hanno visto le istanze legate al *come* di gran lunga oscurare quelle legate al *perché*, per utilizzare ancora una vecchia ma sempre operante distinzione messa a fuoco da Giuseppe Pagano (Pagano, 1935); e tale oscuramento ha progressivamente spostato il baricentro disciplinare verso il **confine** con l'arte e con lo spettacolo. Viceversa, a noi

interessa occuparci di ambiente costruito, cioè di «quelle strutture fisiche che, al livello delle **città**, dell'edilizia e degli oggetti d'uso, hanno concorso a dare **forma** e contenuto culturale al nostro intorno» (Maldonado, 1970, 21). Riteniamo che si possa e si debba contrastare la sostanziale esautorazione dell'architettura dalle modificazioni del territorio e della città, che si possa e si debba ricucire la attuale separazione tra la nostra disciplina e il corpo sociale e produttivo. A partire dall'*ordinario*. Infatti, precisiamo che oggi, quella di *ordinario*, non può che essere una nozione allargata e inclusiva, tale da comprendere tutte le componenti dell'ambiente costruito. Facendo tesoro dell'ampliamento del dominio dell'architettura, reclamato da molti studi e ricerche avviate verso la fine degli anni Ottanta, occorre considerare non più soltanto i sistemi della residenza e degli spazi urbani, ma anche i sistemi a rete e i sistemi ambientali che concorrono a determinare l'ambiente costruito. Occuparsi di **ordinario** significa, dunque, occuparsi dell'insieme di tutti i fenomeni insediativi sul campo, dell'articolazione e dell'interrelazione dei vari sistemi componenti l'ambiente costruito. In definitiva, riteniamo necessarie una rifondazione della cultura dell'*ordinario* – o una rifondazione culturale dell'*ordinario* – e una nuova definizione della qualità diffusa, basata sulla comprensione e sull'interpretazione delle modalità abitative degli utenti,

dei loro stili e desideri di vita, dell'organizzazione degli spazi nei quali tali stili e desideri si

materializzano: e a ciò serve l'attitudine antropologica, da chi scrive invocata in questo volume.

Paesàggio

Pa • e • sàg • gi • o /pae'zaddʒo/ s.m.

[Carlo Pozzi]

In tempo di cambiamenti climatici l'insegnamento dell'architettura dovrebbe prevedere un corso di "Educazione ambientale":

insegnare a valorizzare il paesaggio, a prendersene cura, a viverci con attenzione, a "abitarlo"; la sua museificazione non è possibile né auspicabile, l'unica possibilità è controllare progettualmente le trasformazioni necessarie, le sole realmente indispensabili.

È avvenuto nell'antichità (Sereni, 1961), può tornare ad essere oggi, grazie agli insegnamenti dell'arte contemporanea e a nuove generazioni di architetti e paesaggisti.

Questo modo storicizzato di abitare il territorio registra una tradizione di costruzione del paesaggio sedimentata nell'Italia meridionale e in particolare in Puglia e Basilicata vede la costruzione di straordinari complessi rurali, le cosiddette masserie.

Nella pubblicazione "Alba Dominica" (Palomar, Bari 2007), con prefazione di Carlos Martí Aris, si è tentata una classificazione di alcuni esempi che si caratterizzano proprio per una adesione al paesaggio che ridisegnano in maniera *friendly*.

È utile costruire un parco di esempi progettuali su cui ragionare, anche in chiave metaforica:

– *Il Pont-canal di Briare* (Eiffel)

– l'infrastruttura mette in opera un nuovo paesaggio connotato dagli elementi tecnici affiancati e integrati a quelli paesaggisti: il *pont-canal* consente al corso d'acqua artificiale lo scavalco di un fiume.

– *Casa Malaparte a Capri* (Libera/Malaparte) – un'architettura che assume valenza storico-geografica, definendo il faraglione come luogo della memoria e della trasformazione paesaggistica.

– *L'osservatorio di Allied Works* (Mary Hill, Washington) – un nastro di cemento armato disegna nuovi possibili sguardi sul paesaggio e, come il ponte descritto da Heidegger, lo "svela" attraverso un'opera d'arte e di architettura.

– *Il cretto sulle rovine di Gibellina Vecchia* (Burri) – la *land art* applicata alla memoria di una tragedia, con la volontà di non lasciare rimarginare la ferita, che è anche trasferimento dell'abitato e perdita di identità della popolazione.

– *La diga di vetro di Gessopale-na* (Varotsos) – inserimento di

Emilio Sereni, *Storia del paesaggio agrario italiano*, Laterza 1961.

*Alla fine del secolo scorso un testo di Claudia Conforti, pubblicato in "Storia dell'Architettura Italiana. Il secondo Novecento" (Electa), dedicato alle architetture realizzate nel meridione d'Italia, presentava tre progetti in Basilicata di Antonio Conte e Carlo Pozzi (Parco di Serra Venerdi a Matera, Giardino delle Attività Fisiche a Pomarico, Ristrutturazione dell'Area Saracena a Tricarico), che probabilmente hanno ancora oggi qualcosa da dire sul rapporto tra paesaggio e costruzione.

**Per esempio, la recente riconversione delle coperture della Villa del Casale di Piazza Armerina, col passaggio dalla modalità Minissi a quella attuale, in via di completamento, su progetto elaborato dal gruppo del Centro regionale del restauro coordinato dal direttore del Parco archeologico Guido Meli, operazione fortemente sostenuta dal commissario straordinario della Villa, il critico d'arte Vittorio Sgarbi. La leggerezza e la trasparenza del progetto Minissi garantivano una luminosità naturale che permetteva una ottimale lettura dei mosaici, pur creando problemi di muffe risolvibili con nuovi pannelli vetrari. La nuova sistemazione rende protagoniste le coperture e scurisce notevolmente gli ambienti interni.

***Si fa riferimento alla grande trasformazione introdotta sul sito rurale con la costruzione della Cantina Ricasoli nel territorio di San Casciano in Val di Pesa (Firenze), su progetto dello studio Archea.

«La gravità costruisce lo spazio. La sua importanza non risiede semplicemente nei suoi carichi statici, ma anche in qualcosa di più importante, ovvero nello stabilire un ordine nello spazio» (Campo Baeza, 2013, 24)

un'opera d'arte contemporanea che come una lente di ingrandimento guarda la Majella e dialoga con la natura erosa di una grande roccia affiorante dal terreno agricolo.

Si abita il paesaggio nei progetti che arrivano a una ibridazione tra architettura e natura: dalla casa di A. Frei a Palm Springs che si incaglia nel suolo accidentato da grandi massi, fino a introiettarne uno enorme, a quella attraversata dagli alberi realizzata da Lacaton e Vassal sulle dune del bacino di Arcachon, coperte di corbezzoli, mimose e pini marittimi.

Ma anche in alcune opere montane di Werner Tscholl e dei giovani del gruppo Demogo o nella casa Riga (con agriturismo) realizzata a Comano Terme da Saracino e Tagliabue.

O in architetture costruite nel meridione d'Italia che hanno il loro focus di osservazione privilegiata proprio nel territorio rurale*. Costruire il paesaggio tramite

l'architettura rischia oggi di essere contrastato da un atteggiamento nostalgico e conservatore incarnato da una forma di fondamentalismo ecologista e dalla critica spietata di testi come "Semiologia del paesaggio italiano" (di Eugenio Turri) o "L'Italia maltrattata" (di Francesco Ermani).

Occorre fare tesoro della critica più operativa proposta da quegli artisti che elaborano il loro pensiero direttamente sul sito, dando luogo alla cosiddetta "land art". Un altro insegnamento su come appoggiarsi in modo leggero sul terreno viene offerto dai migliori progetti realizzati a protezione di siti archeologici e per converso da tutti gli errori svolti in tali preziosi contesti**.

Oppure dalla costruzione di nuove cantine vinicole, la cui dimensione ha inevitabilmente un forte impatto sul paesaggio: non bastano operazioni mimetiche e coperture verdi a ridurlo***.

Péso

Pé • so / l'peso/ s.m.

[Domenico Potenza]

Il peso, ovvero la gravità, costituisce il fondamento principale sul quale si basa la costruzione dell'architettura e la composizione delle sue forme, almeno fino a quando l'architettura stessa si è tradotta nel mettere in  **equilibrio** *pietra su pietra*, al di là di ogni forma di linguaggio espressivo. È questo un insegnamento

che risale alle prime costruzioni dell'uomo, quando era ancora alla ricerca di soddisfare le necessità primarie dell'abitare, senza alcuna altra intenzione se non quella di dare forma compiuta all'equilibrio dei massi.

L'architettura nasce nel momento in cui l'uomo alza in piedi una pietra; riconosce il *peso* dei

materiali e sperimenta l'esercizio del loro porli in equilibrio. I *menhir* tramandati dall'antichità, non sono altro che l'espressione di quella primitiva rappresentazione, finalizzata alla testimonianza di un evento o di un luogo. Ma è proprio nel momento in cui l'uomo sperimenta il *peso* della pietra che nasce in lui

↳ l'**idea** di vincere la gravità, attraverso la disposizione dei massi nello spazio.

Possiamo risalire a quella tradizione, ripercorrendo l'evoluzione di alcune costruzioni rurali che, in parte, sono ancora visibili nelle regioni del Mediterraneo. Architetture assolutamente modeste nelle intenzioni eppure così pure di forme da riportarci «[...] nella storia dell'uomo primitivo ed ammirare una conquista edilizia ed estetica di epoca biblica» (Pagano & Guarnero, 1936, 28). È il caso delle *caselle* o dei *trulli* tra la Murgia e la Valle d'Itria in Puglia, che replicano quel principio elementare della costruzione a secco, realizzata quasi sempre per un solo vano e diffusa in gran parte della civiltà Mediterranea, con forme e denominazioni diverse.

Rimane comunque fermo il principio dello *scaricare* a terra il peso delle masse che, tuttavia, caratterizza un'iconografia stabile dell'espressione architettonica.

Come dice Campo Baeza, è questa una dimensione ancora *stereotomica* della trasmissione della gravità, costituita da un equilibrio continuo, come la costruzione di

un arco; ma l'architettura è anche andare oltre la materia stessa, sottrarre peso ai volumi, vincere la legge della gravità con l'equilibrio degli elementi della costruzione. Comporre l'architettura, significa «mettere insieme ordinatamente, formare un tutto unico mettendo insieme più parti in equilibrio tra loro» (Campo Baeza, 2018, 52).

Sarà proprio questa continua ricerca di equilibrio tra le parti a svelare i principi della *tettonica*, nella quale la gravità non si trasmette più soltanto per continuità ma anche per singoli punti nei quali, in maniera discontinua, solo alcuni elementi si fanno carico del peso della costruzione, come accade ad esempio nel sistema *trilitico*. I *dolmen*, credo, siano tra i primi esempi di questa tecnica costruttiva che attraversa tutta l'antichità, per tradursi nella cultura classica che ha accompagnato l'architettura fino agli albori della modernità. I successivi sviluppi della *rivoluzione industriale* e quella dei *materiali* modificheranno sostanzialmente quella continuità di pensiero aprendo grandi varchi alla dimensione contemporanea. Mi riferisco al passaggio cruciale della separazione, tra tecnica ed arte; quella dell'unità greca della *teknè*, ovvero, la divisione tra espressione ed oggettività, al di là del compito dell'opera architettonica che è quello di restituirne l'unità per mezzo dell'arte. L'Architettura, scrive Kenneth Frampton, «[...] presenta e al tempo stesso rappresenta la propria sostanza al mondo vitale, non solo a livello di sua

Alberto Campo Baeza, *L'idea costruita*, LetteraVentidue, Siracusa, 2018.

Giuseppe Pagano e Daniel Guarnero, *Architettura Rurale Italiana*, Quaderni della Triennale, Hoepli, Milano, 1936.

Kenneth Frampton, *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Skira, Milano, 1999.

risoluzione tecnica e tettonica, ma anche a livello di sua articolazione spaziale» (Frampton, 1999, 44).

Tra *Kernform* e *Kunstform*, come predicava Botticher, tra *Baukunst* e *Architektur*. Tra la ineluttabilità tecnica di farsi carico di quel *peso* e la sua traduzione poetica di svuotarne la consistenza.

Come nell'immagine del pesante masso che incombe sull'esistenza di Sisifo, che Alberto Campo Baeza utilizza per riportare alla memoria il concetto della gravità, in un allestimento a Verona del 2013. Un grande blocco di travertino levita nell'aria al di sopra della testa dei visitatori che

indugiano a passarci sotto; ma è solo una provocazione quella dell'architetto spagnolo, per ammonirci sulla necessità di ricordare il valore che la gravità restituisce all'equilibrio delle forme in architettura ma, nello stesso momento, di provare a sottrarla, nell'illusione della composizione. Così come scrive Camus nel suo "Saggio sull'assurdo", nel quale Sisifo è felice della sua condanna, perché consapevole del *peso* del suo destino e dei limiti che questo comporta; ma è in quel principio dell'equilibrio dei pesi che, anche noi, dobbiamo ricercare la  **bellezza** dell'architettura.

Programma

Pro • gràm • ma /pro'gramma/ s.m.

[Filippo Raimondo]

Il primo atto progettuale si sviluppa e prende corpo non appena si decide di realizzare un'opera, allorché si mette mano alla stesura di un programma di intervento. Il seme della creatività, quindi, attecchisce nell'istante in cui si definiscono i principi che governano la costruzione di un nuovo manufatto. Ed è sempre in questa fase attuativa che, seppur in modo sommario, si delinea anche il carattere dell'architettura che verrà. La definizione del programma non è, pertanto, un atto puramente amministrativo, non è un mero passaggio tecnico, ma è un'azione di per sé già conformativa. L'atto del programmare, in altri termini,

è già progetto, con l'infinito portato di discrezionalità e  **complessità** che ciò comporta. È evidente, inoltre, che l'attività del programmare rientri in larga misura nella sfera d'azione della politica, della gestione della cosa pubblica. Attività, questa, che come obbiettivo primario ha lo sviluppo e la realizzazione del bene comune. Mentre per ciò che riguarda noi architetti, l'attività del programmare è tutta volta alla creazione del bello. Del bello inteso come valore civile e morale, come condizione assoluta e condivisa dell'esistenza umana. La riflessione su quel che comporta la redazione di un programma di intervento edilizio, con tutte

le implicazioni di natura politica, amministrativa e, come abbiamo detto, di prefigurazione architettonica che sottende, dovrebbe, pertanto, avere un preminente nella formazione degli architetti. E ciò per diverse ragioni: innanzi tutto per motivi di  **carattere** etico e poi, fondamentale per noi progettisti, per gli aspetti di natura conformativa che l'atto del programmare, nonostante tutto, possiede. La realtà, però, è che nei programmi didattici dei nostri atenei, i temi legati al ruolo civico del mestiere dell'architetto sono trascurati, per non dire del tutto assenti. E credo che ciò sia dovuto al fatto che in pochi ne considerano la componente figurativa di cui, a dispetto dell'opinione corrente, la programmazione è portatrice. A voler cavillare, le questioni etiche del pianificare compaiono, e peraltro solo in modo marginale perché sottintese e non a fondo elaborate, quando si affrontano i temi urbanistici o quelli ambientali. Ma proprio in relazione a questi ultimi, è necessario sottolineare quali siano a mio avviso i fattori culturali che ne sviliscono i contenuti.

Il peccato originale del "pensiero verde", risiede nel prevalere della visione scientifica e sanitaria che ne governa lo spirito. Ho l'impressione, infatti, che la ricerca ambientalista trovi tutte le risposte alle necessità vitali dell'uomo, nella formula: ciò che è "innocuo" per la natura è "buono" per l'uomo, e quindi, di conseguenza, è anche "bello". Il problema risiede nel

fatto che dato per scontato tale assunto si finisce, e questo è ciò che nei fatti accade, con l'assimilare la nostra esistenza a quella di qualsiasi altro organismo presente nel Cosmo. Ne consegue che, in quanto elemento organico tra omologhi elementi organici, noi siamo soggetti unicamente alle leggi della  **natura**. Non si tiene conto, così, del fatto che fin dagli albori del nostro essere ci consideriamo e ci sentiamo diversi. E che per dimostrare ciò, per tirarci fuori dal pantano esistenziale nel quale viviamo, cerchiamo in tutti i modi di sottrarci alle regole che l'ambiente ci impone. In buona sostanza, è il nostro profondo anelare a uno *status* speciale, la nostra continua rincorsa a una differente condizione di stare al mondo, a fare di noi degli organismi anomali e, nei fatti, degli esseri profondamente innaturali.

Insomma, tutto ciò ci porta a dire che programmare la nostra vita, indirizzare la nostra esistenza è, nei fatti, un atto di guerra. È l'espressione fisica della continua sfida da noi ingaggiata nei confronti di un nemico, l'ambiente, potente e a lungo andare invincibile. Insomma, da sempre siamo impegnati in uno scontro dal quale usciremo perdenti, e non per nostra incapacità, ma perché la disparità delle forze in campo è incommensurabile. La struggente necessità di andare comunque oltre le dinamiche dell'Universo, si traduce, per l'umanità nella ricerca del divino, mentre per noi architetti nella scoperta e nella

realizzazione del bello, del bello assoluto.

In altri termini, possiamo tranquillamente affermare che se per l'uomo non esiste il buono senza il bello, per la natura il suo essere non dipende dalla presenza del bello. Insomma, se per noi il buono e il bello sono termini inscindibili, per la natura il bello e il bene viaggiano in perfetta solitudine, procedono lungo strade parallele, indifferenti l'uno all'altro. Adesso, in conclusione, credo di poter formulare un'ennesima riflessione, anch'essa politicamente scorretta, ma che è la conseguenza logica di quanto fin qui disorganicamente espresso: non bisogna esagerare nel sentirsi in colpa quando si programmano nefandezze ambientali, perché la violenza che noi esercitiamo nei confronti della natura è, nonostante tutto, nulla in confronto a quella che suo "papà", l'Universo, si predispone a servirci. E il trattamento che ci aspetta, che mi suona tanto del "il lavoro rende liberi" di aschwitzana memoria, non

dipende dal fatto che noi siamo brutti, sporchi e cattivi, ma più semplicemente perché per "Lui", per il Signor Universo, l'essere umano è nulla!... non esiste!

«Poco tempo fa, in una splendida mattina d'aprile, mi trovavo seduto su una panchina di piazza Navona, ed ero lì con l'intenzione di visitare Palazzo Braschi. Quando d'improvviso, senza un'apparente perché, un pensiero cupo si è fatto largo nella mia mente: tanta  **bellezza**, tutta quella grazia di travertino e  **luce** presente nella piazza, era destinata a scomparire, investita da una vampa di fuoco, trasformata all'istante in un informe ammasso di polvere cosmica. Sono rimasto senza fiato, e in breve ho perso ogni voglia di vedere altro. Così mi sono alzato e lemme lemme, superato il Tevere, ho preso la via che porta a Prati. Per quel giorno, in segno di lutto, niente Museo, niente Cultura, niente Bello, ma soltanto l'aneddotica consolazione offertami dal divano di casa e dai 55 pollici in HD della TV».

Pùbblico

Pùb • bli • co /'pubbliko/ agg.

[Paola Misino]

La riflessione di Simmel introduce ad una interpretazione del concetto di "pubblico" che va oltre i limiti della definizione amministrativa e pone la questione spaziale della convivenza tra ambiti definiti, circoscritti da

determinate attività e persone, e tutto ciò che si trova al di fuori di essi: lo spazio di relazione.

La definizione attraversa tutte le scale architettoniche, dalla città all'abitazione, e identifica in quello "spazio non riempito" le

infinite possibilità di caratterizzazione, che includono sia quella spontanea che le occasioni suggerite dal progetto. La distanza tra i nuclei può essere letta in positivo come collante delle diverse realtà e non più come cesura e dispersione, così nel territorio come all'interno del volume architettonico; tema predominante della ricerca architettonica contemporanea. Quando Koolhaas si riferisce alla concezione della "città territorio" come strumento per riqualificare il  **paesaggio**, propone il tema del progetto della distanza, dell'infrastrutturazione del territorio tra i nuclei urbani attivi come l'occasione per nuovi spazi di relazione e di polarità rivitalizzanti.

Ugualmente, lo spazio tra gli elementi costruiti delle città, pur mantenendo una connotazione formale duratura e riconoscibile, assume significati differenti in rapporto alla velocità dei cambi d'uso che avvengono all'interno degli edifici che lo delimitano. Il progetto della quota urbana diviene, dunque, quello spazio dinamico di scambio tra esterno e interno, regolato dalle distanze o dalle compenetrazioni e confinamenti rispetto gli elementi costruiti.

Nel progetto dell'alloggio, gli spazi serventi e spazi serviti, i corridoi/disimpegni e le stanze hanno perso la loro riconoscibilità tipologica a vantaggio di una flessibilità di usi più consona alle trasformazioni sociali in atto. Le "living rooms" pervadono lo spazio

della casa, divenendo elemento di connessione diretto con gli ambiti più intimi delle stanze private. Spostando la questione alla scala dell'edificio, il passaggio dalla concezione storica di spazio pubblico a spazio delle relazioni diventa più evidente. Ciò che era inteso come "spazio di distribuzione" diviene percorso su cui si organizzano le attività comuni, assumendo un ruolo centrale all'interno del progetto. Le hall, i corpi scala, i corridoi... perdono la connotazione di singolo elemento per fondersi in un unico spazio attivo, di connessione/aggregazione. Osservando i casi più significativi di edifici complessi polifunzionali a partire dagli anni '30 ad oggi, lo spazio pubblico assume sempre più la valenza di una strada interna che dalla quota della città si ramifica nel volume distribuendo le diverse attività, che siano pubbliche, residenziali, commerciali turistiche, uffici... In Italia, Giancarlo De Carlo alla fine degli anni '60 con gli studi sulla struttura urbana, contribuisce in modo determinante alla ricerca sul tema, ipotizzando all'interno dell'edificio lo stesso sistema di gerarchie e relazioni degli spazi pubblici della  **città**. Ugualmente nei progetti di Giovanni Michelucci, la ricerca sullo spazio aspecifico trasferisce gli elementi della città all'interno dell'edificio, formulando un patto di continuità e reciprocità tra il significato dello spazio pubblico urbano e lo spazio interno dell'architettura.

«L'azione reciproca tra gli uomini viene sentita – oltre a tutto ciò che essa è altrimenti – anche come riempimento dello spazio. Quando un certo numero di persone abitano isolatamente l'una accanto all'altra entro determinati confini spaziali, ognuna riempie appunto, con la propria sostanza e la propria attività, il posto che le è immediatamente proprio, e tra questo e il posto della persona più vicina vi è uno spazio non riempito, in pratica un nulla. Nel momento in cui queste due persone entrano in azione reciproca, lo spazio tra di esse appare riempito ed animato. Naturalmente ciò dipende soltanto dal duplice senso del 'tra', secondo cui una relazione tra due elementi, la quale è pur sempre soltanto un movimento o una modificazione che ha luogo in maniera immanente nell'uno e nell'altro, si svolge tra essi, nel senso dell'inserimento spaziale». (Simmel, 1908, 32)

George Simmel, *Lo spazio e gli ordinamenti spaziali della società* (1908), in: Francesca Bianchi, *Lo spazio dell'interazione*, Armando Editore, Roma, 2019.

Resiliènza

Re • si • lièn • za /resi'ljentsa/ s.f.

[Lorenzo Pignatti]

La resilienza indica la capacità di un sistema di rispondere in modo adattativo a sollecitazioni o a cambiamenti esterni più o meno traumatici. Da un punto di vista dell'ambito territoriale e disciplinare legato al Dipartimento di Architettura di Pescara, la resilienza dei territori del centro Italia è spesso, ma non solo, legata a fenomeni o calamità naturali che si sono succeduti anche negli ultimi anni ed ai cambiamenti climatici che interessano sia le aree centrali, sia le zone costiere. In tutte queste situazioni la nozione di resilienza riveste un significato sempre più importante in quanto indica la capacità di un sistema territoriale a rispondere a diverse tipologie di pressioni e sollecitazioni, adattandosi agli eventi ed evolvendo verso nuovi stati diversi, rispetto a quelli di partenza. Intendiamo qui declinare il concetto di resilienza in relazione al territorio, alle  città ed all'ambiente costruito in generale. In questo modo intendiamo leggere principalmente la resilienza all'ambiente fisico (ma non solo), affrontando la forza di un determinato contesto urbano o territoriale in relazione alla propria identità storica, sociale e culturale e soprattutto rispetto alle relazioni che esistono tra ambiente antropizzato ed ambiente naturale.

L'ambiente costruito è infatti un sistema continuamente soggetto a potenziali crisi sociali, ambientali ed economiche, dove emerge il valore della resilienza come la principale risorsa per controllare e guidare i cambiamenti. D'altra parte è interessante osservare che, visto che il concetto di resilienza viene applicato a diversi campi conoscitivi e disciplinari, occorre adattarlo ai processi che governano le trasformazioni dell'ambiente costruito e naturale. Questi processi non sono sempre lineari, certe volte assumono dei connotati inaspettati, certe volte contraddittori rispetto alle generali aspettative di sviluppo. L'approccio resiliente si concentra quindi su questi processi con una capacità – non ancora pienamente disvelata – di rispondere alle cause, sempre che il sistema sia programmato per riconoscere tali azioni. D'altronde il fatto che la resilienza sia un concetto utilizzato in differenti campi disciplinari e che sia considerato come un potenziale ponte tra l'applicazione degli obiettivi di sostenibilità e quelli di adattamento a qualunque cambiamento, rende possibile un percorso di ricerca transdisciplinare che ha ampie ricadute in molti campi. Il concetto di resilienza si contrappone a quello di  fragilità.

Più un sistema è resiliente e meno è fragile e viceversa. Alla fragilità dei territori occorre contrapporre la resilienza dei contesti; sembra essere una contraddizione, ma la fragilità è generata da fenomeni naturali spesso non controllabili (terremoti, dissesti idrogeologici ed anche politico-sociali, ecc.) cui viene contrapposta la resilienza dei luoghi, delle comunità, delle relazioni che esistono e che spesso si rafforzano di fronte a fenomeni di criticità.

La fragilità implica una possibile crisi, la resilienza implica una resistenza intrinseca di un contesto all'interno del sistema territoriale. Parliamo quindi di due concetti contrapposti che hanno delle implicazioni dirette molto rilevanti sui nostri territori e contesti urbani.

In molti casi, ovvero in quelli più attinenti ai fenomeni di tutela, gestione e trasformazione dei territori e degli ambiti urbani, si deve pensare che una condizione di fragilità può essere controllata, se non risolta, attraverso interventi e progetti che mirino ad attenuare quei fenomeni (naturali, ambientali, sociali, economici, culturali, ecc.) che innescano condizioni di criticità. Questi interventi devono essere concepiti come processi che siano in grado di incidere in maniera più o meno lunga sui territori o che possano anche ribaltare e far invertire le cause che creano fragilità. Nell'ambito disciplinare in cui operiamo, questi processi hanno la peculiarità di essere concepiti

come idee/proposte/progetti adattivi di interventi successivi (mai un solo intervento singolo) che abbiano come obiettivo primario quello della ricerca di una condizione di stabilità (in opposto a quella di fragilità) che sia in grado di aumentare il grado di resilienza di un luogo.

Un aspetto importante è quello legato alla necessità di dover pensare a *processi* piuttosto che *progetti* aperti ed adattivi, mai deterministici ed univoci. Un processo adattivo implica una trasformazione che si sviluppa nel  **tempo**, concepito in fasi diverse, strutturato secondo tempi e modalità poste in successione spaziale e temporale.

Un processo deve essere quindi adattivo, aperto e soprattutto condiviso dalla comunità che potrà intervenire in ogni momento della sua durata. Si deve poter modificare nel tempo a seconda delle mutate esigenze perché quello che poteva essere credibile in un momento, può essere completamente diverso dopo due/cinque anni; il processo deve essere assolutamente aperto e disponibile di intercettare e includere qualsiasi mutazione che possa generarsi nel territorio o nella comunità nel corso del proprio sviluppo.

Occorre rivedere in maniera incisiva il concetto di progetto.

Da strumento che propone nuove condizioni che sono spesso espresse in una condizione unica e conclusiva, una nuova visione di un progetto è quella che propone un processo adattivo, mutabile, flessibile e socialmente inclusivo.

Rigenerazione

Ri • ge • ne • ra • zió • ne /ridʒenerat'tjone/ s.f.

[Lorenzo Pignatti]

Il concetto di rigenerazione (urbana) appartiene al nostro  **tempo**. Dopo la crisi industriale ed economica che ha segnato gli ultimi decenni, la dismissione di vaste aree urbane (e non solo) e la conseguente disponibilità di aree urbane e periurbane andate in disuso, a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso si è aperta una nuova stagione di recupero e riuso di vari settori delle nostre  **città**, recupero che più recentemente ha preso il nome di “rigenerazione urbana”.

Il concetto di rigenerazione deriva dall'anglosassone *urban renewal*, concepito come un processo di riqualificazione delle città a seguito di condizioni di degrado ed abbandono. Processi del genere sono stati attuati nelle città inglesi già dalla seconda metà dell'Ottocento dove quartieri urbani delle grandi città venivano investiti da progetti di riqualificazione, spesso portati avanti da speculatori privati che investivano nell'*urban renewal*. È sicuramente il secondo dopoguerra il periodo principale in cui processi di rinnovamento urbano interessano le principali città europee anche a seguito, come già detto, della dismissione di ampi settori urbani che erano un tempo interessati da industrie o luoghi delle grandi infrastrutture.

Cambiamenti del genere si portano appresso anche un aspetto negativo che, sempre in Inghilterra, ha preso il nome di *urban gentrification*, ovvero un processo di trasformazione dell'identità di un quartiere attraverso una diversa immagine urbana, l'influsso di residenti di una diversa classe sociale e di nuove attività imprenditoriali e commerciali diverse dalle precedenti. La gentrificazione normalmente porta alla sostituzione dell'immagine del luogo ma soprattutto al cambiamento del  **carattere** sociale e culturale dello stesso, con risultati non sempre completamente condivisibili. L'Inghilterra è stata anche il luogo dove sono stati attuati primi processi di rigenerazione urbana su programmi culturali e creativi. È infatti la nazione dove, per la prima volta a partire dagli anni 70/80 del secolo scorso, è stato definito il concetto di cultura come industria grazie al quale venne inaugurata una stagione di considerevoli incentivi statali a supporto dei processi di rigenerazione urbana che miravano ad una concentrazione di produzione culturale e creativa per il rilancio di aree in  **disuso**. I modelli anglosassoni hanno costituito il riferimento di tutte le successive sperimentazioni in materia; i casi più noti di questa prima stagione

sono il Northern Quarter e Castelfield, entrambi a Manchester, ed il Cultural Industrial Quarter a Sheffield. Si tratta di esempi abbastanza unici dove la comunità locale insieme con forze creative hanno lavorato per rivendicare l'identità e il valore del luogo in cui vivevano o lavoravano, mantenendo ed addirittura accrescendo il proprio carattere identitario. Oltre alle città simbolo della rivoluzione industriale inglesi, si deve menzionare il più recente caso spagnolo di Barcellona, il "22@ Barcelona", un progetto ambizioso di trasformazione urbana che prevede lo sviluppo di una vasta area del Poblenou destinata ad ospitare spazi tecnologici per società all'avanguardia. 22@ è un progetto di rinnovamento urbano che risponde alla necessità di recuperare il dinamismo economico e sociale del quartiere, creando un ambiente diversificato ed equilibrato, in cui spazi produttivi coesistono con alloggi sociali, strutture e aree verdi che migliorano la qualità della vita e del lavoro. A questi programmi si aggiungono le così dette *Fabbriche della Creazione*, ovvero un  **programma** comunale basato sulla trasformazione di vecchi edifici industriali in disuso per trasformarli in nuovi spazi destinati alla cultura e all'espressione artistica. In Italia processi di rigenerazione urbana basati su programmi culturali e sul potenziamento dell'industria creativa non sono stati numerosi nei decenni trascorsi. Pensare alla "cultura come cura" sta diventando invece

adesso uno slogan importante che investe vari ambiti legati alla riqualificazione dei contesti urbani. Soprattutto dopo la parziale crisi della tradizionale produzione manifatturiera, sta diventando sempre più diffuso il concetto che la cultura debba essere essa stessa produzione e generare sviluppo non solo culturale ma anche economico. In Italia, dove viviamo in un paese che basa la propria identità sul patrimonio culturale (artistico, ambientale, architettonico, ecc.) e dove abbiamo il maggior numero di siti culturali Unesco rispetto a tutti gli altri paesi del mondo, diventa imperativo pensare all'economia della cultura per la rigenerazione sociale, economica ed identitaria del nostro paese. Non si tratta però di "sfruttare" solo il nostro patrimonio storico in maniera speculativa, ma integrarlo con un concetto contemporaneo di nuova produzione culturale. Le città d'arte, i nostri centri storici, i nostri musei, ecc., che abbiamo semplicemente ereditato da passato, non vanno concepiti come luoghi di commercializzazione del patrimonio storico-culturale a tempo indefinito, ma a questi vanno affiancati altri luoghi che abbiano una resilienza intrinseca (periferie urbane, ex-aree industriali, aree dismesse) e siano in grado di offrire nuove forme di un'economia culturale su base innovativa, adattiva e circolare. La rigenerazione su programmi produttivi culturali deve essere alla base del nostro futuro.

Scàvo

Scà • vo /'skavo/ s.m.

[Domenico Potenza]

«Costruire, significa collaborare con la terra, imprimere il segno dell'uomo su un paesaggio che ne resterà modificato per sempre; contribuire inoltre a quella lenta trasformazione che è la vita stessa delle città». (Yourcenar, 1981, 120)

Lo *scavo*, per eccellenza, rappresenta l'atto fondativo del costruire, l'azione primaria che l'uomo mette in esser per trasformare il territorio. Ogni costruzione, di qualsiasi grandezza essa sia, inizia sempre con una azione di *scavo*, dalla realizzazione di una casa alla sepoltura di una salma, dalla coltivazione di un terreno alla fondazione di una  città.

La vita stessa degli uomini, come diceva Jože Plečnik, inizia e finisce con una pietra: la *dimora* e il *tumulo*, in una successione continua di modificazioni dallo stato presente a quello futuro; un continuo costruire e distruggere, per poi ricostruire.

Ma lo *scavo* è anche espressione diretta dell'architettura primitiva, abitare l'*antro*, la cavità naturale; molte tracce delle civiltà primordiali provengono principalmente da ritrovamenti presenti all'interno di caverne, quando gli uomini «non sapevano case – trame di cotti mattoni – inondate di sole, né il mestiere del legno; l'alloggio era un buco sotterraneo» (Eschilo, Prometeo, 460 a.C.).

Tutta la storia delle origini, ci ha restituito testimonianze mirabili di architetture sottratte alla natura. In alcune regioni del Mediterraneo sono ancora visibili i segni straordinari dell'*ars excavandi* che hanno caratterizzato gran parte

della cultura neolitica dagli inizi del decimo secolo a.C. Le ricerche contemporanee confermano, tra l'altro, l'odierna riflessione antropologica che vede, nella nuova età della pietra, uno sviluppo raffinato ed avanzato che aveva anticipato acquisizioni ritenute un tempo successive a questo periodo: sedentarizzazione, conoscenza dell'ambiente e cultura dell'arte, che producono una fertilità culturale alla quale guardiamo con grande attenzione.

Si considerino in proposito, l'evoluzione dell'insediamento rupestre dei *Sassi* di Matera, da vergogna d'Italia ad elezione più alta della cultura europea; oppure il complesso archeologico meraviglioso di Petra, quasi del tutto dimenticato ed abbandonato fino all'epoca moderna ed oggi dichiarato patrimonio mondiale dell'umanità.

«Sentire e pensare oggi il paesaggio delle caverne significa spostare l'attenzione dai luoghi alle conoscenze e alle genti che li hanno gestiti, attingere a un pensiero, troglodita, a risparmio di risorse, labirintico, nomade, passivo, slow, portatore di trasversalità, inclusione, multiculturalismo e simbiosi. Gli insegnamenti e moniti di questa antica arte dello scavo sono incisi nelle città di pietra, segnati nei volti e scolpiti nei cuori delle comunità custodi»

Davide Susannetti, *Eschilo. Prometeo*, Feltrinelli, Milano, 2015.

(Laureano, 2019, 28).

Ancora oggi, costruire significa sottrarre qualcosa alla natura che prima o poi bisogna restituire.

Lavorare con la pietra, in particolare, significa prendere coscienza della dimensione storica dell'ambiente che ci circonda; vuol dire privare la terra di materiali che appartengono ad una storia nella quale non eravamo ancora presenti, e quei materiali devono essere restituiti, facendo in modo che ricompongano, attraverso l'artificio dell'architettura, una nuova natura più bella di quella che abbiamo trovato.

Cavare la pietra, infatti, è l'azione primaria che mette in relazione il rapporto stretto tra la natura che ci precede e l'artificio che ce la restituisce.

Molti dei centri storici del Mediterraneo sono l'espressione in positivo delle tante cave che ne hanno generato la loro costruzione. Gran parte dei  **paesaggi** urbani della storia, sono spesso l'espressione dei materiali con i quali sono stati realizzati, in un rapporto stretto

tra la materia *cavata* e l'identità del territorio che la riflette.

Spesso è la cava stessa a restituire la  **bellezza** dello spazio sottratto, come accade nella gran parte dei luoghi di estrazione della pietra, perché replica nella memoria storica dell'uomo quell'antro primordiale che lo ha accolto sin dal principio. Dalle *latomie* greche alle cave di Carrara, dalle grandi fosse del travertino romano, ai più recenti comparti lapidei delle Puglie.

Il paesaggio *cavato*, produce un suo fascino particolare, spesso proporzionale alla grandezza stessa dello *scavo* e può tornare ad essere *abitato*, come nel caso della "Cavea Arcari" a Zovencedo sistemata dall'architetto David Chipperfield. I volumi vuoti della cava, dotati di una indiscutibile qualità architettonica, si offrono imponenti come lo spazio di una cattedrale, dove il materiale e la struttura si percepiscono come un'entità unica, nella quale natura ed architettura si imitano a vicenda.

Pietro Laureano, *Ars excavandi, utopie e distopie*, Catalogo della mostra omonima, Matera, 2019.

Sènso

Sèn • so /'senso/ s.m.

[Carlo Pozzi]

Fino a pochissimi anni fa si discuteva del passaggio dal  **disegno** manuale al disegno digitale a cui si era affiancato l'abbandono dello studio su libri e riviste cartacee. Oggi, nella stagione di Internet con "navigazioni" sempre più

rapide e alla portata di tutti, grazie a innovativi *smartphone*, si assiste a un precipitare dei progetti degli studenti di composizione in una progressiva imitazione delle forme più in voga al momento, talvolta senza neanche

l'identificazione dell'autore o del linguaggio prescelto.

E così quando il progetto viene presentato in forma seminariale alla comunità scientifica di docenti e studenti, diventa difficile entrare nel merito delle scelte compositive, individuarne *il senso*. Gli studenti hanno mediamente una oggettiva difficoltà a mettere in sequenza le scelte fatte, tendono a rifugiarsi in una presunta invenzione fantastica o a casuali debiti formali.

Così si rischia di assumere come positivo l'atteggiamento il più delle volte attribuito alle cosiddette archi-star, di "paracadutamento" di splendidi oggetti in contesti passivi: si potrebbe fare l'esempio della Torre Allianz di Arata Isozaki, progettata per Tokyo, non realizzata e esportata, con un progetto di maggior slancio, nel pur interessante contesto di City Life a Milano o dell'atteggiamento disinvolto degli esordi fumettistici dello studio BIG, in cui Bjarke Ingels raccontava del progetto non vincitore del concorso per il padiglione danese all'Expo' di Shanghai ma riproposto per essere realizzato sul Bund della stessa metropoli cinese come grattacielo People's Building, grazie al triplicamento in altezza del progetto iniziale e relativo rischio di perdita di senso. Del resto l'architetto danese ha lavorato allo studio di Rem Koolhaas e ha certamente fatto suo lo slogan "*Fuck Context*"! Agli studenti va imposto un atteggiamento diverso, quello di

affrontare non solo scelte formali ma le questioni ad esse sottese, come la relazione possibile e propositiva – non conservatrice – con il contesto; la definizione progressiva di anno in anno della capacità di inanellare in sequenza le varie fasi delle scelte progettuali, dalla prima ➡ **idea** agli approfondimenti richiesti, fino ai dettagli costruttivi, formandosi una consapevolezza che guarda alle mode ma non ne subisce acriticamente l'influenza.

Anche l'uso dei riferimenti è stato spesso travisato: le architetture esemplari sono state davvero "usate" come cave di prelievi formalistici e non come tipologici impianti di senso. Certamente oggi non è riproponibile una analisi tipologica correlata al progetto, ma si potrebbe ragionare a partire da una relazione proficua tra i due testi fondamentali di Aldo Rossi: *L'Architettura della Città* e *Autobiografia Scientifica*.

La necessità di una descrizione razionale delle varie fasi del progetto potrebbe sempre accompagnarsi alla narrazione degli elementi poetici che le accompagnano, legati per l'appunto a dati autobiografici del progettista: il luogo dove si è vissuta l'infanzia, alcuni siti delle vacanze, una fugace immagine televisiva o passata nello *smartphone*, ricordi di viaggio, un sogno che si è impresso nella memoria.

Descrizione e elementi che dovrebbero concorrere insieme a definire il senso del progetto, le sue ambizioni, i suoi obiettivi: il disegno e le forme, da soli, il più

delle volte non risultano in grado di spiegare questo procedimento *culturale*.

Per esempio occorrerebbe ancora saper spiegare qual è il rapporto con il contesto – non solo fisico, ma connotato da storie e culture – se di accettazione acritica di conformare il nuovo progetto alla struttura formale e/o tipologica delle preesistenze, al loro sistema insediativo, oppure puntare alla qualità del nuovo, declinata non in maniera autoreferenziale ma connotata dalla capacità di tracciare nuove direzioni per lo sviluppo della parte di  **città** che c'era: questa necessità è particolarmente presente nei progetti di rigenerazione urbana delle periferie.

Questo esercizio della “spiegazione” diventerà fondamentale poi, una volta laureati, sia durante la presentazione del progetto agli amministratori o alle imprese, ma soprattutto quando si innesceranno sistemi virtuosi di una

ormai inderogabile “partecipazione popolare”: diventa sempre più necessario coinvolgere i cittadini prima della realizzazione del progetto e non attendere le contestazioni dei comitati che ormai seguono l'inizio dei lavori di qualunque opera pubblica.

Anche in questo caso non andrà proposto un progetto, rivendicando la libertà intellettuale dell’“artista-architetto” di operare sul campo, ma ne dovrà essere invece spiegato il “senso” che assume per la comunità coinvolta, articolando un ragionamento comprensibile anche ai non addetti ai lavori.

Così come deve accadere per quanto riguarda qualunque progetto davanti al cambiamento climatico: il senso delle architetture proposte deve attraversare certamente questa tematica, occupandosi di risparmio energetico attraverso gli elementi della costruzione e non lasciandolo al ruolo di materia per specialisti.

Sguàrdo

Sguàr • do /'zgwardo/ s.m.

[Lorenzo Pignatti]

Lo sguardo è fondamentale nel percepire, in maniera critica, il mondo esterno e la realtà che ci circonda. Il nostro sguardo è, al tempo stesso, emozionante ed indagatore e questa duplice attività trasforma il territorio che osserviamo in  **paesaggio**, in quanto percezione soggettiva che dà valore culturale e sentimentale della

realtà che ci circonda. Sta nella  **natura** delle persone scegliere un proprio sguardo critico, il tema e la peculiarità dello stesso ed il campo di indagine su cui si vuole indagare.

Ogni ricercatore guarda nella direzione dove pensa e spera di percepire un tema di interesse, di innovazione ed originalità. La

scelta dello sguardo è la prima decisione critica che definisce una prospettiva di lavoro per una ricerca di cui non si ha ancora l'intera consapevolezza dei risultati. Per chi lavora e fa ricerca presso il Dipartimento di Architettura di Pescara, uno degli sguardi privilegiati (e reali) è sicuramente verso l'Adriatico. Si intende quindi prendere una posizione specifica, quella di uno sguardo geografico definito e diretto, ovvero lo sguardo verso il grande spazio liquido prospiciente Pescara, verso quello che sta oltre, la costa dalmata ed oltre ancora, la grande e complessa regione balcanica. Da Pescara lo sguardo privilegiato è quindi sicuramente quello verso est. Verso quello spazio che è l'Adriatico, quel bacino d'acqua racchiuso, contenuto e familiare che navigatori, commercianti, pirati e pescatori hanno facilmente attraversato nel corso dei secoli. Quel mare che è il golfo più profondo di tutto il Mediterraneo, che è stato un  **tempo** chiamato il golfo di Venezia, un mare quindi contenuto e "piccolo" che in molte rappresentazioni cartografiche ha la  **forma** di un'ellisse con al vertice settentrionale Venezia e racchiuso a meridione tra Leuca in Italia e Butrinto in Albania. Predrag Matvejević ha scritto che "l'oceano Atlantico ed il Pacifico sono i mari della distanza, il Mediterraneo è il mare della vicinanza e l'Adriatico il mare dell'intimità". Fernand Braudel descrisse l'Adriatico come "un

mare stretto"; infatti l'Adriatico non è uno spazio enorme ed indefinito, ma piuttosto uno spazio racchiuso e circoscritto. Un viaggio nell'Adriatico è limitato nel tempo e nello spazio, un viaggio di andata e ritorno tra destinazioni sicure e vicine tra loro. Oltre l'Adriatico ci sono i Balcani, territorio complesso ed al tempo stesso affascinante. I Balcani sono "una terra di mezzo" un territorio non di confini vicini, ma di confini e culture lontane tra loro. I Balcani sono *tra* Roma e Costantinopoli, *tra* Venezia ed Istanbul, *tra* Occidente ed Oriente, *tra* cristianità ed Islam, *tra* capitalismo e comunismo, *tra* Est ed Ovest. I Balcani sono noti per una storia complessa, spesso cruenta, dovuta principalmente al fatto che buona parte della penisola è stata occupata per più di quattro secoli dall'Impero Ottomano, aspetto che ha creato e lasciato una traccia indelebile forte ed anche generato tensioni di  **carattere** religioso, etnico e sociale che ancora permangono nella cultura contemporanea. Questa dominazione ha sicuramente caratterizzato la regione che ci sta di fronte, creando una sorta di forte identità che deriva da una storia di continua  **fragilità** piuttosto che dalla pacifica condivisione tra etnie e culture. La vera identità dei Balcani è infatti quella del confronto. Lo sguardo da Pescara verso l'Adriatico ed i Balcani è uno sguardo che offre quindi molti stimoli. Uno sguardo verso una regione generalmente per noi meno nota rispetto al resto dell'Europa, una regione

che ha attraversato moltissime fasi e che ha anche vissuto durante il secondo dopoguerra un periodo di grande interesse sia per la particolare sperimentazione di un socialismo basato sul concetto di “fratellanza ed unità”, sia per una cultura del moderno che è ampiamente testimoniata nelle 🏠 città e nelle architetture di quel periodo.

Lavorare sull'Adriatico ed i Balcani significa proporre uno sguardo per un certo aspetto originale. Da questo punto di vista, lo sguardo, in quanto momento di scelta critica, ha centrato il proprio obiettivo, ovvero quello di indagare su temi e territori che possono esprimere un contenuto di originalità.

Specificità

Spe • ci • fi • tà /spetʃifi'ta/ s.f.

[Federico Bilò]

Per avvicinare la nozione di *specificità*, consideriamola congiuntamente a una parola che le è parente: specializzazione. Introduciamo poi alcune distinzioni o, per meglio dire, individuiamo dei livelli. Al primo livello, distinguiamo dal 🏠 **sensò** comune il sapere specialistico, posseduto cioè dagli specialisti: un architetto è uno specialista; e il sapere degli specialisti riguardo lo spazio abitato è diverso dal sapere del senso comune. Al secondo livello, troviamo le specializzazioni dello spazio: lo zoning è una tecnica che, a scale d'insieme, specializza le regioni dello spazio in rapporto agli usi; una tecnica basata sulla separazione e, pertanto, avversa allo sviluppo della 🏠 **complessità** propria della città; produce ancora specializzazione dello spazio l'equazione lineare funzione/ 🏠 **forma**, specie quando la funzione non viene assunta quale *concetto generativo* – secondo la

felice definizione proposta da Fabrizio Toppetti (Toppetti, 2018, 56) –, perde le implicazioni antropologiche originarie, precisate da Adolf Behne, e produce il funzionalismo più *ingenuo*, spesso palesemente stupido. Al terzo livello, distinguiamo i codici espressivi specialistici, quasi sempre di difficile accessibilità e di limitata praticabilità, che si distanziano nettamente dal linguaggio popolare, riconosciuto dal senso comune. Ma tra *speciale* e *specifico*, nonostante la comune radice, la distanza semantica è immensa, per lo meno nel campo dell'architettura. Per Giancarlo De Carlo, se specializzare è pernicioso, essere specifici è invece virtuoso. Ha affermato infatti De Carlo: «nell'architettura, l'estrema specificità è la sola strada che permetta di elaborare indicazioni generalizzabili» (De Carlo, 1989, 16). Risuona, in queste parole, un'eco rogersiana: perché se la

Fabrizio Toppetti, *Architettura al presente. Moderno contiene contemporaneo*, Lettera Ventidue, Siracusa 2018.

De Carlo, Giancarlo, *Lastra a Signa Progetto Guida per il Centro Storico*, Electa, Milano 1989a.

*IUAV, Archivio Progetti,
Fondo Giancarlo De Carlo,
(Atti/044 (2) (3) 045).

generalizzabilità è ipostatizzata dal metodo, al metodo della modernità attiene di essere specifici. Se specializzare genera segregazione, essere specifici produce appartenenza. Se specializzare significa semplificare, a dispetto della complessità congenita alla  città e al territorio, essere specifici consente al progetto di riverberare molteplicità e polifonia. E così via. Ma la specificità non è data in partenza e deriva solo ed esclusivamente da accurata comprensione. Essa è dunque un risultato, un risultato da acquisire volta per volta, caso per caso. E, nei casi migliori, il processo che consente di pervenire a tale acquisizione, si configura come una vera e propria *pratica etnografica*, come andiamo dicendo da alcuni anni. Consideriamo ora il lavoro condotto a Mazzorbo dallo stesso De Carlo. Le case che il maestro genovese ha costruito nella piccola isola lagunare, sono una  **trasfigurazione** del costruito dell'adiacente Burano e derivano dallo studio minuzioso del contesto fisico e sociale di quest'ultima. In un appunto manoscritto, relativo ad un corso di urbanistica forse dell'A.A. 1978/79, avente per area di studio Burano e Mazzorbo, De Carlo evidenziava la necessità di un'*esplorazione* che serve a «costruire un vocabolario degli elementi architettonici che si ritrovano nelle unità edilizie e nei manufatti di sistemi pubblici di loro pertinenza. Lo scopo del vocabolario è di registrare le componenti del linguaggio

tradizionalmente usato nelle due isole; non per copiarlo, ma per tenerlo sullo sfondo del linguaggio nuovo che verrà usato nel progetto»*, e tutti gli esercizi di lettura che De Carlo effettua sul costruito di Burano, configurano nell'insieme una *pratica etnografica*: esemplari esercizi di ricerca della specificità. Il libro che De Carlo ha pubblicato a consuntivo del lavoro condotto a Mazzorbo, rende conto di tale percorso di acquisizione di conoscenza specifica. Un percorso multidisciplinare: gli aspetti geografici, storici, fisici, e sociali si affiancano e si intrecciano a quelli strettamente disciplinari. Per limitarci a questi ultimi, quando De Carlo considera le caratteristiche degli spazi interni delle case; quando esamina il rapporto tra questi e gli impaginati di facciata; quando ragiona sul rapporto tra vuoti e pieni nel sistema urbano di Burano e via dicendo, egli compie delle osservazioni specifiche. E, in quanto specifiche, valide solo ed esclusivamente per Burano. Da tale lettura specifica, egli trae motivazioni e scelte per il progetto, che sarà altrettanto specifico, pur senza scimmiettare la «cultura popolare, che sta scomparendo e alla quale comunque non possiamo sostituirci» (De Carlo, 1989b, 7). Non scimmiettarla significa non cadere nel folklore e tanto meno nel revival o nel populismo, ma, semplicemente, evitare di assumere «posizioni antagoniste sia sul piano dell'organizzazione dello spazio che

su quello del linguaggio» (De Carlo, 1989b, 7). Queste sono, in estrema sintesi, le premesse che hanno portato al complesso costruito che tutti conosciamo e che, a nostro modo di vedere, non

gode della considerazione che invece meriterebbe. Considerazione che, al di là dell'esito raggiunto, deriva tutta dall'esemplarità dell'approccio: specifico e, quindi, generalizzabile.

De Carlo, Giancarlo, *Tra acqua e aria. Il progetto per l'isola di Mazzorbo nella laguna veneta*, Sagep, Genova 1989.

Suòno

Suò • no /'swono/ s.m.

[Alberto Ulisse]

Il mottetto *Nuper Rosarum Flores* composto, nel 1436 da Guillaume Dufay, in occasione della inaugurazione della cupola di Santa Maria del Fiore a Firenze, sembra essere una composizione derivata dai calcoli, dalle misure, dalle proporzioni stesse dell'edificio progettato da Filippo Brunelleschi, una «sorta di ode al progetto dello spazio composta dal musicista fiammingo come omaggio alla maestosità dello spazio» (Favaro, 2010, 32). Nel 1895 Wallace Clement Sabine viene chiamato per correggere il miglioramento acustico del nuovo *auditorium dell'Università di Harvard*; in quella occasione il giovane fisico fonda i principi della moderna acustica architettonica, valorizzando il necessario rapporto che successivamente ha caratterizzato tutta la storia musicale del Novecento, stabilendo una rinnovata convergenza simbiotica tra spazio e suono. Sabine afferma che il  tempo di riverberazione – tempo necessario ad un suono per estinguersi – dipende dalla

caratteristica di fonoassorbenza del materiale e dalla sua capacità di assorbimento.

La scuola della Bauhaus è stato uno dei primi luoghi di «sperimentazione nel quale l'organismo architettonico-spaziale veniva indagato attraverso il corpo» (Schlemmer, Moholy-Nagy, Molnár, 2018, 11), come testimoniato dal lavoro sul teatro dallo stesso Oskar Schlemmer.

Successivamente nascono le più importanti sperimentazioni tra suono e spazio, nei quali i corpi erano immersi, come: il *Poème électronique* di Le Corbusier, Xenakis, Varèse del 1958; il padiglione sferico tedesco dell'Expò di Osaka, del 1970, di Fritz Bornemann; l'IRCAM nel Centre Pompidou di Parigi, di Renzo Piano e Richard Rogers; la celebre *Arca* di Renzo Piano, del 1984, uno «spazio sonoro» all'interno della ex chiesa di San Lorenzo a Venezia, per l'esecuzione del *Prometeo. Tragedia dell'ascolto*, di Luigi Nono (musica) con Massimo Cacciari (testi). Scrive Paul Valéry in *Eupalino o l'architetto*,

Oskar Schlemmer, László Moholy-Nagy, Farkas Molnár, *Il teatro del Bauhaus*, Abscondita, Milano, 2018 – si veda anche: Droste Magdalena, *Bauhaus 1919-1933*, Taschen, Köln, 2015 (Bauhaus Archiv).

Roberto Favaro, *Spazio sonoro. Musica e architettura tra analogie, riflessi, complicità*, Marsilio, Venezia, 2010.

Paul Valéry, *Eupalino o l'architetto*, Mimesis ed., Milano, 2011.

Le Corbusier, Edgard Varèse, Iannis Xenakis, *Le Poème électronique*, Ed. de Minuit, Parigi, 1958.

Alberto Ulisse, *Spazio. Suono. Corpo*, Libria, Melfi, 2021.

Xenakis Iannis, *Universi del suono. Scritti e interventi 1955-1994*, Casa Ricordi e LIM ed., 2003.

Massimo Cacciari, *Verso Prometeo, tragedia dell'ascolto*, in: Cacciari Massimo (a cura di), *Verso Prometeo*. Luigi Nono, Venezia-Milano, La Biennale-Ricordi, 1984.

a proposito della condizione che accomuna tutte esperienze sullo spazio, a partire dalla musica, come una naturale «estensione dell'anima» (Valéry, 2011, 19). Un progetto-manifesto che mette in campo una sintesi tra la dimensione del suono, del corpo e dello spazio è sicuramente il *Poème Électronique* per l'Expò di Bruxelles del 1958 (Le Corbusier, Varèse, Xenakis, 1958). Il progetto viene commissionato a Le Corbusier dal direttore della Philips, Luis Kalf. La richiesta era chiara: dimostrare la sintesi tra suono,  **luce**, immagine per la «costruzione di uno spazio in grado di restituire una esperienza totalizzante – senza necessariamente dover esporre un prodotto – costruendo una immersione sinestetica per il visitatore» (Ulisse, 2021, *Intermezzo* 1). Il padiglione Philips rappresenta un'altra anima di LC – ormai a trent'anni da Ville Savoye – un'architettura sonora. Le Corbusier progetta la «stanza sonora» con Iannis Xenakis – arch/ing e compositore; lo sviluppo della struttura del padiglione, dal suo  **carattere** autoportante, tende all'annullamento della  **differenza** tra parete e copertura attraverso superfici incurvate – porzioni di paraboloidi iperbolici e di conoidi – sulle quali venivano proiettate le «ambiances, come spartiti» (Xenakis, 2003, 63) sinergia tra suono e spazio. La traccia del «poème» viene composto da Edgard Varèse che realizza una partitura musicale elettronica che sfrutta la forma dello

spazio sonoro, uno spazio non riverberante. In questo esempio la costruzione della forma rappresenta la sintesi sia per le esigenze costruttive e sia acustiche, in un concetto spaziale di sinergia tra matematica, musica e architettura. Se il progetto per il padiglione Philips era la sintesi tra spazio e suono, come accadeva nei teatri classici o nelle abbazie medievali, nel progetto dell'*IRCAM* – 1978, di Piano e Rogers – è il suono – a influenzare la configurazione possibile lo spazio. *L'Istituto per la ricerca e la coordinazione acustica/musicale* è uno spazio di sperimentazione del/per il suono; la costruzione dello *stanzzone* – grossolanamente definito «scatola di scarpe» – è uno spazio asettico nel quale è possibile oggi sperimentare, con il suono, la musica contemporanea. Non è una rinuncia al progetto della  **forma**, ma è il controllo di più configurazioni possibili per la costruzione di ambienti sonori (ventri musicali), reso possibile grazie alla flessibilità e alla mobilità di tutti gli elementi e componenti (pannelli) che compongono lo spazio. Al centro c'è la sperimentazione acustica e sonora, dove il tempo di riverbero è viene modificato con dispositivi assorbenti e/o riflettenti, in grado di configurare un complesso strumento musicale abitabile. Dopo alcuni anni Piano, in *Prometeo*, mette in scena una singolare «sperimentazione tra spazio e musica» (Cacciari, 1984, 17), ma questa è un'altra storia di un progetto che

sperimenta la «musica come spazio abitabile» (Manzoni, 2013, link) e il suono come materiale per il progetto dello spazio.

Alla mostra *Architecture As Art* – ideata e diretta da Pierluigi Nicolini per la XXI Triennale di Milano – nello shed del Pirelli HangarBicocca, Maria Giuseppina Grasso Cannizzo, ha realizzato un allestimento site-specific: *Entrance*: un'opera sonora.

La costruzione di uno spazio  **vuoto**, effimero e temporaneo viene affidato alla installazione di tubi di metallo – cavi – di lunghezza e diametro variabili disposti, nel loro involuppo, a costruire uno spazio cubico: una stanza del suono, o del rumore, che mettono in risonanza lo spazio al passaggio dei corpi. La disposizione regolare della foresta di tubi permetteva il passaggio

attraverso di esso da parte di chi lo attraversava; così facendo il visitatore generava una continua e variabile composizione di suoni e rumori a partire – o, a causa – dalla oscillazione dei «tubi che, nel toccarsi tra loro, risuonavano nello spazio dell'hangar» (Rizzi, 2018, 99). In questo modo lo spazio assumeva una dimensione più greve e l'eco dei rintocchi delle canne metalliche definiva un paesaggio sonoro mutevole, a misura d'uomo (un  **paesaggio** sonoro, nel ricordo delle sonorità urbane, tipiche del  **metabolismo** nel ricordo delle campane).

Entrance rappresenta la costruzione della dimensione dello spazio, che «rimane nell'intimo ricordo e nella memoria di chi ha vissuto» (Fabbrini, 2020, 25) ed attraversato quella stanza a partire dal suono.

Luigi Manzoni, *Musica come spazio abitabile. L'arca di Renzo Piano per il Prometeo di Luigi Nono (1983-84)*, 2013, in: <https://eutopics.wordpress.com/2013/01/09/musica-come-spazio-abitabile-larca-di-renzo-piano-per-il-prometeo-di-luigi-nono-1983-1984/>

Chiara Rizzi, *Horror pleni*, in: Ulisse Alberto, *Il peso del vuoto. Ragionamenti su assenze, vuoto, rumore ... e altre architetture*, LetteraVentidue, Siracusa, 2018.

Angelo Fabbrini, *La valigetta dell'accordatore. La ricerca del suono perduto*, Passigli ed., Firenze, 2020.

Superficie

Su • per • fi • cie /super'fite/ s.f.

[Domenico Potenza]

La *superficie* in architettura rappresenta da sempre l'interfaccia dell'edificio con il contesto, la sua faccia appunto; *superficie* infatti, sia in francese che in inglese contiene la parola faccia *surface*, la materialità della  **forma** che si rende immediatamente visibile all'esterno. Nel tempo, tuttavia, quella faccia esteriore della forma ha progressivamente guadagnato una propria identità fino ad essere parte autonoma dalla

costruzione, con significati propri e talvolta diversi dalla forma stessa che l'ha generata. Una separazione progressiva che ha sempre di più spostato l'attenzione dai principi compositivi ai linguaggi comunicativi, dal significato delle forme al significante delle superfici.

Oggi la *superficie* ha guadagnato un ruolo predominante nella comunicazione dell'opera contemporanea e del suo messaggio,

«La superficie non è affatto superficiale, ma profonda e significativa; e, anzi, proprio in superficie avvengono le cose più importanti, interessanti e anche più sensuali della nostra vita. La superficie è il luogo della relazione – contatto – per eccellenza e questa relazione non riguarda i materiali, bensì la sostanza delle relazioni materiali» (Bruno, 2020, 102).

*Citato da Ambra Fabi e Giovanni Piovene in: *Fare architettura sull'ornamento*, domus n° 1043, Editoriale Domus, Milano, febbraio 2020.

al quale è affidato gran parte dell'attenzione del progetto, fino quasi a coincidere con l'edificio nella sua totalità. Come suggeriva Robert Venturi, è forse questa una conseguenza estrema del fondamento espressivo dell'architettura moderna: «quando gli architetti moderni abbandonarono con rigore gli ornamenti sugli edifici, iniziarono inconsciamente a produrre edifici che erano essi stessi ornamenti»*.

Il rischio verso la banalizzazione delle *superfici* si è ormai diffuso nell'architettura contemporanea, perdendo il  **senso** e le ragioni che distinguevano, fino agli inizi del Novecento, l'ornamento dalla decorazione.

Questa deriva dell'architettura odierna, consegna irrimediabilmente il significato del progetto alla *superficialità* dei suoi involucri, troppo spesso oggetto di mere speculazioni decorative. Scelte sempre più alimentate dalle nuove tecnologie costruttive e dalle prestazioni dei nuovi materiali, anche quelli più nobili come la pietra.

La pietra tuttavia, rinata nell'uso in questo primo scorcio del XXI secolo, si è scrollata di dosso l'ormai improbabile abito consegnatogli dalla utilizzazione tradizionale del materiale in chiave tettonica, conquistandosi l'arduo compito di rappresentarne il senso evocativo, in una raffinata parafrasi allusiva al mondo perduto del costruire *pietra su pietra*.

Al di là delle riflessioni possibili, rispetto al valore storico, rimane

comunque immutato l'intimo rapporto che lega le caratteristiche di questo materiale alle condizioni del progetto, pur considerando l'evoluzione odierna tra i linguaggi dell'architettura e le tecniche costruttive che ne consentono la realizzazione. Una sperimentazione continua in relazione alla capacità di fare della pietra un continuo campo di sperimentazione e di ricerca sull'uso dei materiali e sulle occasioni di indagarne le possibili relazioni con il progetto.

Relazioni tra materiale ed architettura che lo riceve: dove una sorta di *pelle* avvolge i volumi, disegnando una *corposità* ed una *muscolosità* che non è più dato vivere, un indumento senza cuciture che nel rivestire la *superficie* del corpo ne denuncia la struttura interna, un grande foglio sul quale far comparire l'ornamento del  **disegno** esplicito dell'ossatura che lo sostiene.

Relazioni tra materiale e contesto: all'interno del quale il progetto *piega* l'uso e la lavorazione delle *superfici* dell'edificio, come un *abito* adegua il proprio modello alle opportunità delle circostanze; una operazione che sta sempre in bilico tra il necessario ed il superfluo, tra l'autentico ed il contraffatto (il corpo nudo ed il corpo vestito), tra la parte ed il tutto.

Relazioni tra materiale e memoria: in cui si ricostruiscono i codici simbolici dell'evocazione storica, affidati alla mistificazione della *maschera* che, oltre i limiti

della condizione del  **tempo**, rimanda il significato intimo della costruzione a ragioni altre dagli elementi che la compongono, alternando i meccanismi della simulazione o della dissimulazione e, nella *teatralità* della finzione scenica, denuncia l'impossibilità dell'esistenza della *fabbrica* che nasconde.

Relazioni più in generale tra materiale e progetto, che la *superficie* deve osservare, nella quale il materiale esprime le ragioni

dell'Architettura e sostiene l'onestà complessiva della costruzione. Solo così la pietra torna ad essere materiale nobile, per dare corpo alla luce e significato al progetto, «[...] *come tale, la pietra è della terra, ma quando viene lavorata riceve il cielo e diviene Architettura*, traduzione poetica della verità, rivelazione [...] parla il linguaggio del luogo e del tempo, parla della terra e del cielo, e della vita nel mezzo» (Norberg-Shulz, 1993, 57).

Christian Norberg – Schulz, *La trasformazione del conosciuto*, in Vincenzo Pavan (a cura di), *Immagini di Pietra*, Electa, Milano, 1993.

Tèmpo

Tèm • po / l'tempo/ s.m.

[Domenico Potenza]

Il Tempo grande scultore, è il titolo di una bellissima raccolta di scritti di Marguerite Yourcenar, pensati in tempi diversi e pubblicati da Einaudi nel 1985, nei quale l'autrice sottolinea come gli uomini, che inventarono il *tempo*, hanno poi inventato l'eternità come antitesi, ma la negazione del *tempo* è vana quanto il *tempo* stesso. Non c'è né passato né futuro, ma solo una serie di presenti che si susseguono, un percorso, di continuo distrutto e ininterrotto, in cui tutti avanziamo. Non esiste altro *tempo* oltre il presente, ed anche il passato o il futuro esistono solo in relazione al presente, come memoria di eventi trascorsi o proiezione di accadimenti ancora da venire. La misura del *tempo* è tuttavia legata alla materia, in generale, ed alla pietra in particolare, al tempo

della sua formazione (un tempo geologico) la cui origine sembra ancora essere indefinita, e poi ancora al *tempo* in cui la materia si fa materiale, attraverso l'azione dell'uomo che la trasforma, in ragione delle sue utilità, per poi restituirla in forme di architettura. La materia si fa edificio: nasce una nuova vita, legata agli usi ed alle modificazioni continue, agli adeguamenti delle necessità che mutano, come il *tempo* ci muta, fino ad esaurirsi e ritornare al nudo materiale, sul quale si stratifica il *tempo della rovina* che ci riporta alla sua genesi iniziale. «Quando l'uso si esaurisce e la costruzione diventa rovina, ritorna ad essere percepibile la meraviglia del suo inizio» (Kahn, 1963, 19). Spesso è proprio alla materia che si ritorna, quando il controllo

«Ricostruire significa collaborare con il tempo nel suo aspetto di "passato", coglierne lo spirito o modificarlo, protenderlo, quasi, verso un più lungo avvenire; significa scoprire sotto le pietre il segreto delle sorgenti» (Yourcenar, 1985, 121).

Louis I. Kahn, *Light is the theme*. Louis I. Kahn and the Kimbell Art Museum, published by Kimbell Art Museum, Fort Worth, 2011.

della ➤ **forma**, dello spazio e del *tempo* ci sfugge; si torna alla fiducia della solida pietra, come scelta esemplare per la sensibilità dell'architetto, ma anche per ➤ quell'**abitante** del quotidiano che la deve vivere.

Si replica così, nella sua dimensione storica, quel ciclo continuo della costruzione del presente che non sfugge alla sua altrettanto ineludibile distruzione; senza mai cancellare del tutto le tracce del suo passaggio. La materia si fa deposito e testimonianza della storia, della onestà dell'architettura quando, conclusa la sua funzione, solo il *tempo* e la memoria degli uomini abiteranno il suo ricordo. È questa l'azione dell'architettura che si rinnova, ad ogni cambiamento, per ricostruire una narrazione, mettere in sintonia tempi diversi; spazi alterati di una sequenza che si presenta come un grande teatro della storia. Una interpretazione continua e complessa. Una ricostruzione paziente delle sue ragioni e dei suoi principi, accompagnata da riverberi silenziosi; raffinati dialoghi tra opere imponenti ed autorevoli, che non esauriscono mai la propria carica evocativa, nonostante il *tempo* e le repliche incessanti delle tante stagioni del passato. Un racconto preciso e prezioso, che sa dare voce, nello stesso momento, all'eternità e al suo divenire – come scriveva Marguerite Yourcenar – un continuo distruggere senza mai interrompersi.

È all'interno di questa storia che

si rinnovano i principi fondativi dell'architettura di pietra: il muro, la colonna, l'architrave, la gravità, ➤ l'**equilibrio**, la luce [...] trasformati, nel loro incessante ritorno, in presidi di permanenza, come espressione tangibile di un *tempo circolare* – come lo chiama Alfonso Acocella – che mina ogni forma di cambiamento legata al solo scorrere del *tempo cronologico*. Kronos di fatto, incarna il *tempo* presente, quello quotidiano del corpo in cui viviamo, quello della materia sulla quale si incidono i segni del suo passaggio (Acocella, 2004, 10).

Quello dell'architettura invece, è il *tempo* della memoria e della trascrizione continua della storia e del suo commento; è il tempo del progetto, la cui dimensione si esercita nel presente ma radica nel passato l'avventura delle esplorazioni future.

L'architettura come *sospensione del tempo*, non deve essere intesa come rappresentazione eterna di una unicità, ma come espressione dilatata della sua contemporanea esistenza universale. Spesso, quando ci troviamo di fronte a un capolavoro, non solo dell'architettura ma di una qualsiasi forma d'arte, come la pittura, la scultura, la musica, la poesia [...]; quando viviamo quella condizione estasiata di commozione e partecipazione profonda, diciamo che in quell'attimo *il tempo si è fermato*; ma è solo un modo per dire che quell'opera contiene nel frammento di quella nostra ➤ **emozione**, tutto il *tempo* della

Alfonso Acocella,
L'architettura di pietra. Antichi
e nuovi magisteri costruttivi,
Lucense Alinea, Firenze,
2004.

sua esistenza: il *tempo* eterno, universale. Le architetture degne di essere definite tali, non appartengono al progettista o al *tempo*

che le ha create, ma vivono di vita propria e sono restituite all'eternità dalla memoria degli uomini, finché questi avrà memoria.

Tèmpo

Tèm • po /l'tempo/ s.m.

[Alberto Ulisse]

La concezione del *tempo* è una costante della realtà che, nel suo *divenire*, interessa diversi campi di studio e condiziona differenti momenti della vita umana.

Questa prima posizione conduce ad una figura del tempo (Ulisse, 2022) *ciclico* – o *condizione circolare* del pensiero, che appartiene alla filosofia, sulla scia di Platone e poi di Giambattista Vico – che risulta rappresentato dal *tempo vissuto come ordine misurabile del movimento*, cioè come misura del perdurare delle cose mutevoli nello spazio, in un periodo storico unico, ma non irripetibile in senso assoluto.

Oggi nelle equazioni fondamentali della fisica il tempo sparisce, scrive Carlo Rovelli, nel suo libro *L'ordine del tempo*, che «il tempo si sfalda fra le nostre vite, man mano che lo studiamo, come un fiocco di neve» (Rovelli, 2017, 15).

Anche in musica, come nelle «altre arti e discipline il concetto del tempo si fa misura, si fa andamento, si fa suono, si fa pausa. Si fa silenzio» (Ulisse, 2018, 41): John Cage, 4' 33".

Nel campo della letteratura una delle prime opere ad offrire una

lettura moderna dell'intreccio tra tempo e spazio, sono i sette volumi dell'opera di Marcel Proust *Alla ricerca del tempo perduto* nei quali, nel desiderio di rendere eterno il tempo, l'autore traccia i lineamenti e costruisce le *distanze* e ➤ **vuoto** tra ciò che è transitorio e ciò che è permanente.

Un tempo che passa a velocità differenti, che narra i cicli di vita dei materiali urbani, come i materiali urbani inediti delle ricerche di Reyner Banham sulla città di *Los Angeles – L'architettura di quattro ecologie* – dove, è ben chiara, ➤ **l'idea** di una ➤ **città** saldamente fondata sulla «geologia, nella geografia e nella ecologia, dove la relazione tra “forze della natura” ed “attività dell'uomo”» (Banham, 2009, 78) riportano ad una *fenomenologia* dell'esperienza che ha fatto di quelle *ecologie* il principale ➤ **carattere** e il supporto di uno stile di vita – o un'architettura come fenomeno – mutamento il cui presente è correlato con lo sviluppo storico del passato (Giedion, 1998, 59) – come nell'enunciazione de *Le tre concezioni dello spazio in architettura*, di Siegfried Giedion.

Alberto Ulisse, *Le dimensioni de tempo. Metasemie tra memorie, strutture, frammenti ... e altre manipolazioni dello spazio*, LetteraVentidue, Siracusa, 2022.

Reyner Banham, *Los Angeles. L'architettura di quattro ecologie*, Einaudi, Torino, 2009.

Carlo Rovelli, *L'ordine del tempo*, Adelphi, Milano, 2017.

Alberto Ulisse, *Il peso del vuoto. Ragionamenti su assenze, vuoto, rumore... e altre architetture*, LetteraVentidue, Siracusa, 2018.

Siegfried Giedion, *Le tre concezioni dello spazio in architettura*, Flaccovio, Palermo, 1998.

Massimo Rossi, Studio sulla ex Centrale Montecatini, *Il sistema Italia e l'Archeologia industriale* (studi di Macroeconomia e patrimonio industriale, per far rivivere i luoghi del passato produttivo; all'interno dell'Agenda culturale 2012, progetto del MiBACT e MIUR).

De Carlo Giancarlo, *Un Progetto per Catania. Il recupero del Monastero di San Nicolò l'Arena per l'Università*, Sagep, Genova, 1988.

Alberto Ulisse, *Topografie del tempo. Un progetto per Catania*, in: Bilò Federico, Clemente Antonio Alberto, Ulisse Alberto, *GDC – Attualità dell'opera*, Sala ed., Pescara, 2020.

Francesco Mannino, *Breve storia del Monastero dei Benedettini di Catania*, Maimone, Catania, 2015.

Il recupero del *Monastero benedettino di San Nicolò l'Arena* a Catania, è uno dei progetti che ha attraversato gran parte della vita personale e lavorativa di Giancarlo De Carlo. Il progetto per la nuova sede dell'Università di Lettere e Filosofia è una storia di storie, è un susseguirsi di eventi storici e naturali, di evoluzioni programmate e accidentali, di corpi morti e nuovi dispositivi aggiunti ed innestati, che prendono avvio con la definizione del «Progetto Guida» (De Carlo, 1988, 10) nel tempo. Questo lavoro ha occupato più di 25 anni della vita di De Carlo; un lungo periodo intriso di idee, sopralluoghi, riunioni, confronti, disegni, cantiere, questioni, contese, soddisfazioni, condivisioni, successi... Un progetto ancora oggi è in evoluzione (e in fase di completamento). Oltre alla risoluzione delle problematiche tecniche e strutturali, il cuore del progetto è legato al dialogo tra il «tempo presente e la memoria, tra i resti pietrificati di un passato multiforme e un progetto contemporaneo» che potesse dar loro un futuro, stabilendo rinnovate «relazioni tra spazi e comportamenti». Giancarlo De Carlo immagina un «nuovo assetto configurativo nel quale passato e presente possano convivere insieme, scardinando la resistenza del sistema tipologico, a favore di una metasemia dello spazio bloccato all'interno di un corpo edilizio» (Ulisse, 2020, 120) che per secoli – nel tempo – è stato usato (Mannino, 2015, 11), manomesso, abusato.

Dopo la sua interruzione nel 1963, la *Centrale Montemartini* – primo impianto di produzione elettrica pubblica a Roma, inaugurato nel 1912 – ha ripreso vita mettendo in scena – a partire dagli anni '90 – le sue intimità, i segni di una modernità post-produttiva in amorevole contrasto con i pezzi di una antichità lontana. All'interno degli spazi ex produttivi, i tempi si intrecciano e si sovrappongono (Rossi, 2012, 48) in una unica narrazione storico-culturale. Una serie di reperti classici si collocano in un dialogo, oltre il tempo, con le sale della centrale, costruendo un  **equilibrio** sincronico tra oggetti, storie e spazi. Il tempo è l'ingrediente che li mette insieme, nello spazio ormai privo di originaria funzione di una delle cattedrali della modernità: una centrale per la produzione di energia. Gli spazi della produzione e del lavoro – macchine, colonne, caldaie – oggi sono le sale che esibiscono alcune testimonianze legate ai grandi complessi dell'area monumentale (dai templi di Largo Argentina al Teatro di Pompeo), ai reperti di età Repubblicana e parti di alcune residenze gentilizie romane. Una immersione piena di contrasti e dolci affinità, attraverso il materiale del tempo. L'ex centrale, ormai estensione dei Musei Capitolini, è inserita all'interno di un più ampio progetto di riqualificazione della zona Ostiense Marconi da immettere nel circuito del  **metabolismo** urbano, che prevede la riconversione in polo culturale

della più antica area di industrializzazione di Roma.

L'affascinante romanzo del 1964, dai caratteri pienamente medievali, di Fernand Pouillon, architetto (dal titolo originario: *Les pierres sauvages*, successivamente tradotto in italiano da Dario Buzzolan, edito nel 2007 da Lindau), è un intreccio di questioni legate al progetto e alla costruzione (Pouillon, 2007, 180). È il manifesto culturale dell'opera dello stesso Pouillon sull'architettura, affidato al racconto, nella **forma** di un *diario immaginario* di un monaco medievale, che ripercorre – all'interno di un romanzo – le fasi di costruzione dell'abbazia di *Le Thoronet* (en Provenze). L'abbazia, è collocata in una valletta isolata tra boschi e vigneti, rappresenta l'icona dell'architettura cistercense e racchiude, nella sua austerità, tutto il fascino medievale della vita monastica, *ora et labora*, nell'osservanza della Regola di San Benedetto (Folador, 2006, 48). Un edificio, il monastero.

Una comunità, il suo ordine. L'architetto: un *uomo di mestiere*. Un maestro costruttore: il *capomastro*. Era tutto questo – e non solo – Fernand Pouillon, figura dimenticata dalla critica della cultura architettonica, dal carattere pienamente modernista e nel contempo classicista che, come scrive Jean Jacques Deluz, Pouillon era *un uomo che sapeva giocare con i riferimenti*. Nel corso dei suoi numerosi progetti, Pouillon, ha sapientemente configurato *spazi* – urbani – nei quali valorizzare e dare voce alle ritualità della vita collettiva; *corpi* – fabbriche – capaci di esaltare una costruzione indifferente agli usi e ai significati mutati nel tempo; e *materia* – da costruzione – in grado di testimoniare la cultura del fabbricare attraverso il necessario ingrediente della tradizione, messa ancor più in evidenza grazie all'utilizzo della pietra ...dorata sotto il **suo**no e «la luce del mediterraneo» (Barazzetta, 2016, 73), metafora di una deposizione del tempo.

Fernand Pouillon, *Il canto delle pietre. Diario di un monaco costruttore*, Lindau, Torino, 2007.

Massimo Folador, *L'organizzazione perfetta. La regola di San Benedetto, una saggezza antica a servizio dell'impresa moderna*, Guerini & Ass., Milano, 2006.

Giulio Barazzetta, *All'ombra di Pouillon*, LetteraVentidue, Siracusa, 2016.

Trasfigurazione

Tra • sfi • gu • ra • zio • ne /trasfigurat'tsjone/ s.f.

[Federico Bilò]

Deviando un poco dalle traiettorie epistemologiche usuali alla tradizione disciplinare, tentiamo una contaminazione. Contaminiamo l'attività del **disegno** con l'etnografia, con quelle che chiamiamo *pratiche etnografiche*: le quali, come nell'**antropologia**, consistono in

una pluralità di attività *sul campo* e sono finalizzate all'acquisizione di conoscenza **specific**a.

Per ora, diciamo che agli architetti compete di disegnare. Le molte ragioni sono riducibili a due: la prima, per acquisire conoscenze: in-put; la seconda, per

immaginare manipolazioni delle conoscenze acquisite: out-put. L'acquisizione di conoscenze produce *accumulazione* di materiali, anche fortemente eterogenei; l'immaginazione consente la *trasfigurazione* di quelle stesse conoscenze. Questi due momenti di un unico esercizio, spesso non così chiaramente distinguibili, costituiscono quella che altrove abbiamo definito Attività Duale (Bilò, 2019) -rilievo del mondo fisico e riformulazione concettuale-, attività che sostanzia quella *pratica etnografica* che innerva (o dovrebbe innervare) il progetto. La specificità dello  **sguardo** dell'architetto sul mondo consta, infatti, nell'attività continua del senso della possibilità, sempre operante accanto al senso della realtà. Se quest'ultimo consente di apprezzare, per esempio, com'è fatto un edificio, o un luogo, o un paesaggio, quanto misura, di quali materie, colori, ombre e luci si compone, come lo si esperisce, come lo si abita, quale figura definisce ecc. ...; il  **senso** della possibilità, altrettanto operoso, consente di immaginare come quel medesimo edificio o luogo o paesaggio potrebbe altrimenti essere, per essere migliore, organizzato o formalizzato diversamente. Attività immaginativa nella quale riconosciamo l'attitudine peculiare al nostro mestiere. L'architettura posa il proprio sguardo sul mondo. Si tratta di uno sguardo attivo, operante*, nel quale l'esperienza, la conoscenza e la memoria dell'architetto

rivestono un ruolo decisivo, nel quale risuonano richiami tra cose o luoghi diversi, magari estranei o lontani. E se in principio ciò può richiedere fatica e applicazione intenzionale, col passare del tempo dovrebbe divenire spontaneo, automatico, proprio perché conaturato all'ethos dell'architetto. Ci potremmo ancora chiedere: ma il senso della possibilità, quale origine ha? Da quali pulsioni è alimentato? A cosa tende? Domande importanti, che impongono di mettere in gioco concetti delicati, come il desiderio, il benessere, la  **bellezza** ecc... Lasciamo l'onere di rispondere a tali domande ad una circostanza dedicata. Rileviamo, invece, due aspetti. Il primo: Silvano Tagliagambe ha evidenziato la necessità di «ristabilire  quell'**equilibrio** tra *senso della realtà* e *senso della possibilità* di cui parla Musil** nell'*Uomo senza qualità*'» (Tagliagambe, 1998, 3) ai fini della «rivendicazione della necessità e dei diritti» (Tagliagambe, 1998, 3) della cultura della progettualità. Osservazione importante, che legittima il nostro argomentare. Il secondo aspetto: se lo sguardo dell'architetto, come poc'anzi descritto, è unico e diverso dallo sguardo di altri soggetti, esso è certamente produttore di conoscenza *specifica*. E in questa *specificità* si trova il nesso con l'etnografia. Le pratiche etnografiche producono quelle che l'antropologo Clifford Geertz chiama *Thick Descriptions*, e che risultano essere uno strumento fondamentale

Federico Bilò, *Le indagini etnografiche di Pagano*, Lettera Ventidue, Siracusa 2019.

**Così scrive Musil: «il senso della possibilità si potrebbe anche definire come la capacità di pensare tutto quello che potrebbe essere, e di non dare maggiore importanza a quello che è, che a quello che non è». Robert Musil, *L'uomo senza qualità* (1943), Einaudi, Torino 1957, p. 12.

Silvano Tagliagambe, *L'albero flessibile. La cultura della progettualità*, Dunod, Milano 1998.

*Ci siamo occupati dell'attività dello sguardo in: Federico Bilò, *Il progetto nello sguardo. Il paesaggio ibrido e la composizione architettonica*, Pescara 1994, dissertazione di dottorato di ricerca in composizione architettonica, VII ciclo.

dell'etnografia, perché consentono l'acquisizione di conoscenza specifica: appartenente a un luogo, a un  **tempo**, a una cultura. Si può stabilire un'omologia tra la  **complessità** dell'oggetto di studio e la densità della sua descrizione, quest'ultima costruibile solo attraverso «un intenso lavoro sul campo. Pertanto, l'etnografo si impegna in prolungate osservazioni, registrazioni e analisi; solo a valle del lavoro sul campo potrà svolgere la sua attività principale: scrivere» (Bilò, 2019, 74). Affer-

mazione che, nella fattispecie, diventa: l'architetto si impegna in prolungate osservazioni, registrazioni e analisi; solo a valle del lavoro sul campo potrà svolgere la sua attività principale: *trasfigurare*. Nella *trasfigurazione* contemplata dall'Attività Duale -cioè nella riformulazione concettuale- ciò che è rozzo o maldestro o dozzinale deve anch'esso potersi trasformare, anche per mezzo del disegno, in qualcosa di qualificato e consapevole: in qualcosa di efficiente e bello.

Vacànte

Va • càn • te /va'kante/ agg.

[Paola Misino]

Il termine “vacante”, a cui il vocabolario Treccani attribuisce il significato “essere libero”, non è uno degli aggettivi con cui si è soliti apostrofare un'architettura. Nel linguaggio comune, in qualche caso, ci si riferisce a situazioni di transito, per lo più a locali in affitto, in cui i tempi di passaggio da uno stato all'altro sono circoscritti e programmati dal punto di vista commerciale. Nella cultura architettonica la questione si focalizza, viceversa, sullo studio dei casi di abbandono dovuti alla chiusura definitiva delle attività che in origine avevano caratterizzato volumi e spazi architettonici: le architetture industriali dismesse, ormai da più di cinquant'anni, ne costituiscono un'icona tuttora presente all'interno del territorio

italiano. La suggestione che molte di queste “recenti rovine” producono, unita a fattori economici legati alla non convenienza di attivare processi di demolizione o trasformazione, ha generato in Italia, a partire dagli anni settanta un diffuso sentimento di “abitudine all'abbandono” da parte della popolazione. La consuetudine dell'uso del termine “archeologia industriale”, spesso si porta dietro fraintendimenti ed equivoci connessi alle tematiche della conservazione, con il conseguente rischio di adottare una proliferazione di “nuovi monumenti” all'interno delle  **città**.

Questa deriva, in pericolosa accelerazione a partire dagli anni Novanta, include oggi, nella stessa nebulosa degli abbandoni, edifici

scolastici, spazi commerciali, case invendute, resti di manufatti ex-agricoli, strutture incomplete, manufatti sequestrati, capannoni industriali e artigianali prefabbricati anonimi... mettendoli sullo stesso piano di un già ampio patrimonio storico non più utilizzato e di riconosciuto valore architettonico.

«A differenza dell'arte, la scienza distrugge il suo passato» (Kuhn, 1977, 345).

Il segnale netto che proviene dalla storia delle dismissioni di architetture legate alla produzione, industriale e non, sottolinea la divaricazione che esiste tra l'evoluzione degli usi/tecniche e la durata della ➤ **forma** che li contiene, consolidando, dunque, l'ipotesi in cui la disgiunzione tra involucro e contenuto costituisca il presupposto necessario al progetto contemporaneo.

Considerare lo spazio interno sollecitato dal susseguirsi degli eventi, dalla loro mutevolezza temporale in rapporto alla durata della forma, significa affermare che la funzione o il ➤ **programma** non sono più parte indissolubile dal volume architettonico, ma diventano un contenuto e, per questo, modificabile.

“Vacante” dunque immedesima il momento di transizione da una condizione nota dello spazio interno ad una nuova, ancora sconosciuta, in attesa del cambiamento. Considerare questo passaggio tra le fasi vitali dell'edificio significa inserire la sua trasformabilità nel programma

iniziale di progetto, ovviando, per quanto possibile, al binario morto dell'abbandono.

Le questioni compositive sul rapporto forma/contenuto divengono le medesime sia per il progetto di nuovi volumi che per il riuso di fabbricati esistenti.

Richiamando ciò che presagiva con chiarezza Bernard Tschumi in *Architecture and Disjunction*, con il XX secolo «l'architettura non è potuta rimanere insensibile all'industrializzazione e alla critica radicale delle istituzioni (famiglia, stato e chiesa) sul finire del secolo» (Tschumi, 2005, 88).

Lo spazio è condizionato dal susseguirsi degli eventi, dalla loro mutevolezza temporale in rapporto alla durata della forma architettonica.

«Quando gli spazi e i programmi sono ampiamente indipendenti gli uni dagli altri si osserva una strategia di indifferenza, in cui le considerazioni architettoniche non dipendono da quelle funzionali, in cui lo spazio ha una propria logica e gli eventi ne seguono un'altra. [...] Nella propria cucina si può dormire, si può combattere e si può amare. Questi cambiamenti di uso non sono privi di significato. [...] Gli spazi vengono qualificati dalle azioni, tanto quanto le azioni vengono qualificate dagli spazi. Non sono gli uni a dare l'avvio alle altre, piuttosto esistono indipendentemente» (Tschumi, 2005, 102-106).

Questa apparente scissione tra il volume architettonico e l'evoluzione nel tempo dello spazio

Thomas Kuhn, *The Essential tension*, Chicago Press, Chicago, 1977.

Bernard Tschumi, *Architettura e Disgiunzione*, Ed. Pendragon, Bologna, 2005.

e delle attività interne, in realtà non è una rinuncia al “progetto ideale” a misura degli utenti, ma viceversa apre la strada a nuovi

significati in cui spazio interno e involucro interagiscono a vicenda nello scorrere degli eventi differenti.

Vuòto

Vuò • to /'vwoto/ s.m.

[Carlo Prati]

Negli ultimi due anni ho condotto una ricerca intorno al tema del vuoto. Si tratta di un percorso duplice che contraddistingue il mio *modus operandi* e che si struttura da un lato attraverso il

🔗 **disegno** di architettura e, dall'altro, tramite l'approfondimento teorico-critico. Ho scelto il vuoto perché è un ossimoro, un simbolo che unisce universo fenomenico e metafisico, un paradosso perché per definirsi necessita del suo contrario, di un oggetto (va dunque approssimato “per difetto”). Il vuoto non è individuabile attraverso una sua

🔗 **natura** specifica e ciononostante ne siamo costantemente pervasi.

Da architetto sono particolarmente interessato a svelare e riconoscere ciò che determina il carattere “sacro” di un manufatto, ed il vuoto è senz'altro un elemento del sacro. Tempo fa ho scritto un libro in cui riguardavo all'edificio come ad una persona (Prati, 2016) in modo da poterlo analizzare come in una seduta psicoanalitica facendone emergere i contenuti simbolici inconsci

in forza dei quali parlo in relazione con tutte le cose create, come parte di un mondo fenomenico che tutto include. Questo lavoro mi ha chiarito quanto il rifarsi ad una simbologia propria del mondo naturale sia cruciale per trasferire all'edificio un

🔗 **carattere** spirituale e metastorico e quanto il vuoto sia il vettore di questa 🔗 **trasfigurazione**.

Ma il vuoto è anche “silenzio” ed in quanto tale ci riconduce sulla stessa via del sacro; è interessante notare da questo punto di vista quanto in Oriente la nozione stessa della parola includa il punto di arrivo del ricercatore interiore ed invece quanto, in Occidente, sia piuttosto associata ad elementi negativi. È sufficiente elencare le innumerevoli paure ad essa legate: l'acrofobia (paura dell'altezza), l'agorafobia (paura degli spazi aperti), l'abilefobia (paura di guardare in alto), l'apeirofobia (paura dell'infinito) o l'aviofobia (paura di volare).

Il vuoto è un luogo cinematografico, Wim Wenders, ad esempio, nei suoi film assegna un ruolo determinante al silenzio, (la “trilogia

Carlo Prati, *Cinque architetture svizzere. Progetto, inconscio, natura*, Libria, Melfi, 2016.

della strada”: Alice nelle ➤ città, Falso movimento e Nel corso del tempo) e al deserto quale spazio geografico misterioso ed illimitato (Paris Texas). Il vuoto oggi è anche una categoria politica laddove parliamo di “vuoto di rappresentanza” e delle idee a cui si cerca di rimediare attraverso il riempimento di un altro spazio fisico, quello della piazza.

Il vuoto ha dunque molteplici accezioni, esso sarà di volta in volta perturbante, simbolico, paradossale, spirituale. Questo aspetto lo rende un affascinante accumulatore di senso in grado di farsi ponte tra architettura ed altri ambiti del sapere. È da questa capacità di aggregare che sono partito per costruire, su invito di Giorgio de Finis, una serie di incontri sul tema tenutisi presso il Museo di Arte Contemporanea di Roma a cavallo tra il 2018 ed il 2019, i cui contributi sono stati integrati e pubblicati all'interno della pubblicazione «Lo spazio del vuoto» (Prati, 2020) unitamente alla mia lezione d'apertura dell'intero ciclo e alla serie di collage digitali «Moderno Vuoto».

In particolare questa parte della ricerca è un'operazione di chiarificazione del mio metodo progettuale attraverso il disegno.

Il collage digitale ritengo sia la tecnica ideale per tradurre un testo architettonico fondamentale (in questo caso una serie circoscritta di edifici “feticcio” del Movimento Moderno) e sussumerlo all'interno del proprio vocabolario. Per verificare la validità

del mio sistema d'interpretazione del manufatto, sintetizzato all'interno dell'«indice degli elementi primari della costruzione» (Prati, 2016), ho svolto attraverso i dieci collage della serie altrettante operazioni compositive di trasformazione e sottrazione degli elementi (struttura portante, tetto, partitura dei profili, materiale vivente e attacco a terra) dando così deliberatamente ➤ forma al vuoto. Ritornando alla ricerca teorica: sono tre i vettori che ho utilizzato per riflettere sul vuoto in architettura, per trovare delle traiettorie di senso che rendano evidente quanto sia possibile “costruire” deliberatamente il vuoto, ovvero di conseguirlo strutturando volontariamente la propria azione progettuale. Nel saggio «Vettori del vuoto in architettura» contenuto nel volume già citato sono stati tre gli orizzonti tematici da cui ho osservato la questione, religione, filosofia e fisica, perseguendo un approccio laico (da profano) a settori scientifici complessi riguardati con un'ottica di tipo necessariamente “orizzontale”. Mi sono dunque posto l'obiettivo di tracciare tre possibili linee d'indagine su un tema compositivo assai difficile e complesso quale il vuoto in architettura, offrendo una casistica di esempi da analizzare e dai quali poter partire per sviluppare una metodologia progettuale che sappia agganciare consapevolmente alla forma un contenuto poetico e simbolico.

Vuòto

Vuò • to /ˈvwoto/ s.m.

[Alberto Ulisse]

La scoperta di Rutherford – intorno al 1911 – dimostra, in fisica, che l'atomo è fatto gran parte di vuoto: questa scoperta fu sconvolgente per aver introdotto  l'idea della «materia come discontinua» (Pasqualotto, 1992, 36), considerando il vuoto un dispositivo ben strutturato, più complesso e con una dinamica: un'energia e una pressione. Il pensiero “del” negativo è una delle condizioni contemporanee del processo progettuale necessarie per tornare a parlare della sensazione, percezione e descrizione dello spazio occupato, contenuto, abitato.

Nel testo *Silenzi eloquenti* (CMA, 2002), Carlos Martí Aris, a partire da una lettura ed un'analisi comparata delle opere di uno scrittore: Borges, di un architetto: Mies van der Rohe, di un regista: Ozu, di un pittore: Rothko, di uno scultore: Oteiza, attraverso il pensiero trasversale nel mondo delle arti contemporanee, invoca il silenzio come *figura abituale*, quale *materia* del progetto nel **tempo** e nello spazio.

Lo stesso Oteiza introduce lo spazio nelle sue sculture, bucando il blocco originario, in modo da far convivere il vuoto con il pieno fino a far diventare lo spazio il protagonista delle sue opere. Ad esempio nella «Dis-occupazione

del cubo, sfera e cilindro o nelle *Casse vuote* (in ferro), lo spazio vuoto è considerato puramente ricettivo a favore dell'assenza di materia» (Ulisse, 2018), portando Oteiza a configurare uno *spazio negativo*: vuoto.

In occasione della Biennale di Parigi del 1975, Gordon Matta Clark svela il *congiungimento* attraverso lo *sventramento* di due edifici contigui e gemelli del XVIII secolo – in fase di demolizione per il nascente Centre Pompidou – bucando i muri e denunciando l'apparente solidità di una costruzione. Le sue cavità sono a favore di un'onestà della lacerazione dei corpi morti ed abbandonati, in maniera da restituire una propria visione capace di restituire una *espressione sociale* nella contemporaneità.

Ci sono, anche, esercizi di costruzione delle figure del vuoto come matrice progettuale, come nel progetto della parte superiore della navata centrale nella Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, di Figini e Pollini a Milano che costruiscono nella dimensione delle lacerazioni vuote – per la  **luce** – attraverso i vuoti dei lucernari e dei tiburi, il necessario rapporto tra interno ed esterno, tra terra e cielo. Nella stessa concezione della costruzione di un “tetto” cavo – ma con funzioni espositivo/

Giangiorgio Pasqualotto, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Marsilio, Venezia, 1992.

Alberto Ulisse, *Il peso del vuoto. Ragionamenti su assenze, vuoto, rumore... e altre architetture*, LetteraVentidue, Siracusa, 2018.

Carlos Martí Aris, *Silenzi eloquenti*, Christian Marinotti ed., Milano, 2002.

Filippo Lambertucci, *Lo spazio dei Castiglioni*, LetteraVentidue, Siracusa, 2020.

* *VOIDS*, allestimento all'interno del Padiglione Italia, ai Giardini, esposto alla XII Biennale di Architettura di Venezia, del 2010, progetto di: Aires e Francisco Mateus I AMA= Aires Mateus.

Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino, 1948 (ed. 2009) – in particolare si veda: *Lo spazio, protagonista dell'architettura* (cap.2, pag.21).

El Croquis 78/93/108 (2003), Steven Holl 1986-2003.

installative – è importante riportare l'immagine del progetto dei fratelli Castiglioni per il Padiglione Montecatini (XLV Fiera di Milano, 1967), dove nel *vuoto eloquente* del soffitto trovano spazio la narrazione di cinque diversi scenari; tutto «l'allestimento è fondato su un unico assunto spaziale: fare il vuoto attorno al visitatore» (Lambertucci, 2020, 121). L'architettura è fortemente legata al pragmatico, al fattuale, alla costruzione più che alla sua *cavità*. A favore di questa posizione si riporta quanto Bruno Zevi – in *Saper vedere l'architettura* (Zevi, 1948, 21) – scrive in riferimento al *vuoto*, rafforzativo dello spazio del quale è protagonista. La declinazione del vuoto come *spazio poroso* – un nuovo

🔗 **metabolismo** per lo spazio dell'architettura – è rintracciabile nei disegni e nelle spazialità dei progetti di Steven Holl. Ad esempio, nel dormitorio per studenti *Simmonson Hall* (Steven Holl, 2003, 508), alla Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, il concetto spaziale esalta il contrappunto tra l'esterno e il suo interno. Il blocco stereometrico e minimale con il quale si presenta l'edificio all'esterno, caratterizzato dalla ripetizione della maglia quadrata delle finestre strutturano l'estrema compattezza del "superblocco", nasconde e contemporaneamente svela – al suo interno – le sinuose cavità e i vuoti che includono i sistemi di connessione verticale. Le scale e i sistemi di distribuzione

divengono il pretesto per contraddire l'aspetto esteriore e introdurre una dimensione spaziale collettiva, attraverso la costruzione di uno spazio vuoto come occasione di una spazialità segreta che interrompe la logica del piano tipo, a vantaggio di una vorticiosa cavità interiore, lasciando allo sguardo diagonale e alla luce di penetrare nel ventre dell'edificio.

La lettura del vuoto come *spazio sottratto/scavato** ci conduce sui piani della ricerca progettuale dello studio AMA. Questo tema è presente in ciascun concetto spaziale di Manuel e Francisco Aires Mateus; nei loro progetti il tema del *peso del vuoto* – o del suo vuoto scavato – è un'azione del pensiero del progetto nella costruzione dello spazio, rintracciabile all'interno dei disegni (nelle piante e nelle sezioni). Ovviamente per evadere dall'imbarazzo della selezione di un progetto, a rappresentanza del tema del vuoto, si ricorda uno degli allestimenti più conosciuti per la XII Biennale di Venezia (del 2010): *Voids*, chiaro manifesto del pensiero progettuale sul vuoto. I quattro monoliti bianchi scavati, solcati, incisi, tagliati e/o estrusi raccontano una serie di azioni sul corpo dell'architettura e rappresentano alcuni prototipi della domesticità: di case. Attraverso la costruzione dello stampo dello spazio, quale valore dimensionale della sua parte al negativo, le azioni del togliere, tagliare, scavare, sottrarre fanno sintesi dei

processi progettuali dei fratelli Mateus. Protagonista centrale è lo «spazio vuoto: autonomo e narratore» (Bettini, 1978, 5), come indagato nel prezioso libretto di Sergio Bettini *Lo spazio architettonico da Roma a Bisanzio*. Il vuoto come *spazio necessario tra le parti* può essere rappresentato dal progetto della *Chiesa di San Giacomo* (Cavani, 2006, 78) a Folligno, di Massimiliano Fuksas. La dimensione che il progetto introduce al suo interno, nella *distanza* tra i due parallelepipedi di cemento (il primo, esterno, ancorato solidalmente al suolo, il secondo, interno, sospeso nello spazio), che evidenzia la costruzione dello spazio del vuoto, o della luce. Proprio tra i due corpi si mette in campo una rivisitazione delle “camere di

luce” – da Guarino Guarini a Bernardo Vittone (Norberg-Schultz, 1971) – che esprime il  **carattere** e la condizione del progetto della luce sacrale che, leggera, invade lo spazio. In questa visione lo spazio risultante dalla distanza – *tra* i due corpi costruisce un terzo elemento del progetto: un vuoto trafitto da oggetti (tronchi di cono, a loro volta cavi, che passano dall'esterno all'interno) che sottolineano, nell'intervallo tra le parti, uno spazio leggero, sospeso e necessario per la costruzione della stanza della luce. Questa dimensione fisica – smaterializzata dalla luce che piove dall'alto – rappresenta un'altra declinazione, possibile, del vuoto come maestro della costruzione dello spazio in architettura.

Christian Norberg-Schultz, *Architettura Barocca*, Electa, Milano, 1971.

Sergio Bettini, *Lo spazio architettonico da Roma a Bisanzio*, Dedalo ed., Bari, 1978.

Andrea Cavani, *Massimiliano Fuksas*, Motta Architettura, Milano, 2006.

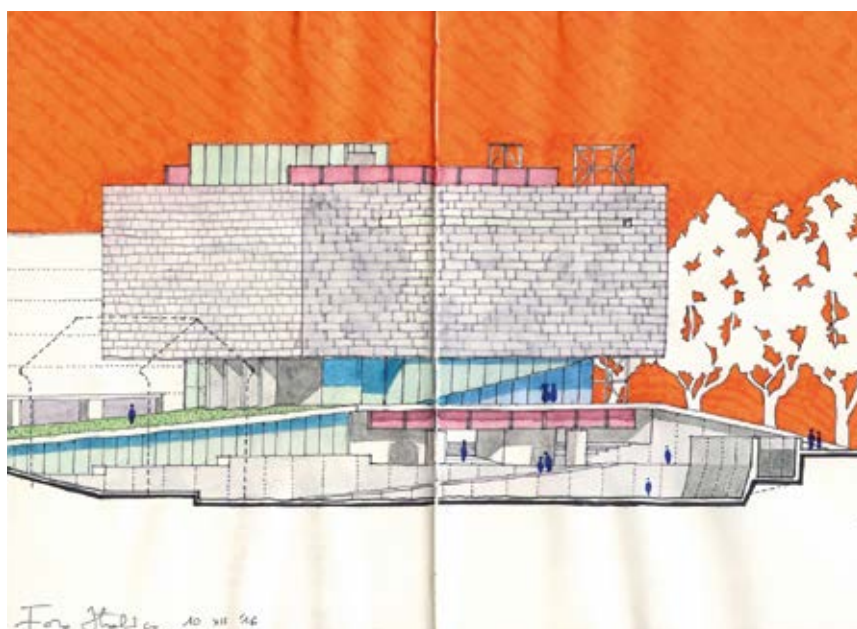
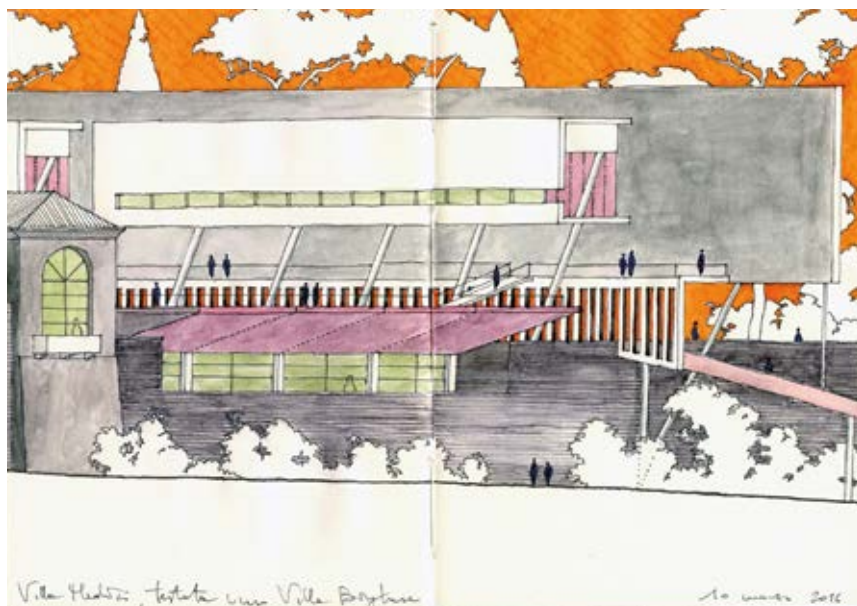
Atlànte

A • tlàn • te / a'tlante / s.m.

**Federico Bilò**

GAP AA, Ristrutturazione
di manufatti da destinare
a centro polifunzionale per
attività culturali ed educative,
Butantà, San Paolo, Brasile,
2003/05.





Federico Bilò
GAP AA, Ristrutturazione
di una casa sulla duna di
Sabaudia (LT), 2011/13.

Federico Bilò
Studi per Muri/Pareti: *Six
Projects for Rome.*
Sopra: Villa Medici, Taccuino
n. 37, penna, pennarelli e
acquerelli, 2016.
Sotto: Foro Italico, Taccuino
38, penna, pennarelli e
acquerelli, 2016.

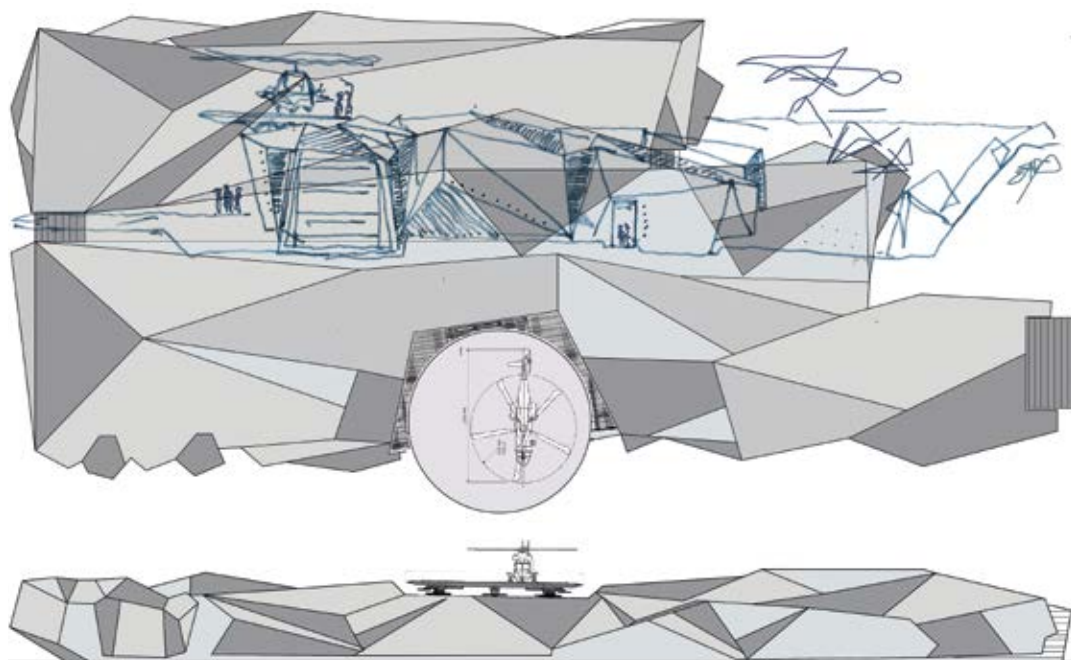


Federico Bilò
GAP AA , Riqualficazione
area a verde attrezzato in
via Felsani e realizzazione
di percorso vita/palestra
all'aperto, Civitella Casanova
(PE), 2010/12.

Federico Bilò
GAP AA, Ristrutturazione di
un appartamento ad uso extra
alberghiero a Roma, via della
Croce, 2015/19.







Enzo Calabrese
 Progetto per uno "Spazio per
 il Teatro Contemporaneo"
 a San Salvo, 2012 Kei_
 en.enzocalabresedesigns
 tudio © SRL.

Enzo Calabrese
 Progetto per una "Raffineria
 D'Oro Fortificata" nella
 Repubblica Democratica
 del Congo, 2020. Kei_
 en.enzocalabresedesign
 studio © SRL.





Enzo Calabrese
 "The Wall" Enzo Calabrese
 I rashid uri.

Enzo Calabrese
 "Volumi Sospesi" Nuova
 Stazione Tiburtina per l'Alta
 Velocità – Roma
 Kei_en.enzocalabresedesign
 studio © SRL (Progetto
 Generale della Stazione
 ABDR A.A.).

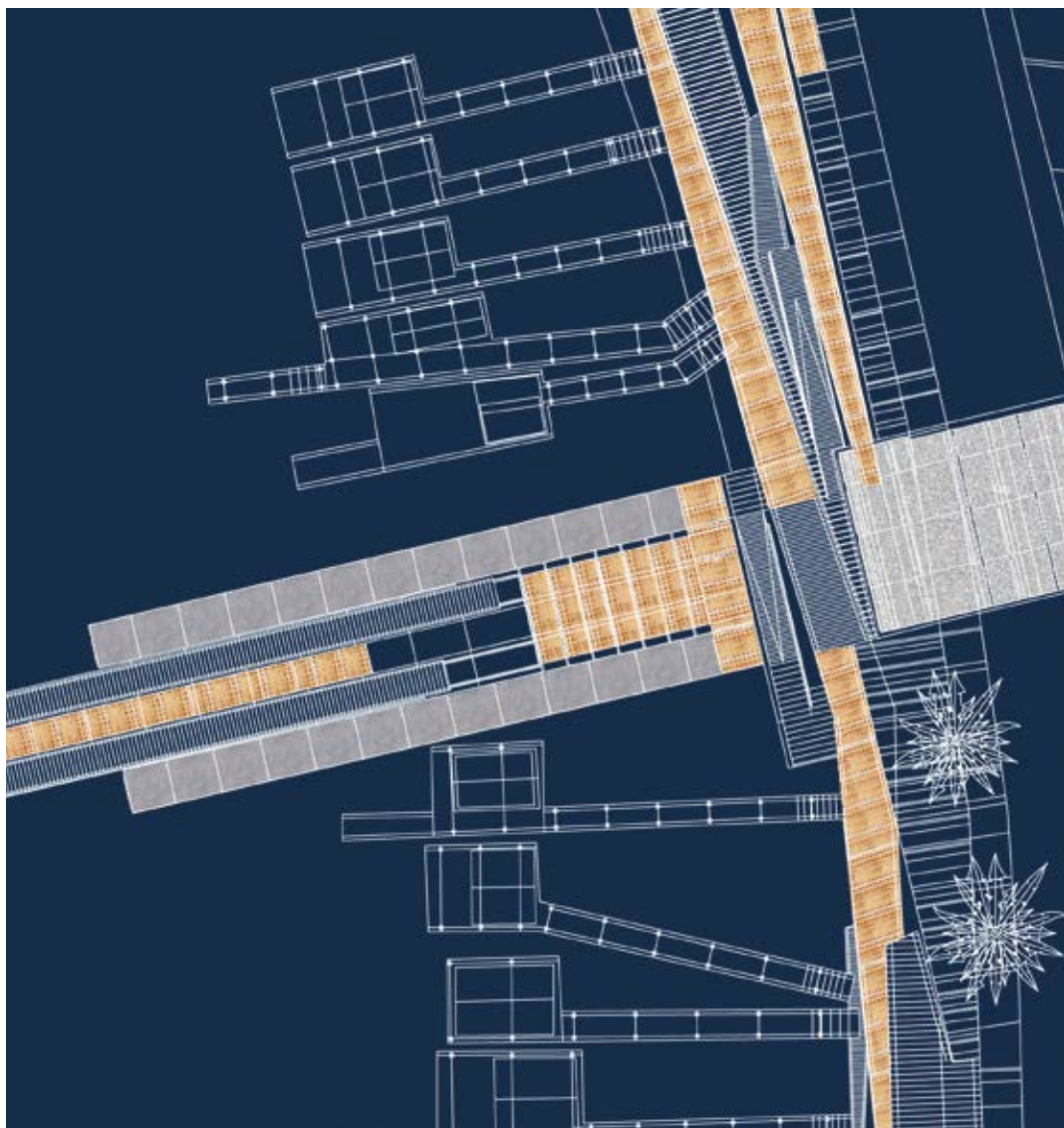


Enzo Calabrese
 "Sampei" – XXIII° Compasso
 D'Oro – design Enzo
 Calabrese | Davide Groppi.



Paola Misino

Venezia 1998/99 – Nuova
Sede IUAV nell'area dei
Magazzini Frigoriferi a San
Basilio, Venezia
RDM studio (P.V. Dell'Aira,
G. Di Gesu, V. Melaranci,
P. Misino, M. Rosolini)
Concorso Internazionale
di Progettazione in 2 fasi.
Selezione tra i 10 progetti
finalisti. Pianta al livello
dell'auditorium e dettaglio del
plastico finale.



Paola Misino

LM SMarinella
2004/2015 – Recupero
Urbano del Lungomare
Marconi (Capo Linaro) a
Santa Marinella (RM)
RDM studio (P.V. Dell'Aira, V.
Melaranci, P. Misino)
Progetto vincitore Concorso
Nazionale di Progettazione.
Opera realizzata
Dettaglio del pontile retrattile
del Lungomare Nord.

Paola Misino

Sala Fiorentini
2010/12 – Sala convegni
"San Filippo Neri" e nuovi
spazi per l'Oratorio di San
Giovanni dei Fiorentini
Via degli Acciaioli 1, Roma.
Opera realizzata
RDM studio (P. Misino, P.V.
Dell'Aira)
Vista dell'ingresso alla Sala
dal foyer della cripta.





**Paola Misino**

Putignano

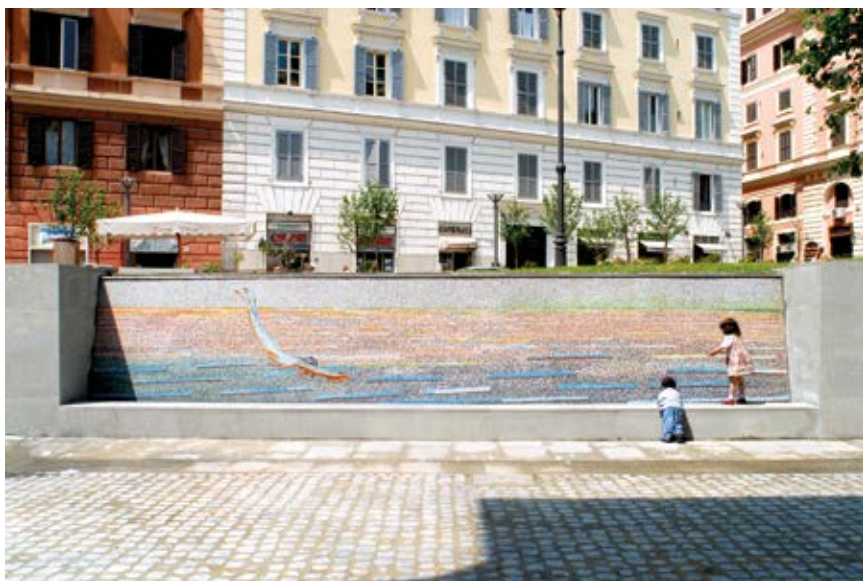
2012 – Riqualificazione delle
Piazze Aldo Moro ed Enrico
Berlinguer a Putignano (BA)
RDM studio (P.V. Dell'Aira, P.
Misino, M. Ruggieri)
Concorso di Progettazione in
due fasi
Schizzo e sezione del nuovo
mercato di connessione tra le
due piazze.

Paola Misino

LM Melendugno

2015 – Valorizzazione e
Riqualificazione integrata
del paesaggio costiero di
Melendugno (LE)
RDM studio (P. Misino, P.V.
Dell'Aira, M. Ruggieri)
Concorso Internazionale
di Progettazione in 2 fasi –
Progetto 2° classificato
Dettaglio della riqualificazione
dell'area di San Foca.





Lorenzo Pignatti
 Piazza San Cosimato, Roma.
 Lorenzo Pignatti, Federica
 Ottone. 2004-2006.
 Veduta dall'alto lato sud.

Lorenzo Pignatti
 Piazza San Cosimato, Roma.
 Lorenzo Pignatti, Federica
 Ottone. 2004-2006.
 Veduta area gioco bambini al
 centro dello spazio.



Lorenzo Pignatti
Piazza San Cosimato, Roma.
Lorenzo Pignatti, Federica
Ottone. 2004-2006.
Veduta mercato lato sud.





Lorenzo Pignatti
Piazza San Cosimato, Roma.
Lorenzo Pignatti, Federica
Ottone. 2004-2006.
Veduta parete laterale
dell'area gioco bambini.



Domenico Potenza
Superfici, dettaglio della scala
interna per *Casa per due Fratelli*
– Teramo 2002/2005. Domenico
Potenza con Ombretta Natali e
Berardo Taraschi.





Domenico Potenza
 Paesaggi residui, scarti di
 lavorazione per la mostra
Creativi Frammenti – Roma
 2007. Domenico Potenza
 con Damiano De Candia e
 Michele Ricco.

Domenico Potenza
 Rilievi sapienti, sedute in pietra
 per il *Piccolo auditorium* e
Giardino della memoria – San
 Paolo di Civitate 2014/2016.
 Domenico Potenza, A. De
 Cristofaro e G. Candela.



Domenico Potenza

Metamorfosi, cubo in pietra
per la mostra *TENxTENxTEN*
– Pescara, Ud'A Atrio del Polo
Pindaro 2015.

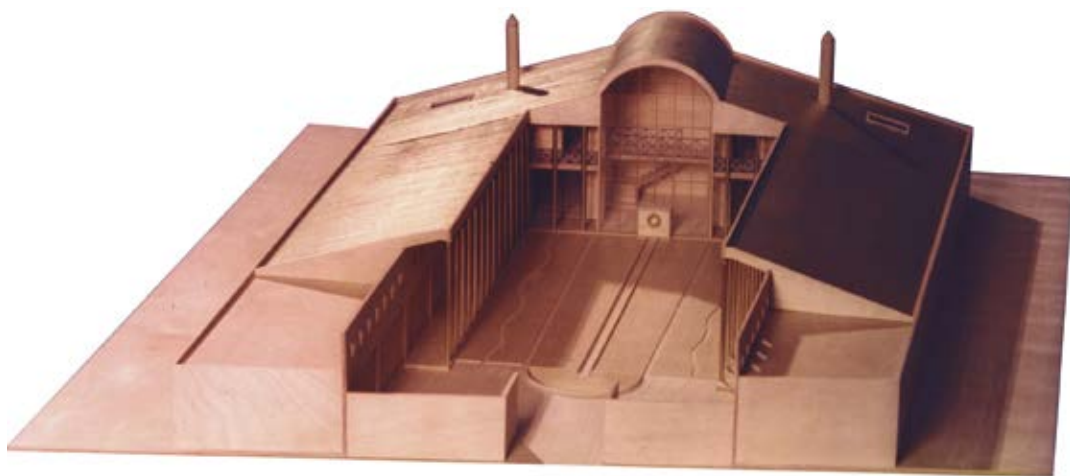
Domenico Potenza

Trame, informi per la
mostra *Naturality* – Verona,
Marmomac 2019. D. Potenza
con M. Russo, G. Bazzoni,
G. Girasante, V. Marzano.
Partner, Helios+A. Parlante,
Sez. Lapidei Confindustria
Foggia+F. Chirò Industria
Marmi.



Carlo Pozzi

Ampliamento della cantina
vinicola La Valentina, in agro
di Spoltore.



Carlo Pozzi
Modello per il progetto di
Casa Vitti a Santa Fara (Bari).



Carlo Pozzi

Il porto dei campers nel
parco di Serra Venerdi
(Matera).

Carlo Pozzi

Il progetto di piano
particolareggiato per il rione
Fontanelle a Pescara.





Carlo Pozzi

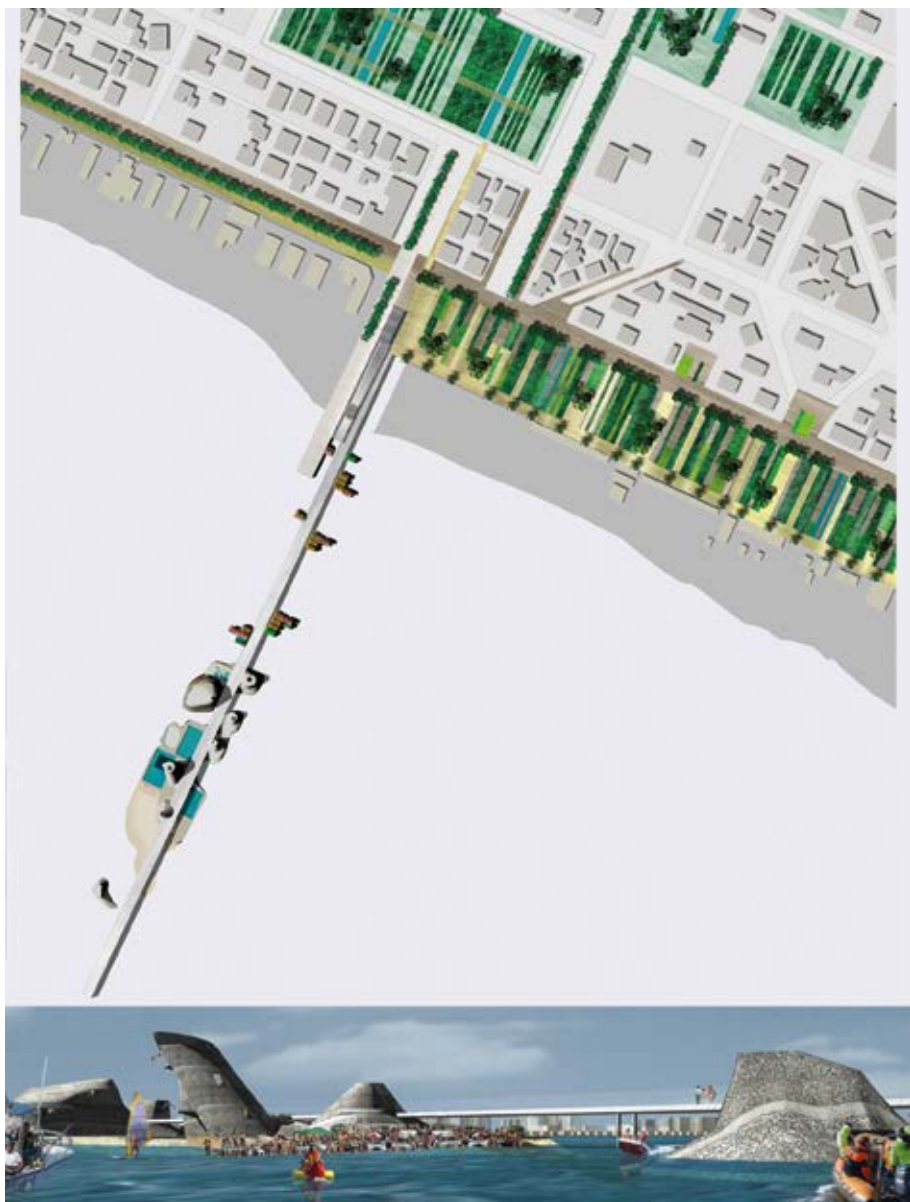
Diagramma delle relazioni
per la locandina del corso di
Composizione 4 AA 2019-
2020 "Zone di Contatto" a
Dharavi (Mumbai, India).



Concorso internazionale
di idee "La Metamorfosi",
Comune Di Torino, Masterplan
per la Riqualificazione delle
aree del quadrante Nord e

Carlo Prati
Nord Est di Torino, area "Scalo
Vanchiglia". Progetto Vincitore.
Carlo Prati con Pietrolucci
Associati, C. Anselmi, C.
Padoa Schioppa. Torino 2010.



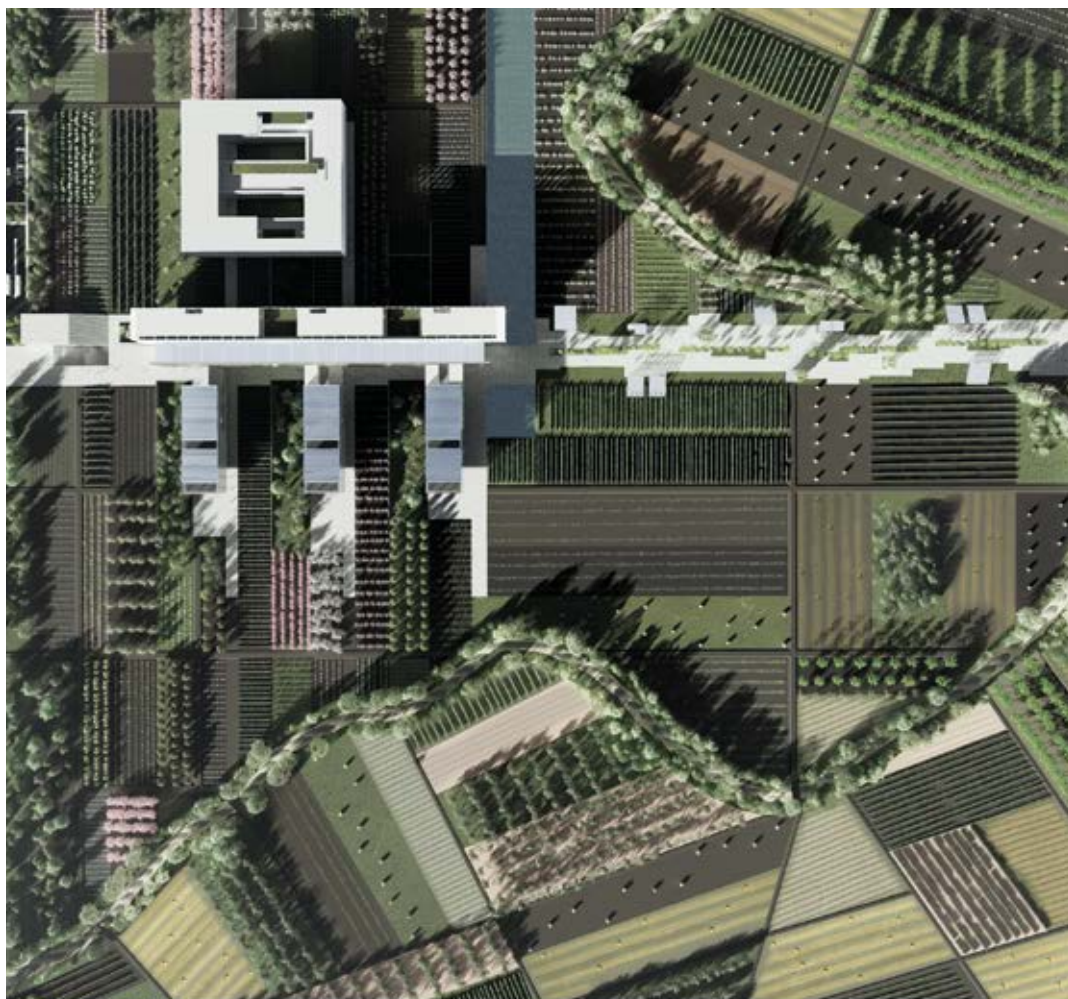


Carlo Prati

Porto di Palermo Concorso internazionale per il terminal Cruise, il terminal Ro-ro e l'interfaccia con la città. Progetto Vincitore. Carlo Prati con Valle 3.0 s.r.l. E.T.S., De Biasio Progetti, Hipro. Palermo 2018/2019.

Carlo Prati

Concorso internazionale di idee per "La riqualificazione del Lungomare Di Roma" Progetto Vincitore. Carlo Prati con A. Ciofi degli Atti, C. Anselmi, S. Zamponi. Ostia (RM) 2004.



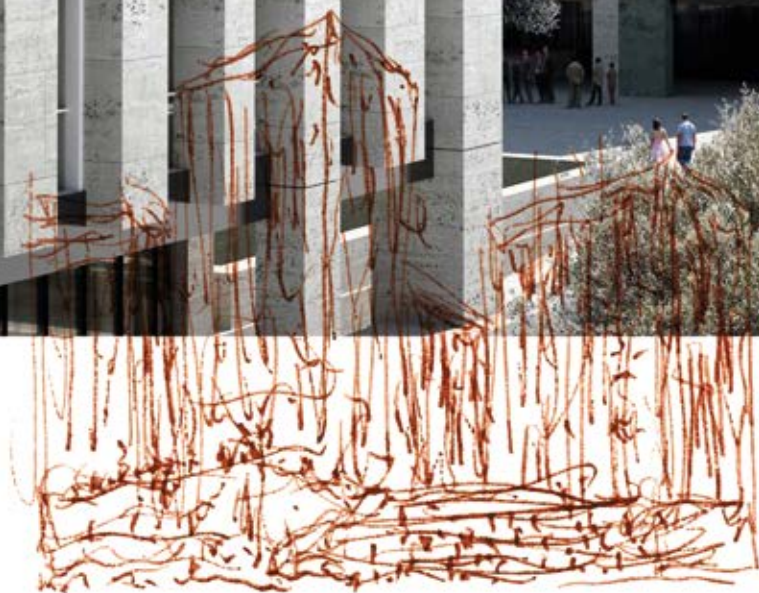
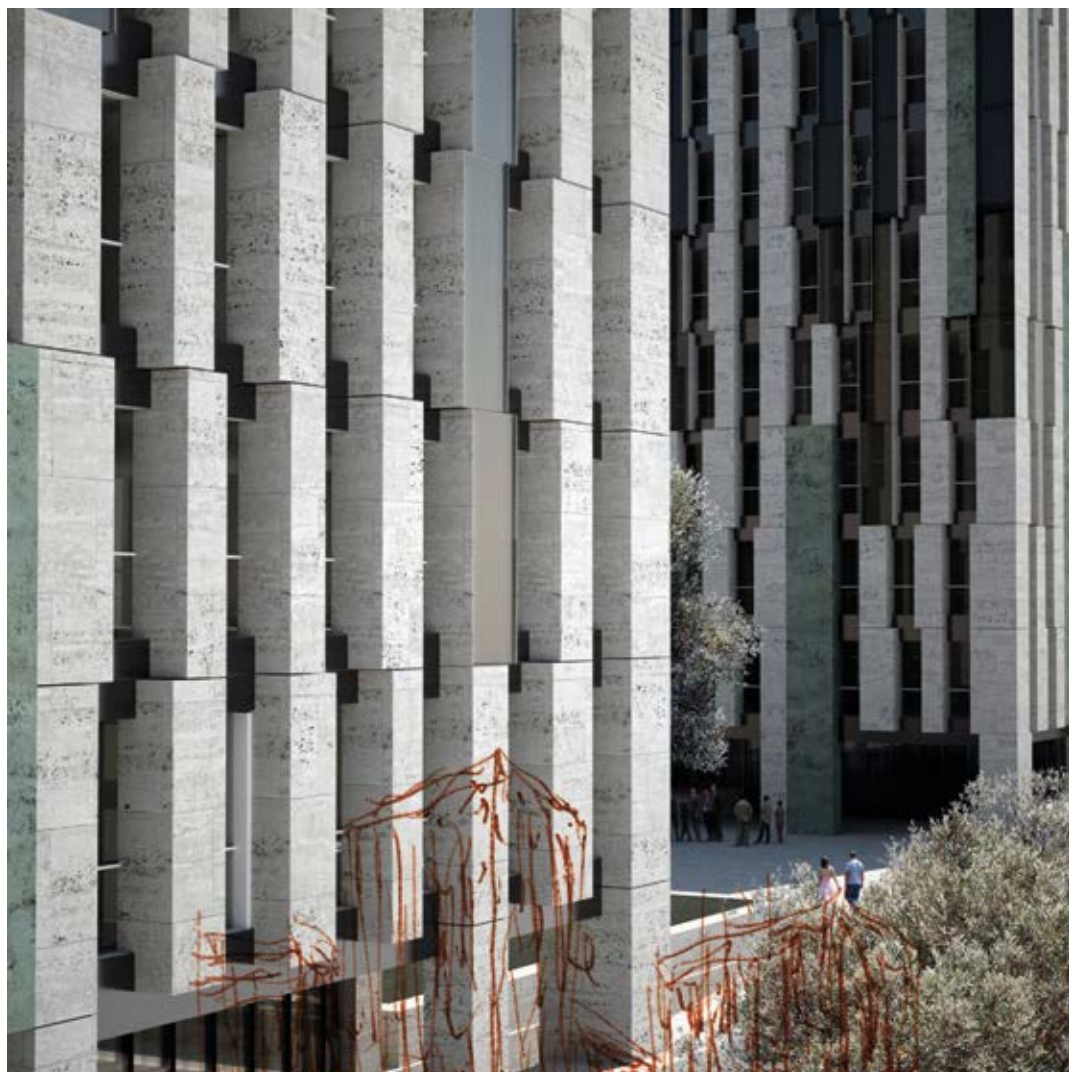


Carlo Prati

"Concorso di idee per la realizzazione del Parco Tecnologico connesso al Deposito Nazionale di Rifiuti Radioattivi", Progetto vincitore (decimo classificato). Carlo Prati con Studio Costa Architecture, NEMA, D. Giambelli, Paisà Architettura del Paesaggio. Italia 2016.

Carlo Prati

"Serlachius Museum Gösta extension". Open international design competition. Progetto di concorso. Carlo Prati con E. De Felice, C. Anselmi. Mänttä, (Finlandia) 2011.

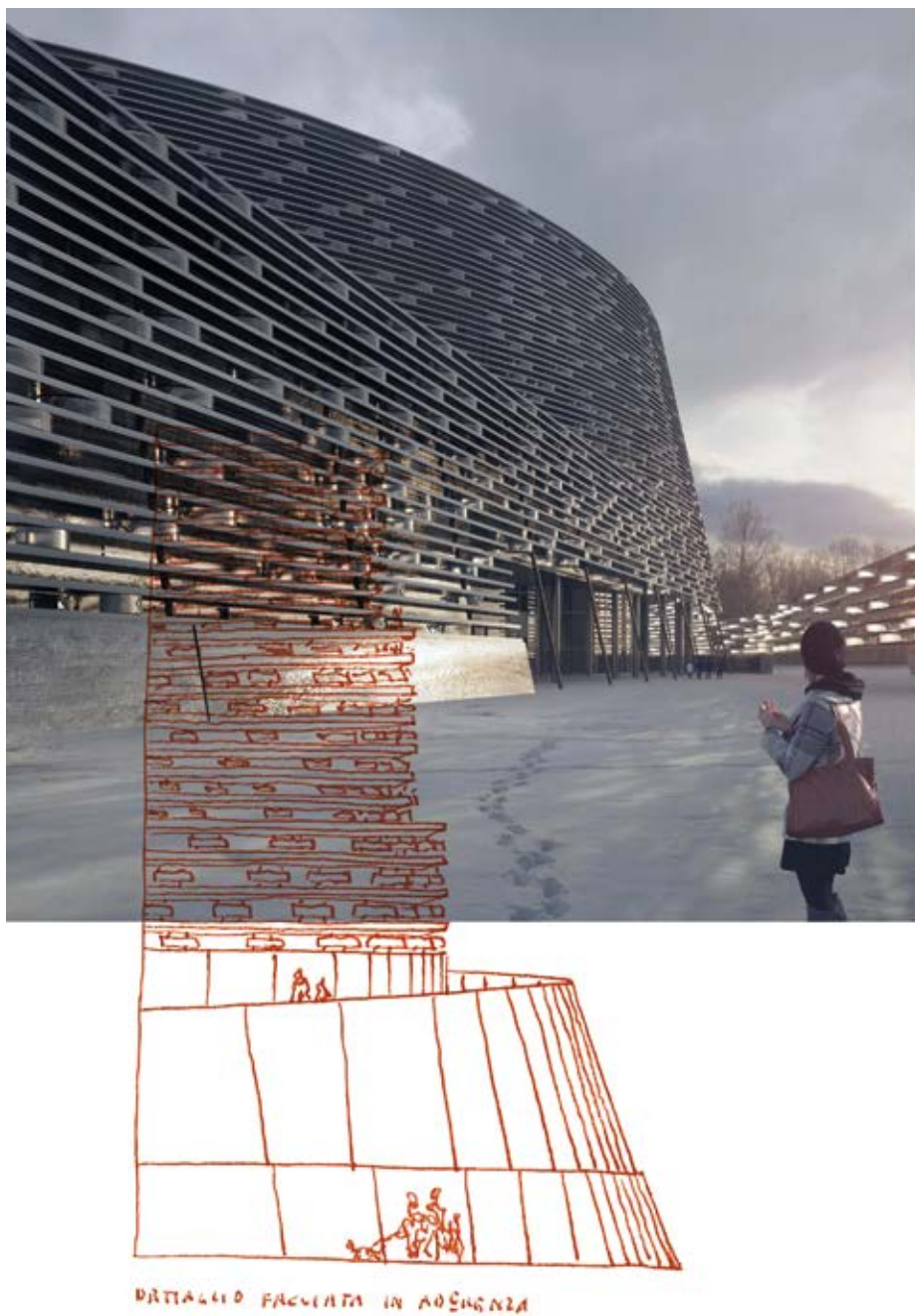


«17 M P1 P0 6110 2 100391/110 2052

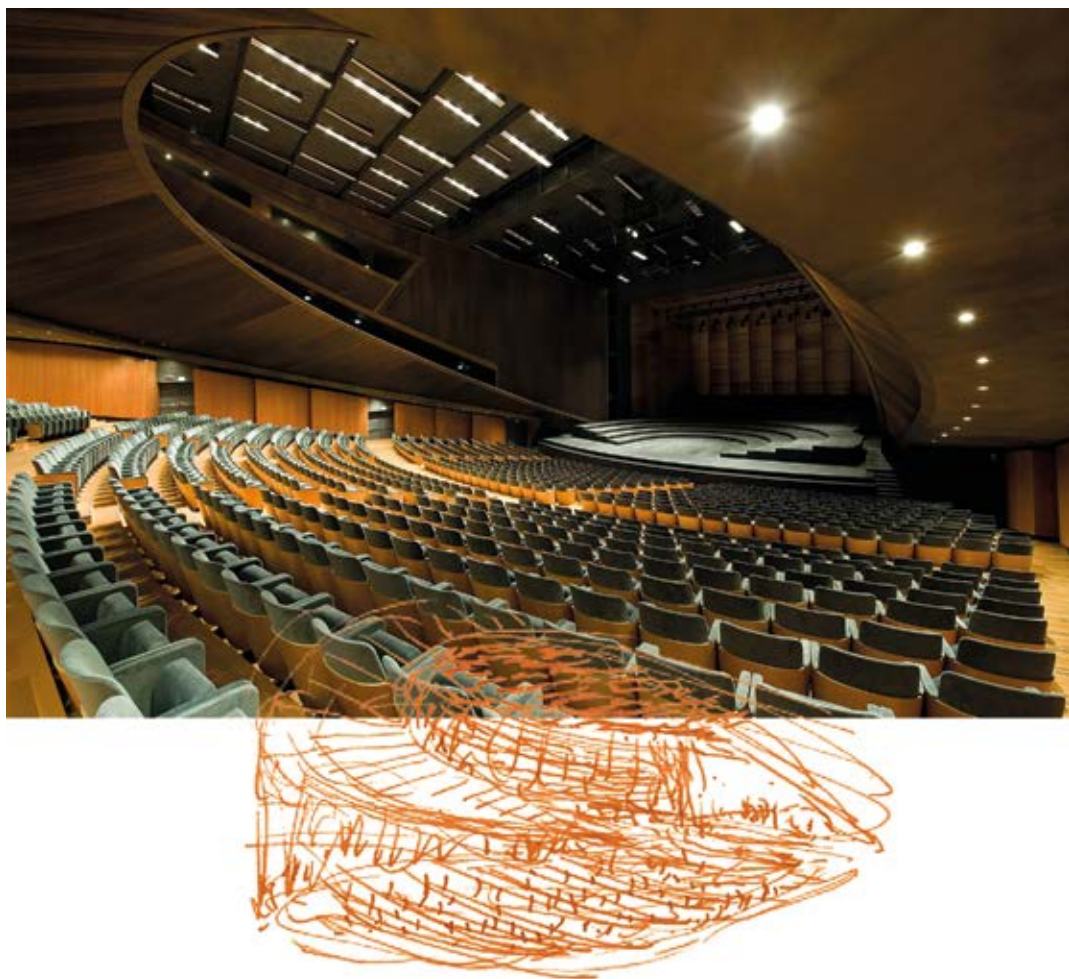


01/08/12 13.00.00

Filippo Raimondo
Stazione LGV Casa Voyageurs
Casablanca, Marocco, ABDR,
Foto Benoit Bost.

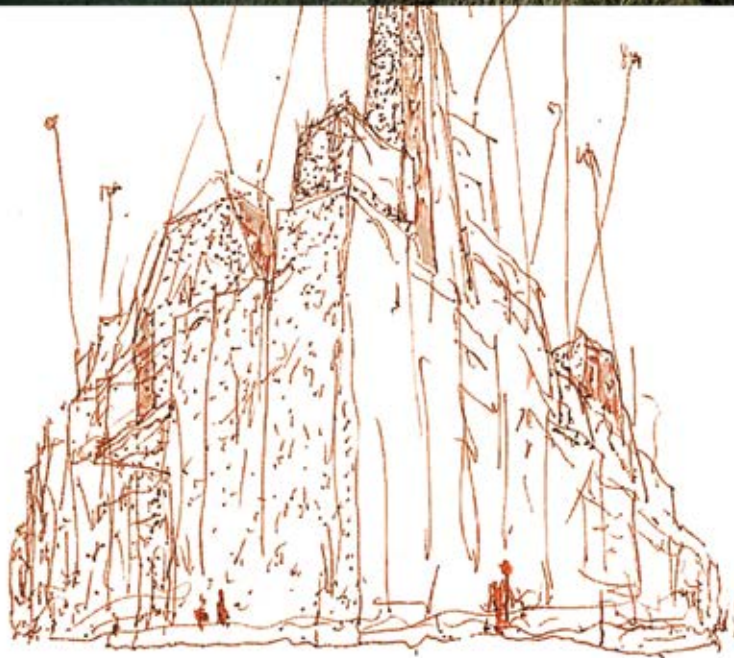


Filippo Raimondo
Hockey Dome Astana,
Kazakistan, ABDR.

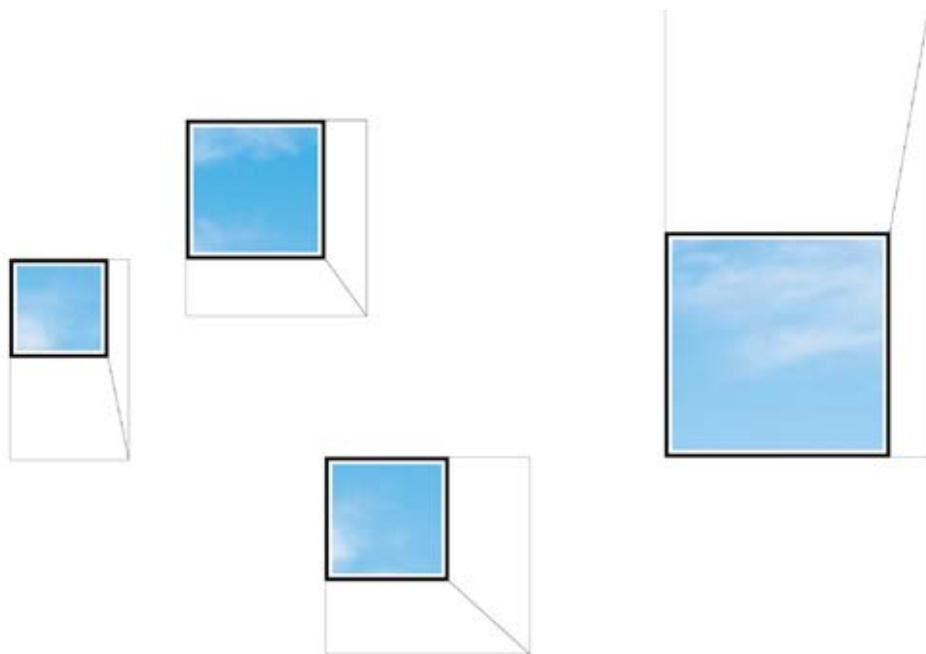


Filippo Raimondo sketch DA 2000 10/05/01

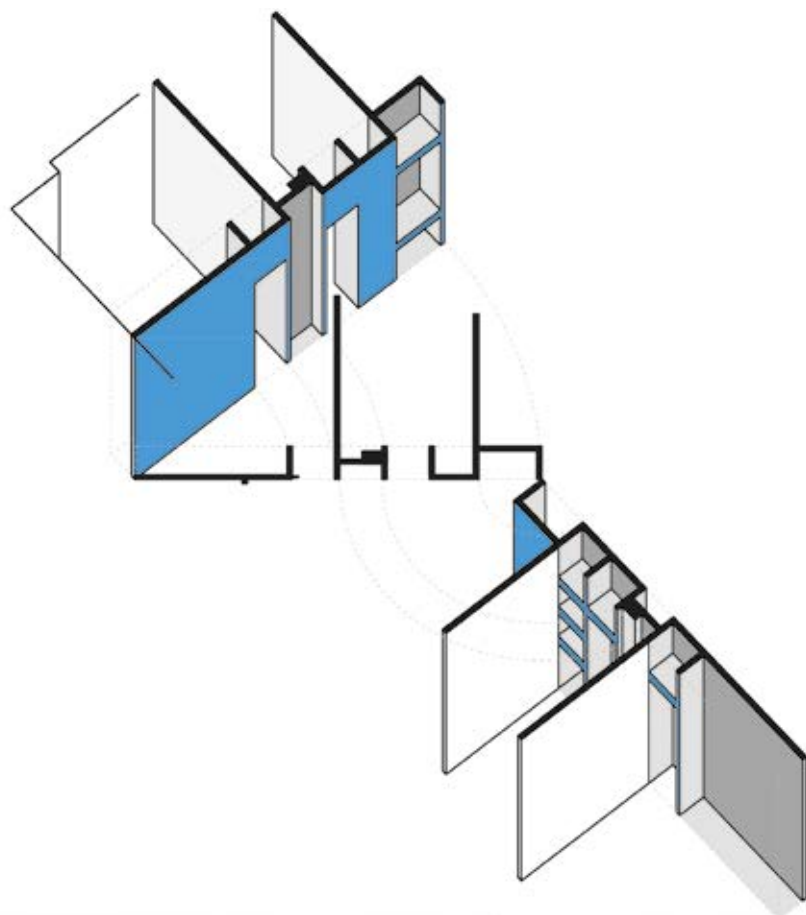
Filippo Raimondo
Auditorium Parco della
Musica di Firenze, ABDR,
Foto Moreno Maggi.



Filippo Raimondo
National Museum of
Afghanistan, Kabul, ABDR.



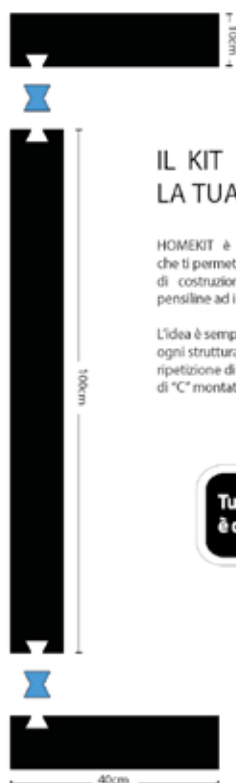
Alberto Ulisse
 UNOAUNO_
 spazioArchitettura (con
 Marino la Torre), *Progetto*
casa unifamiliare "house EM"
a Casalbordino, 2019/21
 (archivio UNOAUNO:
 P19.04 / P21.01 – in fase di
 realizzazione).





Alberto Ulisse
 UNOAUNO_
 spazioArchitettura (con
 Marino la Torre), *Progetto di
 interni "house AU" a Pescara,*
 2013/14 (archivio UNOAUNO:
 P13.13).

Alberto Ulisse
 UNOAUNO_
 spazioArchitettura (con
 Marino la Torre), *Nuova casa
 del Volley a Rimini, 2016/18*
 (archivio UNOAUNO: G16.02
 / P16.11 / P17.06).



IL KIT PER MONTARE LA TUA CASA.

HOMKIT è il nuovo sistema componibile che ti permette di assemblare ogni tipologia di costruzione, da semplici coperture o pensiline ad intere unità abitative.

L'idea è semplice e pratica: ogni struttura viene realizzata attraverso la ripetizione di un unico componente a forma di "C" montato attraverso barre metalliche.

Tutto ciò che ti serve è dentro la scatola!



Alberto Ulisse

UNOAUNO_
spazioArchitettura (con
Marino la Torre), *Home KIT*,
prototipo realizzato "Macro",
c/o l'ex Mattatoio Testaccio
Roma, 2017/18 (archivio
UNOAUNO: C17.11 / P18.06
– in fase di brevetto).



Alberto Ulisse
 UNOAUNO_
 spazioArchitettura (con
 Marino la Torre), *Progetto per
 la riqualificazione del centro
 storico di Atesa*, 2018/19
 (archivio UNOAUNO: P19.03
 / C14.02).

Biografie

Bi • o • gra • fi • e / biogra'fia / s.m.

Federico Bilò [1965]

Negli anni Novanta, ha studiato il Team 10, il paesaggio ibrido dell'urbanizzazione costiera adriatica e alcuni aspetti della produzione di Costantino Dardi. A partire dal 2001, ha studiato l'architettura olandese e quella brasiliana, l'azione di Adriano Olivetti e, soprattutto,

il lavoro di Giancarlo De Carlo. Attualmente, in continuità con gli studi precedenti, indaga intorno al rapporto tra architettura e *pratiche etnografiche*. È socio fondatore, dal 1992, dello studio GAP AA di Roma, con il quale svolge gran parte dell'attività progettuale.

Metàfore	7
Antropologia	54
Disegno	70
Ordinario	101
Specificità	119
Trasfigurazione	129
Atlante	139

Enzo Calabrese [1961]

Architetto e designer, nato a Brindisi. Compasso D'Oro nel 2014. EDIDA International Design Award nel 2012. PhD e Professore Associato in Composizione Architettonica, nel 2006 fonda Kei_ en.enzocalabresedesignstudio© a Pescara, dove vive e lavora. Ha esposto in numerosi Musei, tra cui Guggenheim NY, MoMA

NY, MoCA L.A., MAC Lima, MAC Bogotà. Nel 2015 è stato Ambasciatore dell'Immagine del Design Italiano in America Latina. Nel 2019, l'opera Sampei, entra nella Collezione Permanente del Quirinale. Nel 2021 Collezione Permanente del Nuovo Museo del Design a Milano. Ha scritto tra gli altri *Sustain What's?* e *Until the Illusion of the Place*.

Metàfore	12
Bellézza	58
Differenza	69
Ètica	81
Interfaccia	92
Liquido	93
Atlante	144

Paola Misino [1963]

Forma la sua attività di ricerca in Francia (Ecole d'architecture Paris- Villemin e Paris-1 Pantheon Sorbonne) sui temi inerenti le Teorie del Progetto Architettonico. Gli studi più recenti riguardano il tema della trasformazione dell'abitare in rapporto all'evoluzione dei modi e tempi delle attività lavorative e produttive. Tra le sue ultime

pubblicazioni *Il tempo diverso. Asincronie tra forma e usi* (Letteraventidue 2020), *La Casa ON-OFF* (Letteraventidue 2018). Svolge attività di progettazione con RDM studio, (P. Misino, P. V. Dell'Aira, M. Ruggieri), approfondendo principalmente i temi connessi alla riqualificazione dello spazio pubblico.

Metàfore	17
Abitante	53
Confine	65
Indeterminato	88
Pubblico	108
Vacante	131
Atlante	144

Lorenzo Pignatti [1954]

Metàfore
Disùso
Fragilità
Resilènza
Rigenerazióne
Sguàrdo
Atlànte

22 Attualmente Direttore del
74 Dipartimento di Architettura,
82 è *Professor Emeritus* della
110 University of Waterloo (Canada)
112 e consulente scientifico del *Rome*
117 *Program*, svolge studi e ricerche
154 sulla regione Adriatico-Balcanica.
È stato sempre interprete dei
fenomeni legati allo sviluppo della
modernità e ha riportato queste

riflessioni sia nella ricerca teorica
sia in quella progettuale. È socio
fondatore dello studio Ottone
Pignatti Architetti Associati
che ha concentrato il proprio
lavoro sulla rigenerazione urbana
e sulla progettazione di spazi
pubblici; tra questi il progetto
di riqualificazione di piazza San
Cosimato a Roma.

Domenico Potenza [1959]

Metàfore
Lùce
Péso
Scàvo
Superficie
Tèmpo
Atlànte

27 Sono pugliese, di Apricena,
95 terra gravida di cave e ricca di
104 costruzioni in pietra.
114 Sin da piccolo ho imparato a
123 riconoscere la fatica dei cavamonti,
125 intrisa negli abiti da lavoro che la
159 sera riportava a casa mio padre.
Ho speso parte della mia vita
tra materiali ed architetture: un
sovrapporsi di esplorazioni e
disvelamenti, di emozioni e di

rinunce, dalla adolescenza nelle
cave alla maturità di alcune
realizzazioni. Un accatastamento
di materiali che, pietra su pietra,
prende forma e restituisce, tra
le pieghe, i segni di un artificio.
L'architettura.

Carlo Pozzi [1951]

Metàfore
Didattica
Idèa
Informale
Paesaggio
Sènso
Atlànte

32 Ha diretto dal 2012 al 2014 il
67 Dipartimento di Architettura
86 di Pescara, svolgendovi ricerche
90 dapprima sulla diffusione urbana
103 medio-adriatica e sul ruolo delle
115 infrastrutture in questi contesti,
164 successivamente sul tema della
città informale.
Ha pubblicato numerosi saggi,
tra i quali *Il clima come materiale*
da costruzione e altri scritti su Le

Corbusier e From sprawl to slum
(con V. Fabietti).
Suoi progetti sono stati
pubblicati nelle principali
riviste di architettura e in *Storia*
dell'Architettura Italiana. Il II
novecento. Nel 2020 ha ricevuto il
premio IN/ARCH alla carriera
per l'Abruzzo.

Carlo Prati [1971]

Concentra la sua ricerca sul progetto di architettura interpretato al contempo come pratica artistica, teorica e critica. I suoi progetti e disegni sono stati selezionati per pubblicazioni, mostre, eventi e premiati in concorsi nazionali ed internazionali. È autore di numerose pubblicazioni tra cui

Iperoggetto periferia (Bordeaux 2021), *Lo spazio del vuoto* (LetteraVentidue 2020), *Il disegno dell'Autonomia* (Libria 2018). Nel Novembre 2018 cura il primo Convegno nazionale *Nuovo disegno di architettura italiano. La centralità ritrovata* presso il MACRO - Museo d'Arte Contemporanea di Roma.

Metàfore	37
Archètipo	56
Città	61
Diségno	72
Natura	99
Vuòto	133
Atlànte	169

Filippo Raimondo [1953]

Nasce a Cefalù, in Sicilia. Trascorre i primi anni della sua vita in provincia, in un ambiente dove convivono la tradizione agraria della famiglia paterna e la cultura artistica di sua madre. Come architetto si forma a Roma, alla scuola di Giangiacomo D'Ardia e Dario Passi. È questo periodo che incontra Maria Laura Arlotti,

Michele Beccu e Paolo Desideri con i quali nel 1980 fonda lo studio ABDR. Ha inizio così la lunga stagione di attività universitaria e professionale che mi porta a formare centinaia di allievi e a realizzare, opere come il Teatro dell'Opera del Maggio a Firenze e la Stazione dell'Alta Velocità di Casablanca in Marocco.

Metàfore	42
Complessità	63
Emozione	76
Equilibrio	79
Fórma	84
Programma	106
Atlànte	174

Alberto Ulisse [1978]

Dopo il dottorato in Architettura a Pescara -in collaborazione con l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Grenoble- approda a Venezia con un progetto esposto nel Padiglione Italiano alla X Biennale di Architettura (2006). Oggi, indaga temi e spazi attraverso la pratica e l'esperienza del progetto con UNOAUNO_

spazioArchitettura (dal 2005); esplora questioni legate al progetto urbano e di architettura con uno sguardo diagonale, rintracciabile in alcuni prodotti: *Cronache dell'abitare, UPCYCLE. Nuove questioni per il progetto di architettura, Il peso del vuoto, Modelli di case, Re-Use, Re-Start, Il quaderno del paesaggio svizzero, Energycity* ...ed altri appunti.

Metàfore	47
Carattere	59
Metabolismo	97
Suono	121
Tèmpo	127
Vuòto	135
Atlànte	179



Aldo Aymonino
Torre nera.

黒塔
11/21

Intervista ad Aldo Aymonino

Quando nel 1986 sei arrivato a Pescara, che percezione hai avuto della scuola? Che peso ebbe, nel tuo agire, quanto era stato prodotto dai pescaresi negli anni '70 e nella prima metà degli '80? Quanto era operante l'insegnamento della Tendenza, elaborato negli anni precedenti il tuo arrivo?

Per avviare il ragionamento, bisogna partire dalle condizioni geografico-funzionali delle facoltà di architettura in Italia. Quando sono arrivato a Pescara, le facoltà di architettura in Italia erano 10: Torino, Milano, Venezia, Genova, Firenze, Roma, Napoli, Pescara, Reggio Calabria e Palermo, distribuite abbastanza omogeneamente sul territorio nazionale. La cosa meravigliosa era che tutte avevano un bacino d'utenza molto allargato, non locale, sia di studenti che di docenti. Questo da una parte produceva una enorme vitalità; dall'altra, Pescara e Reggio Calabria al centro-sud e Genova al Nord erano terre di conquista didattiche, sedi dove venivano mandati a farsi le ossa i docenti extra numerari delle facoltà principali. Tenete presente che quando parlo di extra numerari, non sto usando metafore: i numeri dei docenti e degli studenti erano completamente diversi da quelli attuali. Tanto per capirci, nel 1972, quando mi sono iscritto alla facoltà di architettura di Roma, i quattro corsi paralleli della prima composizione architettonica avevano 1500 iscritti ciascuno, e corsi come quelli di Ludovico Quaroni e Luisa Anversa avevano più di dieci assistenti ognuno. Questo provocava ovviamente una durissima selezione darwiniana, per la quale dopo due anni vi era un abbandono studentesco pari al 50%; ma erano comunque 750 persone a corso ... C'era quindi un dato geografico oggettivo: architettura la si poteva studiare in 10 città, mentre credo che ora siano 40. E, cosa non secondaria, Pescara era l'unica facoltà di architettura dell'Adriatico dopo Venezia e attingeva studenti a partire dalla Puglia fino al confine tra Marche e Romagna; da lì in su, si cominciava a sentire la forza di attrazione dello IUAV. Questo è un fatto importante. Ma ce n'è un secondo, forse ancora più cruciale: c'erano dei giovanissimi docenti, a contratto ma non solo (Paolo Desideri e Mosè Ricci erano

Intervista raccolta da Federico Bilò e Alberto Ulisse a Roma (luglio 2021) e derullata da Davide Giffi, che si ringrazia.

già strutturati), che portavano un pensiero diverso e nuovo sulla scuola, sulle sue attività e, soprattutto, sul progetto. Non nuovo perché quello precedente fosse vecchio, ma altro, diverso. In più, c'era tra noi una forte coesione, perché eravamo stati quasi tutti compagni di corso alla "Sapienza". In sostanza, ci siamo ritrovati come *la terza C nella stanza dei bottoni*: dei ragazzi veri, tra i trenta e i trentacinque anni, che avevano in mano sette/otto corsi progettuali.

Antonino Terranova era già a Pescara?

No, Antonino è arrivato dopo. Quando sono arrivato, nel 1986/1987, non c'era un ordinario di composizione architettonica e il più anziano in ruolo in Progettazione credo fosse Raffaele Mennella; inoltre, del gruppo di docenti che insegnavano allora, praticamente nessuno aveva vinto un concorso universitario: erano tutti passati ope-legis, con la grande cooptazione del 1982; e lo dico senza nulla togliere allo spessore intellettuale di quelle persone. Confesso che devo lottare come Giacobbe contro l'Angelo per non scivolare nel *come eravamo*, anche se, per fortuna, sono successe molte cose nei 35 anni trascorsi, che mi consentono di avere un minimo di distacco emotivo da quel periodo; ma è comunque difficile, perché coincide con la mia giovinezza. Pescara era e credo sia ancora una città brutta, nella quale però si viveva molto bene perché sia gli studenti che i docenti usavano la città come un grande campus multiforme. La facoltà di architettura, all'inizio, stava in un'ex scuola Montessori, i bagni erano grandi come un Ipad, nei bagni, per fare pipì, ci voleva un collimatore e gli attaccapanni erano davvero bassi... Avevamo anche le chiavi dell'istituto su via D'Annunzio, e così continuavamo a fare revisioni ben oltre l'orario, a volte fino a notte fonda. Eravamo giovani, pieni di entusiasmo e di energia. Ma sto comunque parlando esclusivamente dei docenti dei corsi di composizione.

È un libro sull'ICAR-14, quindi va benissimo

In merito all'ICAR14, la scuola era molto scuola, perché erano ancora calda, per così dire, il lascito intellettuale e didattico di Aldo Rossi, Giorgio Grassi e Antonio Monestiroli che avevano insegnato lì negli anni precedenti, lasciando una traccia oggettivamente indelebile. Anche perché la caratura dei tre non era eludibile così facilmente. Molte delle persone entrate in parte con l'ope legis, avevano subito una sorta di fascinazione, di folgorazione e nutrivano un forte convincimento teorico: pertanto Pepe Barbieri, Raffaele Mennella, Adriana Carnemolla, Ilvi Capanna, Valeria Pezza, Carlo Pozzi, Rino Costacurta (che però era più di scuola De Feo), erano i più ortodossi; c'era anche Annalisa De Camillis; insomma erano un blocco piuttosto omogeneo.

Ma Antonio Monestirolì: era già andato via da Pescara? Vi siete mai sovrapposti?

No, non ci siamo mai sovrapposti. Sono arrivato a Pescara perché Paolo Desideri, che aveva vinto il concorso da ricercatore l'anno prima, intravede una possibilità nel concorso di Architettura degli Interni, che sembrava davvero aperto. Mi disse: «Aldo fai domanda», anche se la scuola puntava su Paolo Deganello e quindi il concorso non era poi così aperto. Ma, come succede a volte, il grande governatore del mondo, che è il caso, volle che Paolo Deganello si dimenticasse di fare domanda; la mia fu l'unica domanda e, *gioco forza*, vinsi. Ho cominciato nel 1986 (prima ero stato per tre anni assistente di Antonino Terranova a Roma) titolare di un corso: buttato nella mischia, tre lezioni alla settimana, 550 studenti. Non ho mai studiato tanto come studiai allora, perché da zero ho dovuto montare un corso che avesse una sua coerenza ...

La scuola di Pescara era politicamente schierata, molto comunista ...

Sì, ma non è che noi provenissimo da *Ordine Nuovo*: credo che in casa avessimo più tessere di tutti gli altri messi insieme.

Lo dico solo per misurare la differenza con oggi, dove non c'è nessuno politicamente schierato. Almeno, non esplicitamente ... Parliamo della città diffusa: sembra che questo sintagma sia stato un po' come un apriscatole, o come un grimaldello: ha permesso di entrare in tante questioni, in tanti dibattiti: istituendo un nuovo punto di vista.

L'osservazione della *città diffusa* avveniva nei nostri viaggi in macchina, tra Roma e Pescara: sostanzialmente vedevi una urbanizzazione senza soluzione di continuità, tranne forse in un paio di punti mentre attraversavamo l'Appennino; il resto era tutto urbanizzato, perennemente in trasformazione. Ci sembrava che ignorare questo fenomeno, in nome della bellezza della città consolidata, fosse deleterio e che, viceversa, bisognasse attivarsi per la comprensione del fenomeno. È stato detto che noi eravamo a favore della città diffusa: falso! Non penso affatto che la città diffusa sia la cosa migliore che possa capitare ad un'area geografica, ma non si poteva far finta che non ci fosse. Anche perché questo fenomeno ne portava con sé altri: sociali, politici, di consumo di suolo, ecc ... Sulla città diffusa abbiamo avuto molti scontri, anche veementi. Noi sgomitavamo, eravamo trenenni ancora convinti di poter cambiare il mondo e ci davamo molto da fare. Paolo era certamente la forza trainante del gruppo, aveva un'energia enorme, una agilità mentale notevole e molta generosità intellettuale. Tutto questo ha portato ad un embrione di teoria che poi si è cristallizzata in alcuni episodi, come *Paesaggi ibridi* di Mirko Zardini: avevamo tutti partecipato a quel famoso viaggio

itinerante su due autobus sull'autostrada Milano-Venezia. Avevamo triangolazioni con coetanei in tutta Italia: Pippo Ciorra, Stefano Boeri, Cino Zucchi, erano tutti amici con i quali facevamo le mostre, i seminari, i workshop. Eravamo giovani, ma già ingombranti, e avevamo costruito una buona rete; e le nostre idee confluirono in *Paesaggi Ibridi, Città di latta, Attraversamenti*, che era l'esito di un grande seminario fatto a Pescara (con filosofia, antropologi, geografi, etc.), organizzato da Paolo Desideri e da Massimo Ilardi (non ricordo se ci fosse anche Alberto Clementi). Inoltre, abbiamo portato proprio in quegli anni, a Pescara, quanto di meglio noi, *gruppo città diffusa*, individuava sulla scena internazionale: sono arrivati Zaha Hadid, Rem Koolhaas, Enric Miralles, Gustav Peichl, Peter Eisenman. E vi assicuro che convincerli a venire a Pescara era molto molto più difficile che farli venire a Venezia oggi. E infatti avevamo trovato una strategia: gli facevamo fare due conferenze, una a "La Sapienza" a Roma e un'altra a Pescara.

In ragione di quello che hai detto, vorremmo capire se il cambiamento di rotta della scuola sia stato in qualche modo *progettato* o se si sia fatto un po' da sé; e poi se il gruppo storico di Pepe e Raffaele fece *resistenza*: come e quanto.

Direi che si è fatto un po' da sé. Noi eravamo comunque un piccolo gruppo e guardavamo da un'altra parte.... Ma su questo mi piacerebbe sentire l'opinione di Paolo. Io sono contrarissimo alle scuole, sono per la scuola, la scuola come struttura sociale, didattica, formativa; mi hanno sempre fatto orrore le scuole dove si fa solo *alla maniera di*, perché preferiscono il manierismo agli allievi come dire... ortodossi; ho sempre pensato che l'Ottocento sia stato per l'architettura il secolo più grande. Penso che l'eclettismo non sia un danno, penso che ci sia il tempo per sperimentare e sedimentare e che c'è tempo per trovare come quando finisce una mareggiata e sulla spiaggia rimangono le telline... Comunque, noi guardavamo da un'altra parte, noi guardavamo anche all'interno del razionalismo, guardavamo Terragni o Cattaneo: il che è diverso dal guardare Loos o Hilberseimer. Poi guardavamo Koolhaas e Zaha Hadid, ma ho sempre preferito quelli che ragionavano sul lascito del razionalismo e lo portavano avanti; ho sempre pensato che Koolhaas smonti i progetti di Le Corbusier e li rimonti in un'altra maniera: ho sempre pensato che Villa dall'Ava sia la *promenade architecturale* di Villa Savoye senza la scatola intorno. E questo vale anche per moltissimi altri progetti di Koolhaas.

Sì, le resistenze sono state parecchie. Intanto c'era resistenza, da parte nostra, alla didattica fatta dal gruppo della Tendenza, con grandi analisi urbane, slogan e certezze. Questo produceva lavori di tesi in scala 1:500 con le *finestrelle*, cioè con le bucatore campite in nero, senza infissi e

senza dettagli. Quando sono arrivato, come primo corso, ho detto: ok, devo fare interni? Bene, non faccio interni, faccio dei piccoli oggetti e degli spazi pubblici, però partendo dalla scala 1:50 e finendo a quella dell'1:1, del dettaglio al vero. E questo semplice atteggiamento cambiava inevitabilmente la maniera di insegnare, perché l'insegnamento non era più solo fondato sull'idea di città, ma anche sul comprendere come si costruisce un muro o come si regge l'architrave di una bucatina. Tutto questo insegnato non da Skidmore, Owings & Merrill, ma da uno che, all'epoca, non aveva praticamente costruito nulla ... no, qualcosa la avevo costruita, con il linguaggio Aldo Rossi ... E mi ricordo i commenti un po' sprezzanti dei colleghi sul far perdere tempo agli studenti per fargli disegnare i mattoni. Poi, c'erano delle contraddizioni: in alcuni testi base della tipo-morfologia, è detto chiaramente che la tipo-morfologia non serve alla progettazione, è un elemento dell'analisi, anche se poi la progettazione muove da lì... E ricordo delle tesi nelle quali, dopo aver rilevato casa per casa un piccolo paesino abruzzese, veniva piazzato una megastruttura di tutt'altra scala: il che va pure bene se si accetta e si motiva la contraddizione ...

Si, ma quale sia il nesso con l'analisi, non si capisce più ...

Esatto! E mi sono scordato di dire che c'era un'area intermedia tra le due posizioni, tra noi e la Tendenza: c'era Antonio Pernici, dello Studio Labirinto, c'era Rino Costacurta... C'erano grandi discussioni, grandi scontri, anche sulle chiamate, potete immaginare, però anche grandi mediazioni, magari gestite da Antonino che era l'ordinario... La Tendenza non era affatto amata dal preside Tommaso Scalesse e credo fosse stato proprio Scalesse a convincere Antonino a venire a Pescara.

C'è una celebre battuta di Giorgio Muratore, "bisogna sGrassare Pescara"...

Quella è di mio padre!

Noi sapevamo che era di Giorgio Muratore!

"Un caro ragazzo va sGrassato alla piastra". Vabbè, la battuta è molto efficace e i fatti sostanzialmente sono esatti, perché in effetti Pescara è stata in parte sGrassata... Quella che io chiamo, in maniera omogenea la Tendenza, era formata da persone abbastanza diverse. La più ortodossa era Valeria Pezza, forse il meno ortodosso era Pepe Barbieri; infatti, col passare degli anni, con Pepe si son trovati terreni comuni...

Poi si verificò un altro fatto fondamentale: le contrapposizioni teoriche e ideologiche tra Tendenza e città diffusa hanno prodotto una

mutazione dei campi di indagine; e i risultati delle indagini, per esempio il tema delle infrastrutture, è un tema che abbiamo introdotto noi ma è un tema sul quale poi Pepe ha lavorato e pubblicato molto ... Pepe, secondo me, è colui il quale, con ricerche e libri, ci ha lavorato più di tutti, partecipando anche alla famosa ricerca *In-Fra*, con dieci sedi universitarie coordinate tra di loro.

Le figure egemoni del dibattito sulla Tendenza erano Pepe e Raffaele e poi Valeria Pezza; Adriana Carnemolla, pur avendo una solida base "tendenziosa" era molto curiosa delle nostre ricerche. Poi Raffaele è stato chiamato alla Facoltà di Ascoli, e l'altra cosa che ha trasformato la scuola di Pescara è stata l'arrivo come ordinario di Giangiacomo D'Ardua, che ha portato a Pescara alcuni dei suoi allievi più dotati e a quel punto, anche numericamente, il rapporto si era completamente rovesciato: la predominanza numerica ha prodotto un grande cambiamento.

Per fare una sintesi: si parte dalla posizione rossiano-grassiana, si passa attraverso quella precisazione del dato costruttivo che ricordavi prima, per arrivare, poi specie in Gangi, Carmen ed altri, a linguaggi più decostruttivi. Ti chiediamo: questa evoluzione del linguaggio come l'avete costruita? Come si è sviluppata? È stata osteggiata? Ti chiediamo una riflessione sugli aspetti linguistici.

C'è un libro che si chiama *Esercizi di composizione*, un libro nel quale sono pubblicati i lavori didattici di Rino Costacurta, di Paolo e miei, un libro fatto con delle fotocopie. C'erano i progetti fatti nei tre corsi e poi una serie di esempi che ognuno dei tre aveva scelto. La cosa interessante è che i lavori di Paolo sembrano usciti dal suo studio, fatti non bene ma benissimo, come la tesi di Gianluigi Mondaini. Io avevo una posizione intermedia, guardavo architetti meno ideologici e più eclettici, insomma quelli che piacciono a me, come Minoletti, Moretti (all'epoca Moretti non veniva citato nei corsi universitari), Baldessarri, Albini, Zavanella, Luccichenti e altri.

Non esisteva neanche Ponti...

Ponti per niente. Voglio citare un testo di Paolo Portoghesi, scritto per la biennale del 1980, *La fine del proibizionismo*: il clima un po' era quello. Un'altra cosa che ci piaceva molto era legare l'architettura all'ingegneria, valutare come una struttura possa essere linguaggio. Paolo aveva scritto un bel libro su Nervi per la Zanichelli, ad esempio.

Sinora ci hai raccontato tante cose riferite al passato, come ti avevamo chiesto. Ora, invece, guardiamo al presente ed al futuro.

A noi sembra che se la scuola di Pescara ha avuto dei ruoli abbastanza riconoscibili, e riconosciuti, negli anni 70/80 e poi negli anni 90/2000, questo ruolo sembra oggi un po' appannato o confuso. Però questa è la percezione nostra, e noi ci stiamo dentro. Vorremmo sapere: stando fuori Pescara, ma avendovi insegnato a lungo, che è quel che rende privilegiata la tua condizione di osservatore, che idea hai dell'attuale situazione pescarese?

Questo dell'appannamento è un discorso vecchio, forse dovuto anche all'incapacità di guardare meglio... Comunque, l'appannamento delle scuole di architettura non riguarda solo Pescara. Oggi, se mi mettessi davanti a un edificio, una casa per esempio, e chiedessi dove hanno studiato gli architetti che lo hanno disegnato, non avrei delle risposte univoche, come invece avrei avuto trenta anni fa. L'architettura della scuola siciliana la riconoscevi a chilometri di distanza, così come quelle della scuola romana, della scuola milanese, della scuola pescarese, per non parlare della scuola veneziana... Oggi, da un lato è tutto molto più osmotico, dall'altra vige una sorta di *strapaese*: adesso tutto studiano sotto casa, mentre una volta dovevi spostarti... La vitalità delle scuole di provincia oggi non esiste più, anche perché è tutto provincia, comprese alcune scuole delle grandi città; e questo si deve anche al numero elevatissimo e ormai fuori controllo delle scuole di architettura, ovvero di posti dove si può studiare architettura. Inoltre, c'è totale assenza di teoria e di confronto dialettico; oggi non c'è più neanche una teoria costruita sull'osservazione dei fenomeni, come era la nostra. Infine, c'è un altro aspetto che rende ancora più omogeneo il tutto, ovvero la rete, che porta la convinzione e la presunzione di avere tutto a disposizione, a portata di mano. Ma il punto vero è che solo lo studio consente di capire cosa e dove cercare... Fra due anni vado in pensione, e non avrei nessuna difficoltà ad andare ad insegnare in qualsiasi altra scuola d'Italia, cosa che invece una volta non avrei fatto. Quando sono diventato ordinario, Petruccioli mi chiese se volessi venire a Roma, Folini mi chiese se volessi andare a Venezia; io scelsi Venezia, e forse ho fatto bene, perché non far coincidere il luogo dove insegna con il luogo dove lavori o con il luogo dove hai famiglia, secondo me ti ripaga sempre, nonostante la fatica e gli aggravi sul portafoglio e sul fisico; ma, in cambio, se ne guadagna in agilità mentale, un'agilità che io non vedo nelle persone nate, cresciute, sviluppatesi e invecchiate in un unico posto.

E la contrazione degli iscritti, secondo te come rientra in questo ragionamento?

La contrazione degli iscritti è un fenomeno nazionale. Se non sbaglio, il numero di tutti gli studenti di Architettura in Italia, oggi, è uguale al numero degli iscritti a Roma al primo anno, quando mi iscrissi io...

È chiaro che questo ha portato ad alcuni squilibri: tu ti laurei in Architettura, ma molto difficilmente farai l'architetto. Devo aver letto da qualche parte che Architettura è la scuola che ha una delle percentuali più alte di impiego ad "X" anni dalla laurea, ma ha anche una delle percentuali più basse di collimazione tra quello che hai studiato e quello che andrai a fare... Puoi insegnare disegno e storia dell'arte nei licei, puoi lavorare in sovrintendenza, puoi impiegarti negli uffici tecnici delle amministrazioni locali. Tutto ciò dovrebbe costituire l'*humus* che porta il paese verso una architettura dignitosa, mentre invece non porta avanti di un centimetro la qualità: e questo è sconcertante. Né si può parlare di capolavori: in un paese dove ci sono pochi lavori, figurati i capolavori! Tuttavia, nella provincia italiana, c'è una forma di resistenza, che può portare anche allo *strapaese* ma costituisce comunque una linea di resistenza della qualità. Linea che a Roma, per esempio, è saltata ormai vent'anni fa. Secondo me una delle cose migliori fatte a Roma negli ultimi venti anni è la "Città del sole" di Labics; a Venezia, la linea di resistenza non passa per Padova, ma per i paesini del Friuli, dove ogni tanto qualcuno degli architetti giovani e meno giovani riesce a piazzare un bel colpo.

Una domanda inevitabile a questo punto: il libro si intitola, almeno provvisoriamente, "Progetto plurale Pescara". L'idea del pluralismo è quella che sostiene un po' tutto il ragionamento. Vogliamo dire che il pluralismo è una ricchezza che va messa in qualche modo in evidenza, perché dal pluralismo possono nascere delle reazioni, anche inattese, capaci di dare vitalità a una situazione altrimenti un po' stagnante. Vorremmo conoscere la tua opinione sul pluralismo, non solo pescarese...

Io parlo in maniera generale e generica: perché mi dà più libertà, più agio per ravvedermi o cambiare idea e poi perché davvero Pescara la conosco ormai poco. Il ragionamento sul pluralismo è abbastanza semplice: condivido per la scuola il detto di Mao Zedong "che cento fiori fioriscano" ma, come diceva anche Gramsci, per scegliere poi i migliori. Spesso il pluralismo è solo elenco, ispirato da un tacito *volemosse bene*. Ci deve essere, invece, un *pluralismo critico*; ci deve essere una scelta. Pubblicare in blocco tutti i docenti di ICAR-14 di Pescara, non so se sia una buona scelta, perché non è vero che siano tutti uguali, non è vero che siano tutti bravi, non è vero che siano tutti antipatici, non è vero che siano tutti scadenti e non è vero che siano tutti straordinari. Io penso che il compito di chi sceglie sia scegliere, anche se fa arrabbiare alcune persone.

Questo libro, come hai visto, è composto da una piccola *introduzione*, scritta da noi due a quattro mani, dalla sezione *metafore* (immagini, prodotti personali o rielaborazioni dagli autori), dalla sezione *lemmi* (parole che esprimono e confrontano temi di progetto) e dalla sezione *atlante* (progetti, esperienze professionali, concorsi). Siamo partiti dalla esperienza, molto simile soprattutto per i *lemmi*, che Bernard Tschumi ha fatto con vari docenti della Columbia University, per definire un dizionario utile per ragionare sul progetto e per gli studenti. Abbiamo però aggiunto le due sezioni *metafore* e *atlante*. Questo libro dovrebbe uscire nella collana degli Yearbook come fascicolo “gold”, uno *special* della collana degli Yearbook voluta da Francesco Garofalo a partire dal 2015/16. Sia per rispetto alla sua visione, sia perché intendiamo definire un luogo di confronto.

A confronto con questo libro, voglio dire che noi usavamo i progetti dei corsi come armi...

Come armi?

Sì, come armi, armi linguistiche, armi intellettuali, armi ideologiche: i risultati dei corsi non erano una appendice. La teoria passava anche attraverso i lavori degli studenti. Ricordo infatti degli scontri feroci alle lauree, ma il fatto di avere innescato confronto aveva innalzato i prodotti...

Sana concorrenza

Appunto... appunto! Sana concorrenza, e non *volemos bene*...

Quindi il suggerimento implicito di Aldo Aymonino per un prossimo libro è *Sul conflitto*.

No... *Sul confronto*, anche aspro.

Con il senno di poi, si può dire che questa nostra operazione è guidata da un'ottica *inclusiva*. Tuttavia, possiamo dirti che mettere in piedi questa operazione non è stato così pacifico come si potrebbe credere. Questo lo so perfettamente: le migliori intenzioni verranno comunque usate *contro* di te. Quindi, tanto vale scegliere, e scegliere in maniera decisa!

Scegliere di fare una sola intervista e di farla a te, è appunto una scelta...

Non c'è dubbio.

Spero solo che non dobbiate pentirvene...

Nota

Carmen Andriani, Pepe Barbieri, Ilvi Capanna, Adriana Carnemolla, Alberto Clementi, Rino Costacurta, Giangiacomo D'Ardia, Paolo Desideri, Francesco Garofalo, Giorgio Grassi, Raffaele Mennella, Antonio Monestiroli, Antonio Pernici, Valeria Pezza, Carlo Pozzi, Mosè Ricci, Aldo Rossi, Tommaso Scalesse, Antonino Terranova sono tutti stati docenti di progettazione architettonica e urbana presso la allora Facoltà di Architettura (attuale Dipartimento di Architettura), a Pescara.

Pepe Barbieri, Alberto Clementi, Giangiacomo D'Ardia, Carlo Pozzi, Tommaso Scalesse e Antonino Terranova, sono stati anche Direttori di diversi Dipartimenti, quando esisteva ancora la Facoltà: della quale, Alberto Clementi e Tommaso Scalesse, sono stati Presidi.

Gianluigi Mondaini, all'epoca, era uno studente.

Aldo Aymonino [1953]

Laureato a Roma nel 1980.
 Dal 1986 al 2000 ha insegnato nel Dipartimento Architettura e Urbanistica della Facoltà di Architettura di Pescara; oggi è professore ordinario di Progettazione architettonica ed urbana, presso l'Università IUAV di Venezia.
 È stato Critic per le Università di Waterloo, Carleton, Washington State e Cornell, nel Rome Program; è attualmente Visiting Professor presso la Waterloo School of Architecture, la Toronto University e la Cornell University.
 Sue ricerche didattiche e progettuali sono apparse in alcune pubblicazioni italiane e straniere.
 Ha scritto i libri "Funzione e simbolo nell'architettura di Louis Kahn" (1992), "Spazi pubblici contemporanei: Architettura a Volume Zero" (2006) e

"Architettura a Zero Cubatura" (2007).

Dal 1997 al 2001 ha fatto parte del Forum della rivista Lotus International.

Ha vinto il 1° premio "Architettura italiana della giovane generazione" nel 1989. È stato invitato dalla Biennale di Venezia nella partecipazione italiana alla "Quinta Mostra Internazionale di Architettura" nel 1991, poi nel 2002 e nel 2006; alla Triennale di Milano nel 1995.

Nel 1996 è stato invitato dal RIBA di Londra alla mostra "Architecture on the Horizon". È progettista-consulente del Consorzio "Venezia Nuova" per la realizzazione delle opere a terra del sistema di barriere mobili per la salvaguardia della laguna di Venezia (Progetto MOSE).

