

OKOS PARAMETRO

RIVISTA INTERNAZIONALE DI ARCHITETTURA E URBANISTICA / INTERNATIONAL MAGAZINE OF ARCHITECTURE AND URBAN PLANNING

n. 222 / gennaio-febbraio 1993
Alvar Aalto: cent'anni dopo



Sebbene sappiamo che l'uomo ha poche speranze di essere salvato

Sebbene sappiamo che l'uomo ha poche speranze di essere salvato

Sebbene sappiamo che l'uomo ha poche speranze di essere salvato

Sebbene sappiamo che l'uomo ha poche speranze di essere salvato

Sebbene sappiamo che l'uomo ha poche speranze di essere salvato

Sebbene sappiamo che l'uomo ha poche speranze di essere salvato

Sebbene sappiamo che l'uomo ha poche speranze di essere salvato

Sebbene sappiamo che l'uomo ha poche speranze di essere salvato

Sebbene sappiamo che l'uomo ha poche speranze di essere salvato

Sebbene sappiamo che l'uomo ha poche speranze di essere salvato

Sebbene sappiamo che l'uomo ha poche speranze di essere salvato

Sebbene sappiamo che l'uomo ha poche speranze di essere salvato

Sebbene sappiamo che l'uomo ha poche speranze di essere salvato

Sebbene sappiamo che l'uomo ha poche speranze di essere salvato

Sebbene sappiamo che l'uomo ha poche speranze di essere salvato

Sebbene sappiamo che l'uomo ha poche speranze di essere salvato

Sebbene sappiamo che l'uomo ha poche speranze di essere salvato

Sebbene sappiamo che l'uomo ha poche speranze di essere salvato

Sebbene sappiamo che l'uomo ha poche speranze di essere salvato

Sebbene sappiamo che l'uomo ha poche speranze di essere salvato

Sebbene sappiamo che l'uomo ha poche speranze di essere salvato

Sebbene sappiamo che l'uomo ha poche speranze di essere salvato

Sebbene sappiamo che l'uomo ha poche speranze di essere salvato

Sebbene sappiamo che l'uomo ha poche speranze di essere salvato

Sebbene sappiamo che l'uomo ha poche speranze di essere salvato

Sebbene sappiamo che l'uomo ha poche speranze di essere salvato

Sebbene sappiamo che l'uomo ha poche speranze di essere salvato

Sebbene sappiamo che l'uomo ha poche speranze di essere salvato

Sebbene sappiamo che l'uomo ha poche speranze di essere salvato

Sebbene sappiamo che l'uomo ha poche speranze di essere salvato

Sebbene sappiamo che l'uomo ha poche speranze di essere salvato

Sebbene sappiamo che l'uomo ha poche speranze di essere salvato

Sebbene sappiamo che l'uomo ha poche speranze di essere salvato

Sebbene sappiamo che l'uomo ha poche speranze di essere salvato

Sebbene sappiamo che l'uomo ha poche speranze di essere salvato

Sebbene sappiamo che l'uomo ha poche speranze di essere salvato

Sebbene sappiamo che l'uomo ha poche speranze di essere salvato

Sebbene sappiamo che l'uomo ha poche speranze di essere salvato

Sebbene sappiamo che l'uomo ha poche speranze di essere salvato

Sebbene sappiamo che l'uomo ha poche speranze di essere salvato

Sebbene sappiamo che l'uomo ha poche speranze di essere salvato

Sebbene sappiamo che l'uomo ha poche speranze di essere salvato

Sebbene sappiamo che l'uomo ha poche speranze di essere salvato

Sebbene sappiamo che l'uomo ha poche speranze di essere salvato

Contiene I.P.

ISSN
0031-1731

Il presente numero di *Parametro* è dedicato alla testimonianza - unica in Italia - che Alvar Aalto ha lasciato con la sua opera a Riola (Bologna) (chiesa di M. Assunta); con ciò si intende celebrare compiutamente il centenario della nascita del Maestro.

L'importanza di tale presenza è in particolare sottolineata dall'Editoriale volto a rievocare la genesi della chiesa rioliese, prima applicazione all'edificio sacro della Riforma liturgica conciliare.

Come questo evento dell'architettura si collochi in Italia è illustrato dal "pezzo" di Glauco Gresleri che lo inserisce nella straordinaria storia dell'episcopato lercariano contrappuntato di slanci coraggiosi, ma anche da immeritate sofferenze.

Aalto, oltre ad occupare un posto di primo piano nell'architettura moderna del secolo, è anche un progettista di chiese cristiane, delle quali l'unica cattolica, è quella rioliese.

Si configura in tal modo un panorama completo anche d'immagini di tutte le chiese cristiane documentandole in questo numero con geometriche ed immagini delle opere realizzate.

Recente edita della odiurna difficoltà di reperimento di una pubblicazione che uscì in occasione dell'inaugurazione della chiesa di Riola, *Parametro* ritiene importante riprodurre il testo integrale del discorso del card. Lercaro alla presa in consegna del progetto di Aalto e il discorso del Card. Ponca all'inaugurazione/apertura al culto della chiesa.

Al Card. Ponca si deve la decisione, dopo la scomparsa di Lercaro, di realizzare decisamente l'opera. Ciò è avvenuto anche per la straordinaria decisione del comm. Mario Tamburini tecnico costruttore con la soc. Grandi Lavori e, successivamente, in proprio (Tamburini S.p.A.) per la realizzazione del campanile.

PARAMETRO

RIVISTA DI ARCHITETTURA E URBANISTICA / ANNO XXIX / N. 222 GENNAIO-FEBBRAIO 1998 / EDIZIONI C.E.L.I. DEL GRUPPO EDITORIALE FAENZA EDITRICE

Direttori: Giorgio Trebbi (Responsabile) / Glauco Gresleri

Comitato scientifico: Giannantonio Avezù / Vincenzo-Giuseppe Berti / Lamberto Borghi / Paolo Capponcelli / Alessandra Carini / Silvio Cassarà / Silvano Casini / Francesco Ceccarelli / Pierluigi Cervellati / Carlo Cesari / Corrado Coghi / Mario Cusmano / Giancarlo De Carlo / Roberto Farina / Luisella Gelsomino / Giuliano Gresleri / Glauco Gresleri / Alberto Manfredini / Enea Manfredini / Giovanni Manfredini / Pier Giorgio Massaretti / Raffaele Mazzanti / Carlo Monti / Pierpaola Penzo / Giuliano Piazzi / Alberto Pratelli / Giorgio Trebbi / Paola Venturi / Enzo Zacchioli / Stefano Zagnoni.

Redazione: Padiglione de l'Esprit Nouveau / Piazza Costituzione 11 / 40128 Bologna

Progetto grafico: Lucia Trebbi e Wanda Benatti

Segretaria di redazione: Ornella Dell'Amore

Associato a:

A.N.E.S. Associazione Nazionale Editoria Specializzata

4 Quadrante

24 Architettura e carica umana, Giorgio Trebbi.

26 Aalto: cent'anni dopo. A cura di Lucia Trebbi e Wanda Benatti.

45 La chiesa di Alvar Aalto a Riola nell'epopea lercariana di metà secolo a Bologna. Glauco Gresleri.

47 Ricordare Alvar Aalto. Giovanni Manfredini.

52 Saggi/La pittura di Wanda Benatti in una indagine critica. Lorenzo Gresleri

59 Saggi/You can't jut the clock back. Federico Bilò.

70 Saggi/Planet Elios. Lucia Trebbi.

Direzione: 40124 Bologna - Via Solferino 19 - tel. 051/582112

Pubblicità e abbonamenti: Edizioni C.E.L.I. del Gruppo Editoriale Faenza Editrice S.p.A. - Via Pier De Crescenzi, 44 - 48018 FAENZA (RA) - tel. 0546/663488 fax 0546/660440 - E-Mail info@faenza.com. INTERNET: www.faenza.com

Stampa: La Fotocromo Emiliana - Osteria Grande (BO)

Responsabile banca dati: Luisa Teston.

Italia una copia L. 25.000 - Estero L. 35.000

Abbonamenti 6 numeri (annuale): Italia (spedizione in abbonamento postale) L. 120.000 Estero (spedizione ordinaria) L. 162.000 Via Aerea (Africa, Asia, America) L. 208.000 (Oceania) L. 242.000 - E-Mail info@faenza.com. INTERNET: www.faenza.com

Lo sconto del 15% sull'abbonamento viene riservato agli studenti universitari previa indicazione del numero di matricola e dell'Università frequentata.

L'importo degli abbonamenti può essere versato sul C.C.P. n. 13951488 intestato a Gruppo Editoriale Faenza Editrice S.p.A.

Spedizione in abbonamento postale / Pubblicazione registrata presso il Tribunale di Ravenna N 543 del 30/4/1970 / Pubblicità non superiore al 45%

Iscrizione al Registro Nazionale della Stampa n. 824 vol. 9 Foglio 185 del 23/03/1983.

IVA assolta dall'Editore ai sensi dell'art. 74 del D.P.R. 26 ottobre 1972, n. 633 e successive modifiche esente da bolla di accompagnamento (art. 22 L. 67/1987, art. lett. i D.P.R. 633/1972 e art. 4 n. 6 D.P.R. 627/1978).

La rivista non è responsabile per la perdita o il danno dei fascicoli durante il trasporto.

I fascicoli non ricevuti devono essere richiesti entro trenta giorni dal ricevimento del fascicolo successivo.

Le proposte di collaborazione devono pervenire alla Direzione sotto forma di «scaletta» dettagliata; se accettate, ci si riserva di intervenire su di esse per la loro definizione in qualunque momento. Non possono essere assunti impegni temporali di pubblicazione. Per le parti monografiche devono essere tassativamente rispettate le seguenti norme. Testo: deve essere consegnato tassativamente su supporto magnetico. Disegni: esclusione dell'uso dello 0,1 nel segno e formato non eccedente la dimensione di cm. 60x40. La Direzione non garantisce la restituzione del materiale pervenuto. Le «recensioni» per la rubrica «Libri» non espressamente richieste dalla Redazione, vengono prese in considerazione solo se non superano le 120 righe dattiloscritte e se contengono tutti i dati (n. delle pagine, Autore, costo, anno di pubblicazione) relativi all'individuazione del volume. I manoscritti e le fotografie che giungono in redazione, non verranno restituiti.

N.B. La Redazione accetta i titoli degli articoli come indicazione di massima, riservandosi di intervenire sugli stessi in base ai criteri di valutazione generale nell'economia del numero.

Questa rivista Le è stata inviata tramite abbonamento: l'indirizzo in nostro possesso verrà utilizzato, oltre che per l'invio della rivista, anche per l'invio di altre riviste e/o per l'inoltro di proposte di abbonamento e promozioni libri. Ai sensi della legge 675/96 Art. 13 è nel Suo diritto richiedere la cessazione dell'invio e/o l'aggiornamento dei dati in nostro possesso.

YOU CAN'T PUT THE CLOCK BACK

Townscape e cultura del paesaggio su Architectural Review negli anni '50

di Federico Bilò

"Il campo della visione mi è sempre sembrato paragonabile al terreno di scavi dell'archeologo. Vedere è essere appostati, in attesa di ciò che deve sorgere dal fondo, senza nome, di ciò che non presenta nessun interesse; ciò che tace sta per parlare, ciò che è chiuso sta per aprirsi, è sempre il brutto che fa buono il rapporto, da ciò deriva questo interesse costante per gli aspetti marginali, collaterali, qualunque essi siano, per il vuoto e per l'assenza, in fin dei conti".

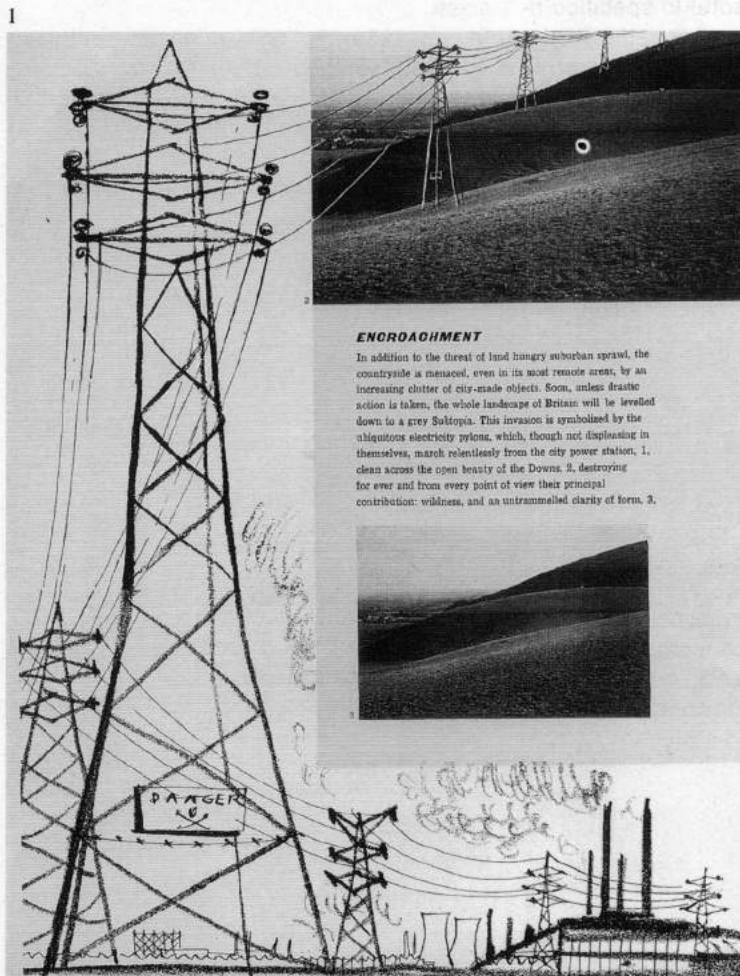
Paul Virilio

1. Architectural Review, il prestigioso periodico britannico d'architettura, ha compiuto nel 1996 cent'anni di vita, portati con giusto orgoglio e sobria eleganza; per festeggiarsi, la testata ha pubblicato un numero commemorativo (n.1191, maggio 1996, The first 100 years) che ricapitola per grandi linee gli episodi salienti della gloriosa vicenda. Viene proposta una suddivisione in cinque periodi: il primo, 1896-1921, si connota per il legame con il movimento Arts and Craft nello spirito di Pugin e Ruskin, progressivamente abbandonato per un certo classicismo; il secondo, 1922-1934, vede crescere l'interesse per l'architettura moderna, che si consolida nel terzo, 1935-1951, con l'arrivo di personaggi come Richards e Pevsner.

"Il campo visivo è il prodotto dell'abitudine cronica degli uomini civili di vedere il mondo come un quadro".

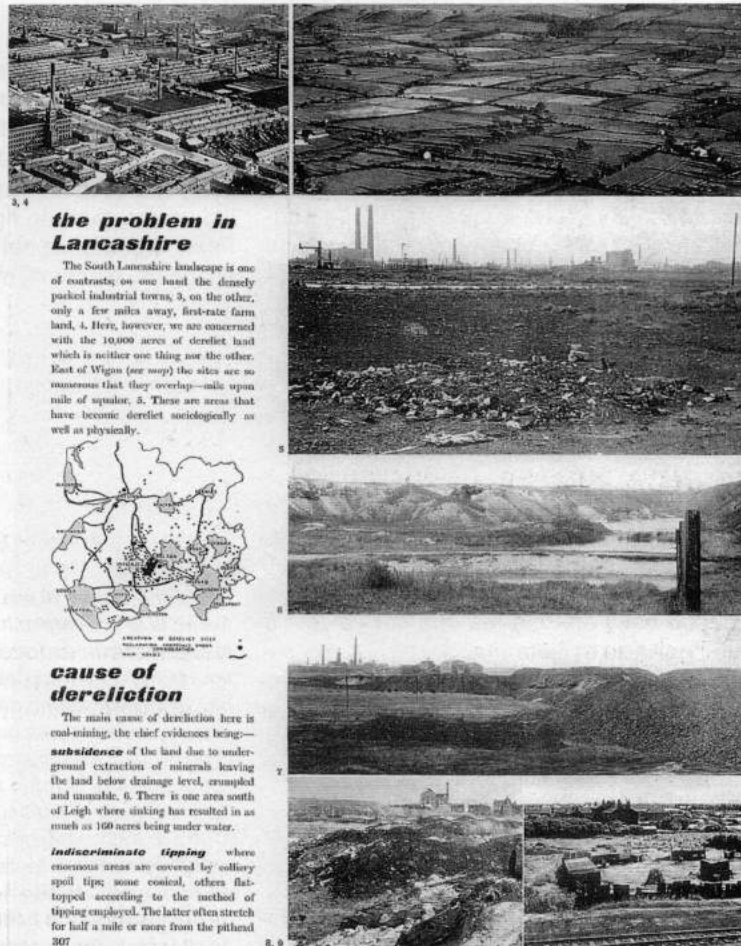
J. J. Gibson

- 1
Crowe e Browne *Encroachment*, ottobre 1955.
2
Browne *Dereliction*, novembre 1955.



ENCROACHMENT

In addition to the threat of land hungry suburban sprawl, the countryside is menaced, even in its most remote areas, by an increasing clutter of city-made objects. Soon, unless drastic action is taken, the whole landscape of Britain will be levelled down to a grey Sotopia. This invasion is symbolized by the ubiquitous electricity pylons, which, though not displacing in themselves, march relentlessly from the city power station, 1, clean across the open beauty of the Downs, 2, destroying for ever and from every point of view their principal contribution: wildness, and an untrammelled clarity of form, 3.



the problem in Lancashire

The South Lancashire landscape is one of contrasts; on one hand the densely packed industrial towns, 3, on the other, only a few miles away, first-rate farm land, 4. Here, however, we are concerned with the 10,000 acres of derelict land which is neither one thing nor the other. East of Wigan (see map) the sites are so numerous that they overlap—mile upon mile of squalor, 5. These are areas that have become derelict sociologically as well as physically.



cause of dereliction

The main cause of dereliction here is coal-mining, the chief evidences being:—**subsidence** of the land due to underground extraction of minerals leaving the land below drainage level, eroded and unusable, 6. There is one area south of Leigh where sinking has resulted in as much as 160 acres being under water.

Indiscriminate tipping where enormous areas are covered by colliery spoil tips; some conical, others flat-topped according to the method of tipping employed. The latter often stretch for half a mile or more from the pithead 307

Ma è con il periodo successivo, il quarto, 1952-1973, che *Architectural Review* assume un ruolo di primo piano nel dibattito internazionale, grazie all'azione di una molteplicità di personaggi tra cui Pevsner, Banham, Cullen, Nairn, ben rispecchiando la vivacità della cultura architettonica britannica di quegli anni; la rivista diviene un crocevia del dibattito internazionale e vari temi divenuti poi egemoni trovano su queste colonne la loro origine: ad esempio la complessa azione di critica e revisione nei confronti dell'apparato ideologico del Movimento Moderno (non si può non pensare all'azione del Team X e agli scritti degli Smithson); o, ancora, il Brutalismo.

L'ultimo periodo infine, 1974-1996, racconta l'avvento di nuovi, modi di pensare e fare l'architettura, mostrando particolare interesse per l'High-Tech; rileva Zevi come "senza ortodossie" la rivista abbia evitato "deviazioni gratuite e insulse, postmodernismo compreso" (1).

Lasciando agli storici il compito di valutare la correttezza di tale autoproposta suddivisione, noi concentreremo la nostra attenzione sul secondo dopoguerra, ritenendo sufficientemente omogenea e riconoscibile l'azione che la rivista conduce tra il 1949 e il 1956, sviluppando una lunga e articolata indagine sullo stato del paesaggio inglese. I suddetti limiti temporali sono individuati rispettivamente da un articolo fondativo strettamente teorico e da un numero monografico "conclusivo" che in qualche modo suggerisce le riflessioni condotte condensandone i frutti.

Le caratteristiche delle aree di transizione tra la città e la campagna, le modalità della trasformazione del territorio extraurbano popolatosi di manufatti di varia natura e dimensione, l'alterazione di quadri visuali consolidati: questi sono i principali capitoli in cui si articola un'indagine che presenta ancor oggi molti aspetti interessanti.

Allontanatosi ormai di un quarantennio, questo rilevante lavoro compiuto dal gruppo di *Architectural Review* rischia di venir dimenticato mentre, come sottolineato abbastanza recentemente anche da Franco Purini (2), necessiterebbe una rinnovata considerazione, non tanto per valutarne la collocazione storica quanto piuttosto la possibile attualità operativa.

2. Prima di procedere nell'analisi è indispensabile stabilire le coordinate teoriche di questo scritto.

Affermiamo che il paesaggio non esiste in sé; esiste il paese, il mondo. Il paesaggio è piuttosto l'esito di un giudizio critico ed esteticamente intenzionato frutto dell'osservazione e delle reiterate esperienze del paese stesso considerato sotto lo specifico riguardo degli aspetti figurativi; pertanto, occuparsi di paesaggio significa occuparsi dei valori figurativi del paese. Attribuito questo significato relativamente univoco a tale termine notoriamente polisemico, possiamo considerare le trasformazioni avvenute nel paesaggio, o meglio nel paese, dal punto di vista del loro portato figurativo (3).

Infatti la presenza nel paese contemporaneo di oggetti, elementi, manufatti e tracciati, ap-

partenenti alla contemporaneità, che insistono sul sedime storico lentamente e incessantemente formatosi produce un nuovo assetto del paese e di conseguenza, a giudizio estetico avvenuto, un paesaggio nuovo e diverso.

Distinguiamo quindi un paesaggio nuovo da uno vecchio o meglio storico proprio in virtù delle suddette sovrapposizioni segniche; definiamo pertanto "paesaggio ibrido" -secondo il lemma della parola ibrido: "risultante da un'arbitraria giustapposizione o da un incongruo accostamento" (4) - situazioni composte e mescolanze di ambiti storicamente contrapposti; designamo con tale locuzione la simultanea presenza di elementi della città e della campagna, centrali e periferici, naturali e artificiali, ordinati e caotici, ecc... : tali contrapposizioni sono superate in una superiore promiscuità.

Il pensiero architettonico contemporaneo e la cultura del progetto si misurano con un assetto del paese ricco di situazioni ibride, ove elementi, scale e tessiture si confondono e si dispongono senza regole apparenti producendo assetti figurativi inediti o misconosciuti.

In questo quadro, solo un giudizio critico ed esteticamente intenzionato ma libero da pregiudizi può effettuare quelle attribuzioni di valore necessarie alla definizione di una progettualità generale -il senso del progetto- nelle sue mutevoli e multiformi articolazioni -le occasioni progettuali specifiche-.

3. Commistioni, compresenze, ibridazioni di elementi urbani e rurali, artificiali e naturali

(1) BRUNO ZEVI, *Cento anni di qualità*, in "L'Espresso", 18 luglio 1996.

(2) FRANCO PURINI, *Un paese senza paesaggio*, in "Casabella" 575-6, 1991. Ora anche in F.P., *Dal Progetto*, Kappa, Roma 1992. Scrive Purini: "...la capacità di ricavare dall'infinità dello spazio aperto organiche inquadrature dotate di un'autonomia figurativa all'interno delle categorie contemporanee della percezione del mondo tra le quali la velocità e la distrazione non è stata ancora rinnovata dalla cultura architettonica italiana. Esperimenti come quelli di Gordon Cullen, tentativi di conciliare la pittura di paesaggio con i temi progettuali in un accurato montaggio filmico di singole vignette, o più impegnative ipotesi come quelle avanzate da Lynch sull'immagine della città o sulla vista dall'autostrada non hanno trovato nel contesto disciplinare italiano un'eco apprezzabile".

(3) Ha scritto Eugenio Turri che il termine paesaggio "deriva notoriamente da paese (nel senso di regione, territorio), ma se ne distingue essendo il paesaggio, nel suo significato tradizionale che ci viene dalla pittura, una visualizzazione di quella concreta realtà che è il secondo. In tal modo la formula più generale e immediata che serve a definire il paesaggio può essere la seguente: <immagine da noi percepita di un tratto della superficie terrestre>". EUGENIO TURRI, *Semiologia del Paesaggio Italiano*, Longanesi, Milano 1979.

(4) GIACOMO DEVOTO, GIAN CARLO OLI, *Dizionario della Lingua Italiana*, Le Monnier, Firenze 1971.

caratterizzano dunque il nuovo paesaggio o, più esattamente, il nuovo assetto del paese. Eppure la consapevolezza di tutto ciò non costituisce una novità assoluta in ambito disciplinare; come accennato la cultura architettonica inglese già quarant'anni fa, dinnanzi alle rilevanti trasformazioni del territorio britannico, pone con lucida consapevolezza il tema delle caratteristiche e delle qualità dei vari tipi di paesaggio, da rurale a urbano; tema svolto per lo più secondo il tipico approccio empirico anglosassone, anche se fondato su precisi assunti teorici.

L'articolo che nel 1949 apre il dibattito sulle colonne di AR è firmato a nome di I. De Wolfe e si intitola "Townscape. A Plea for an English Visual Philosophy founded on the true rock of Sir Uvedal Price" (5): si tratta già di una completa dichiarazione d'intenti.

Punto di partenza è la constatazione per cui "the contemporary world is a kind of visual refuse heap", nonché la difficoltà nell'individuare e nel discutere le differenze tra un paesaggio "civile" ed uno "barbaro", in assenza di una letteratura, di un vocabolario,

insomma di una teoria cui far riferimento. De Wolfe decide di riferirsi al pensiero di Uvedal Price, uno dei teorici della settecentesca cultura del Pittoresco. "The meaning of the Picturesque offensive as a reaction is clear": un'offensiva contro il Bello Ideale del classicismo, tutta a favore di quel "Be Thyself", si te stesso, capace di rivelare qualità estetiche estranee a canoni, schemi, modelli e regole.

Dunque De Wolfe fa riferimento all'estetica del pittoresco che costituisce, come disse Argan, "una vera e propria teoria della forma" (6), centrata sul concetto di varietà: un'estetica delle differenze. Ribaditi tali principi, si chiede De Wolfe: "can they be turned into anything like a working principle for the practising planner?" Come chiedersi in qual modo il riferirsi ai principi del pittoresco possa fattivamente contribuire all'attribuzione di valore e alla modificazione progettuale del paesaggio contemporaneo. De Wolfe non dubita di tale contributo, affermando che "when things or people are allowed to be themselves they disclose fresh potentialities (...) so

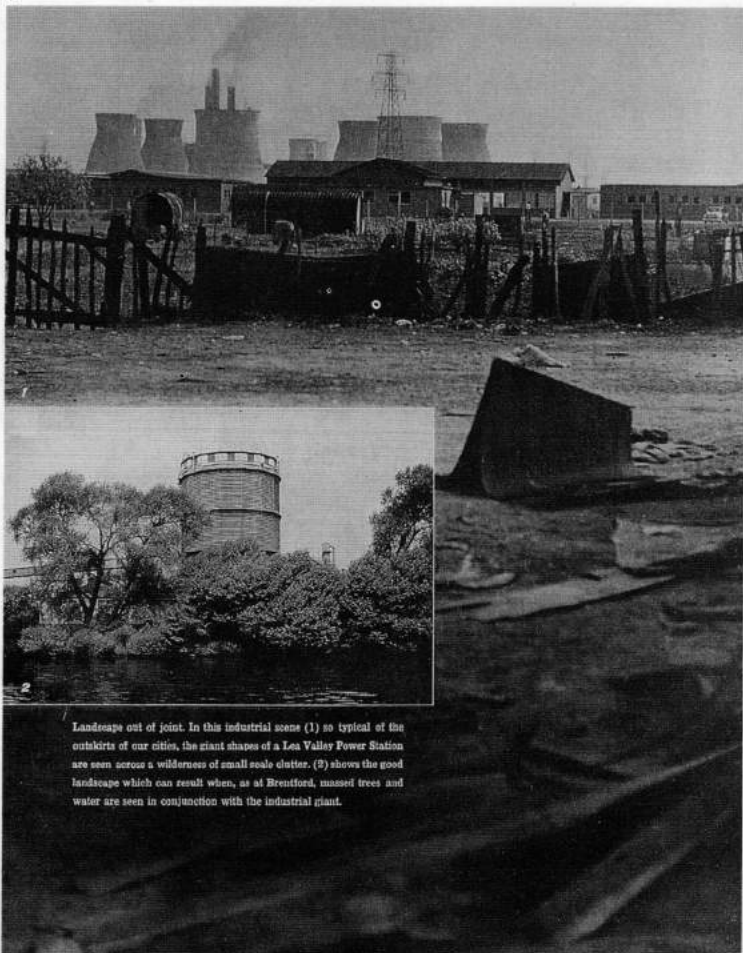
5 I. DE WOLFE, *Townscape*, in "Architectural Review", dicembre 1949

(6) GIULIO CARLO ARGAN, *La pittura dell'Illuminismo in Inghilterra*, in *Dal Bramante al Canova*, Bulzoni Roma 1970.

3, 4

Crowe e Browne, *Industry Exploited*, ottobre 1954.

3



Landscape out of joint. In this industrial scene (1) so typical of the outskirts of our cities, the giant shapes of a Lea Valley Power Station are seen across a wilderness of small scale clutter. (2) shows the good landscape which can result when, as at Brentford, massive trees and water are seen in conjunction with the industrial giant.

4

LANDSCAPE

Sylvia Crowe and Kenneth Browne

INDUSTRY EXPLOITED

Modern industry has a scale which is equally alien to the humanized English countryside and to the town for both these are related to the scale of the individual, while industry is based on mass-production and the crowd. Yet seen in an appropriate setting, industry provides some of the finest buildings of our times. Against the sweeping Cleveland hills or standing up from the wide, hedgeless fields of the Fens, their value can be appreciated. But amongst close-set, hedged fields they are as uncomfortable in scale as they are when towering over small dwelling-houses or competing with the one-time dominance of churches. But to deduce from this a policy of siting industry in open, large scale scenery would be not only absurd from the economic angle but inimical to the welfare of the landscape. Those of our landscapes which are greater than the scale of man are far too scarce and precious to be invaded unnecessarily.

But on the outskirts of our towns there is a ragged no-man's land where agriculture peters out between the urban fingers of railways, works and reservoirs, and where the city-dwellers come, not so often singly as in crowds, for such mass recreations as football and racing. Here in this backyard of the city is the opportunity to create a new landscape, tuned to the new scale, and using the three great landscape elements of land-form, water and trees.

With modern earth-moving machinery, and the tendency of industrial civilisation to throw up vast quantities of surplus spoil, there are opportunities which have never existed before for building new land-form. Instead of siting industry against existing hills, hills can be made where industry is to go.

Land-form can serve to isolate a building from neighbouring small-scale development, substituting a quiet, massive background for a worried skyline of small buildings. Or its shape may be used to complete the composition of the building, particularly when, as in the case of some gasholders, the buildings are not themselves of good proportion.

While the city throws out great heaps of spoil in one place, it digs holes in others, and

(7) SYLVIA CROWE, KENNETH BROWNE, *Industry Exploited*, in "Architectural Review", ottobre 1954.

5
Crowe e Browne, *Industry Exploited*, ottobre 1954.
6
Crowe e Browne, *Industry Exploited*, ottobre 1954.

that relationships that have never been foreseen spring suddenly into being between dissimilar or even hostile objects (...) Such relationships, first revealed by accident, become next the motifs of a self-conscious, aimed at reconciling by accentuating varieties of form, and establishing, in resolving that conflict, the conditions for a democracy of things". De Wolfe ribadisce il radicalismo dell'estetica del pittoresco, che cerca di raggiungere "a new kind of organization through the cultivation of significant differences (...) to make a new kind of whole"; infatti "without exactly that -a visual philosophy- we shall continue to be the agents and the victims of the world of the upturned dustbin. But once isolate and establish (for the society concerned) a general visual philosophy and the whole course of planning operations on the land surface, so tangled and inconsequent before, so obscure in objective, become sharp, clear, aimed, concise. It is a matter not of a technic but of a philosophy". Come si vede, lo scritto di De Wolfe costi-

tuisce una ricapitolazione e un aggiornamento dell'estetica del pittoresco fondata per il dibattito successivo, che queste premesse teoriche cercherà di sviluppare in strategie operative.

Citeremo due esempi. Il primo consiste nel lavoro di S. Crowe e K. Browne intitolato "Industry Exploited" (7), ovvero come conciliare gli impianti industriali di grande dimensione con i segni più minuti del paesaggio della città. Si tratta cioè di capire come realizzare "a new landscape, tuned to the new scale, and using the three great landscape elements of land-form, water and trees".

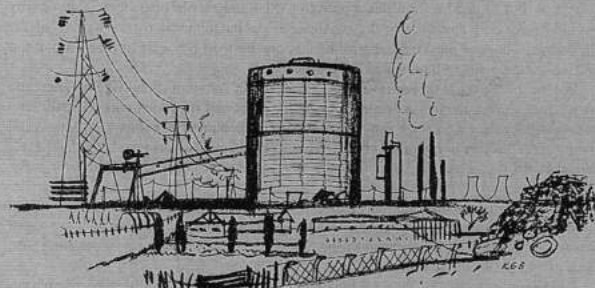
Vorremmo evidenziare in queste intenzioni la piena applicazione dei principi espressi da De Wolfe: cioè il tentativo di costruire un nuovo paesaggio che trova valore non in ragione di canoni estetici predeterminati, ma nella reazione -consapevolmente perseguita- di elementi differenti e in contrasto tra loro; dunque accettazione della varietà e ricerca di relazioni inedite tra elementi incongrui. E' interessante notare come questo studio proceda in maniera "empirica", attraverso fo-

5

in many of the city fringed lands worked-out gravel pits add to the scars and disorder. Enough of these pits are flooded to show their potential value, both scenically and as lakes for boating, fishing and bird-watching. Nothing composes better with the scale of industry than a sheet of water, while reflected in it even untidy sheds and stacks of barrels take on a certain pictorial value. The squalor of the industrial lands is generally not caused by the buildings themselves, but by the litter of their backyards and by the unkempt wasteland which surrounds them. Any treatment which simplifies these surroundings will help to lift them from squalor, and water is the supreme simplifier. Fortunately a clear horizontal plane is given: also by playing fields which form one of the chief land uses in the industrial suburbs. But while the stretches of water and grass will form the foreground to buildings, the view breaks down if it lacks a good middle distance and horizon. It is to complete these parts of the picture that trees are needed. Not single specimens, nor rows, but broadly massed trees, completing, in conjunction with land-form, the composition and background of the building's silhouette; blotting out the litter of posts and wires, unclimbable fences, and temporary sheds with which industry surrounds itself.

Attempts to plant to hide the building are not only an insult to its architecture, but, even when the building deserves it, seldom succeed; more often drawing attention to the object it is intended to conceal.

Equally unhappy is the small scale planting of little trees and shrubs, which cheapens that which should have grandeur. The English cottage garden tradition is for man the individual, not for man in the mass. It is rather the breadth of treatment with massed trees, open spaces and stretches of water which Le Notre found right for the crowds of the French court which comes back deformed and simplified to deal with the crowd-scale of our industrial landscape.



THE PROBLEM How to relate the massive forms of modern industrial plant, rising from a network of visually complicated lesser forms created by services and production, to the human scale of town and small scale countryside in such a way as to produce good landscape.

228

ASSETS

Let us first of all examine some of the typical shapes of industry—the raw material of the industrial landscape. These consist of:—

MASSIVE FORMS which on account of size and simplicity of shape make natural focal points for the landscape, for example:—

Paper Stations whose huge funnel-shaped cooling towers and vertical stacks make fine compositions as at Eddleth, 4. *Gasometers* with their great metal drums rising in light latticework cages, 5. *Chimneys* which when grouped as in this Midland brewery, 6, have a grandeur comparable with the columns of the ruined Temple of Baalbek.

LESSER FORMS such as:—

Pylons, 7, *cranes*, *gastries*, 8, whose spikewheel lattice construction makes a splendid foil for the massive forms mentioned above and the transparency of which enables them to stand lightly on the natural landscape.

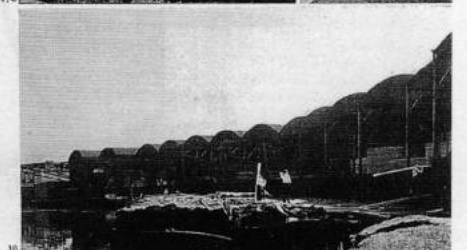
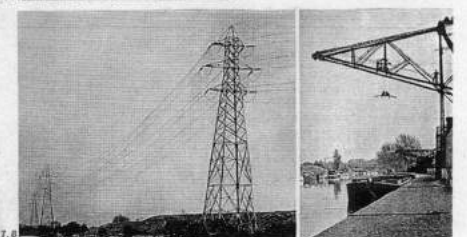
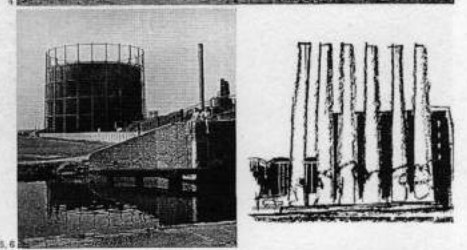
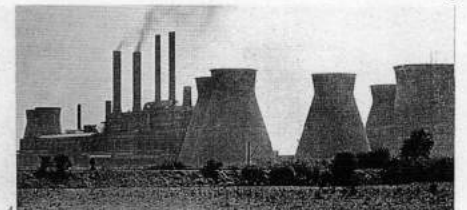
Storage sheds which are often admirable in shape as the timber sheds in the Lea Valley, 10, with their pleasantly undulating roofline.

Sometimes the *transport* of industry also can be a scenic asset, for instance when seen in the form of barges threading their way along the canals, 9.



all these can be the elements of good landscape

229



tografie, disegni e relativi commenti: in maniera strettamente visiva. Crowe e Browne procedono in primo luogo ad una individuazione degli elementi del paesaggio industriale: forme massive (ciminiere, torri di raffreddamento, gasometri,...) e forme minute (strutture metalliche, cavi tesi,...); affermano gli autori: "all these can be the elements of good landscape....or of a bad", e mostrano esempi fotografici dell' "unplanned chaos", cioè di un cattivo rapporto degli elementi tra loro e con il contesto; individuano quindi le cause più frequenti del "cattivo paesaggio": 1-un cattivo rapporto di scala; 2-un cattivo uso del suolo (wasteland); 3-un "primo piano" confuso, che significa confusione intorno e particolarmente "davanti" (rispetto al punto d'osservazione) ai grandi edifici.

Gli autori, mostrati alcuni rimedi inopportuni, avanzano le loro soluzioni, basate sull'uso simultaneo di movimenti di terra, ampie masse arboree, nonché superfici di prato o d'acqua. "Water and grass provide a simplified foreground to the mighty shapes of industry, whilst massed trees and landform will

mask small scale buildings and clutter and unify the scene".

Come si deduce dalle soluzioni proposte l'intento generale è quello di semplificare il quadro visivo, agendo sull'eccessiva molteplicità degli elementi -riducendone l' "affollamento"- ed agendo sulle relazioni principali tra quelli -amplificando i contrasti.

Il secondo esempio è ancora un lavoro di Crowe e Browne: un articolo emblematicamente intitolato "Encroachment" (8): intromissione di oggetti urbani o comunque artificiali nel contesto naturale, capaci di ridurre l'intera Gran Bretagna a un enorme anonimo suburbio; anche in questo caso il testo è piuttosto un commento a fotografie e disegni degli autori.

Gli agenti di tale intromissione sono eterogenei: dai piloni degli elettrodotti agli impianti industriali, dalle insegne pubblicitarie ai distributori della benzina; ma anche l'espansione urbana a bassa densità -il cosiddetto "sprawl"- , per lo stolto spreco di suolo. Gli autori non hanno però una visione nostalgica; a loro avviso esistono esempi di felici con-

(8) SYLVIA CROWE, KENNETH BROWNE, *Encroachment*, in "Architectural Review", ottobre 1955.

7
Crowe e Browne, *Industry Exploited*, ottobre 1954.

8
Crowe e Browne, *Industry Exploited*, ottobre 1954.

7

FAILURE

The unplanned chaos which so often results in the BACKYARD OF INDUSTRY, 11. Ugly and formless timber storage, unrelated buildings and chimneys, unscrupulous waterway and wasteland of ungrazed grass with black fencing as the most dominant theme equals landscape out of joint. The reservoir on the right is seen merely as a featureless embankment, the water which might have served as a unifying factor being at a higher level than the surrounding ground and therefore unseen. Failure to make good landscape is often in part due to the bad



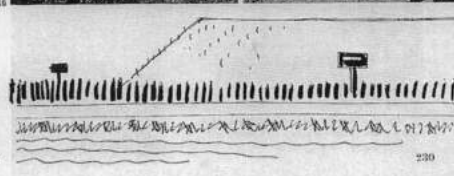
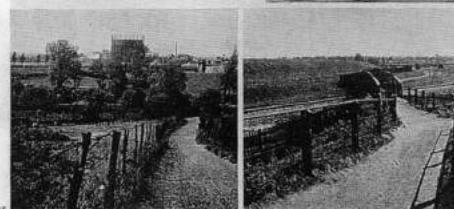
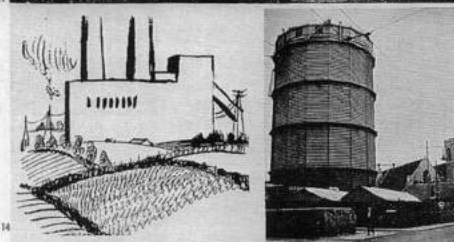
designs of industrial forms as, for instance, the cable pylon, 12, which is an unnecessarily heavy and aggressive addition to the canalside landscape in which it is placed, in contrast to 7, but more widespread and serious causes are—

scale

No problem arises in large-scale countryside such as the fens, for then the scale of industrial buildings and their setting is in harmony but— IN SMALL-SCALE COUNTRYSIDE, 13, seen against hedgerows and small fields, the industrial giant disobeys a peaceful scene whose attraction lies in small detail. IN THE TOWN, 14, the abrupt contrast in scale between the superhuman industrial construction and the man-sized houses and church from which it rises is incongruous and overpowering.

wasteland

The surroundings of industry, as in these Lea Valley scenes, 15, 16, are generally a sordid no-man's land of unseeded grass, neglected agriculture, and disused quarries criss-crossed with a confusion of wires, railway track and forbidding fences and dotted with scrappy haphazard planting and rubbish shoots. These photographs give some idea of the large areas of land squandered in this way. Reservoirs which should be a scenic asset are seen merely as featureless embankments surrounded by black painted almost solid fencing, 17 and



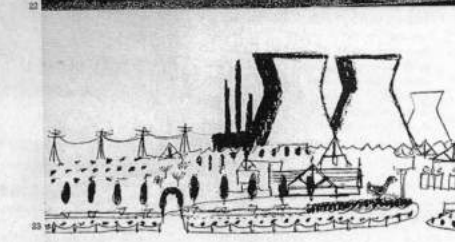
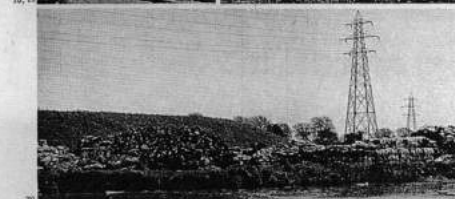
18, forming a cogged walk and punctuated with threatening noise bombs. Shabby concrete and wire fences abound, through which can be seen sordid dumps of building material, 19, and casting machinery.

foreground clutter

The massive shapes of industry require a foreground worthy of them, but all too often it is littered with a meaningless mass of waste products, junk and shabby building. The west bank of the Lea Canal provides an instance of thoughtless dumping perpetrated in what could be an attractive estuarine landscape, and shows a disordered foreground of old motor tyres and bales of rags, 20. A ragged scene of non-sensory building, including air-raid shelters used as allotment sheds, forms the messiest of foregrounds for the power station seen on the skyline, 21.

WRONG ANSWERS

Industrial buildings should be accepted, with selection, as fine units of landscape and their dignity respected. A negative attitude is an use and half-hearted attempts at screening carried out with thin rows of unsuitable trees such as the Lambsley poplars in 22, is quite ineffective and merely makes the scene ridiculous. The trees do not hide the somewhat messy buildings to the left and their shape is in impudent contrast to the massive drum of the gasometer they screen. Equally unworthy is the tendency to sugar the pill of industry by small-scale planting and Ideal Home Villio, 23.



8

(9) AA. VV. *Outrage*, fascicolo speciale di "Architectural Review", giugno 1955.

9
Crowe e Browne, *Industry Exploited*, ottobre 1954.
10
Crowe e Browne, *Industry Exploited*, ottobre 1954.

nubi tra elementi artificiali e contesto naturale: "railway viaducts are often good examples of a happy relationship between a large man-made construction and a small scale landscape. The construction is large but is lightened in appearance and given movement by the rhythm of arches through which the land-form can be seen".

Dunque fattori decisivi per la qualità del rapporto sono la scala dell'oggetto e le caratteristiche del suo disegno; infatti "a large scale dam which looks magnificent against the vast arid back-cloth of California (...), could not be inserted into the landscape of English lakes, without ruining the existing scene entirely. The result would make nonsense of it all: a lakeland scene turned into a landscape of engineering".

Gli studi sulle trasformazioni paesaggistiche, sulla formazione di nuovi paesaggi ibridi ragguagliano la loro massima intensità con due celebri numeri monografici di Architectural Review, entrambi curati da Ian Nairn; il primo, chiamato "Outrage" (9), è appunto una dettagliata denuncia delle alterazioni del pae-

saggio inglese; il secondo, "Counter-Attack", propone delle strategie per una razionale gestione del paesaggio stesso.

"Outrage" introduce il concetto di Subtopia (suburb+utopia), sorta di minacciosa profezia di una Gran Bretagna interamente ridotta a suburbio; l'approccio, tipicamente visivo, è subito precisato: "for the purpose of this issue, outrages are classified in terms rather of the eye than of psychological disorder".

Subtopia è "a mean and middle state, neither town nor country (...), subtopia is the world of universal low-density mess". In Subtopia si annullano le differenze tra naturale e artificiale, tra città e campagna, e il territorio si omologa attraverso un'insensata diffusione di manufatti "often inoffensive in themselves, disastrous in the places, quantities and associations in which they are found".

Al testo introduttivo e all'individuazione degli agenti di Subtopia segue una Route-Book, una sorta di viaggio in Gran Bretagna che evita le grandi conurbazioni, cercando Subtopia -e trovandola- là dove non la si preve-

9

SOLUTIONS

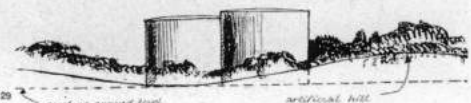
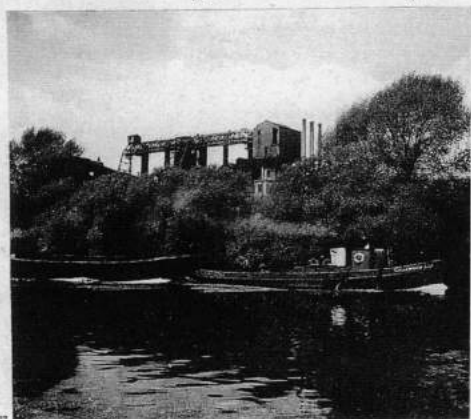
Undoubtedly there is great opportunity for the creation of a new and more worthy landscape for industry on the outskirts of our towns and cities and to achieve this there are three main elements at our disposal, *Maned trees*, 21, *Landform*, 25, and *Water and grass*, 26. Water and grass provide a simplified foreground to the mighty shapes of industry, whilst maned trees and landform will mask small scale building and clutter and unify the scene.

trees

The provision of a good middle distance and horizon is essential to a satisfactory landscape and it is to complete these parts of the picture that trees are often required; not trees individually but used in broad mass so that they hide or unify the low-level untidiness and small-scale building immediately adjacent to industry whilst making no attempt to mask the main forms as at Brentford, 27, 2. Trees are a splendid unifying agent, for when massed their scale is in keeping with large buildings whilst individually they are in scale with man.

landform

The amount of surplus spoil thrown up by modern earth-moving machinery makes it now possible, as never before, to create new hills where they are required, a valuable asset as it is often desirable that a building should be isolated from neighbouring small-scale development and that a quiet massive background should be substituted for a worried skyline of small buildings. At Harlow, 28, 29, this has been attempted, though for full effect it will be necessary to wait until the trees are grown and clothe the bare hill shapes.



water and grass

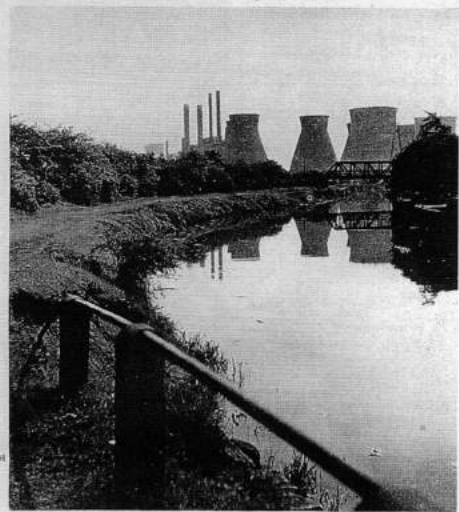
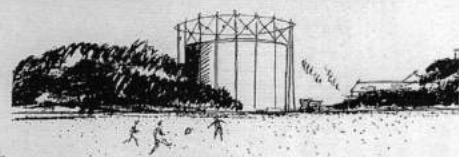
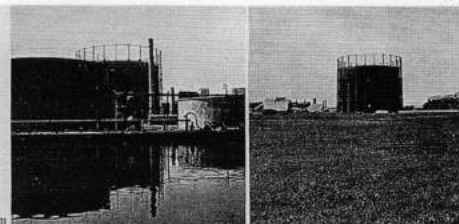
The effect of water is to simplify the foreground and making emphasis better with the scale of industry. When reflected in water even an untidy scene takes on a pictorial value. In 30 the shapes of gas production are reflected in the canal which runs beside it creating a satisfactory composition. Reservoirs which provide large sheets of water should always be considered when siting industry, for they will automatically give a simplified foreground and maintain the large scale provided that they are placed so that the water is seen. Worked out gravel pits flooded, 33, also have potential value for a similar reason in addition to their recreational possibilities for boating, fishing and bird-watching.

The use of large areas of well-kept grass has a similar effect to that of water in that they provide a clear horizontal plane as a base for the industrial building. Playing fields, 31, which are occupying more and more space on the city outskirts, can pro-

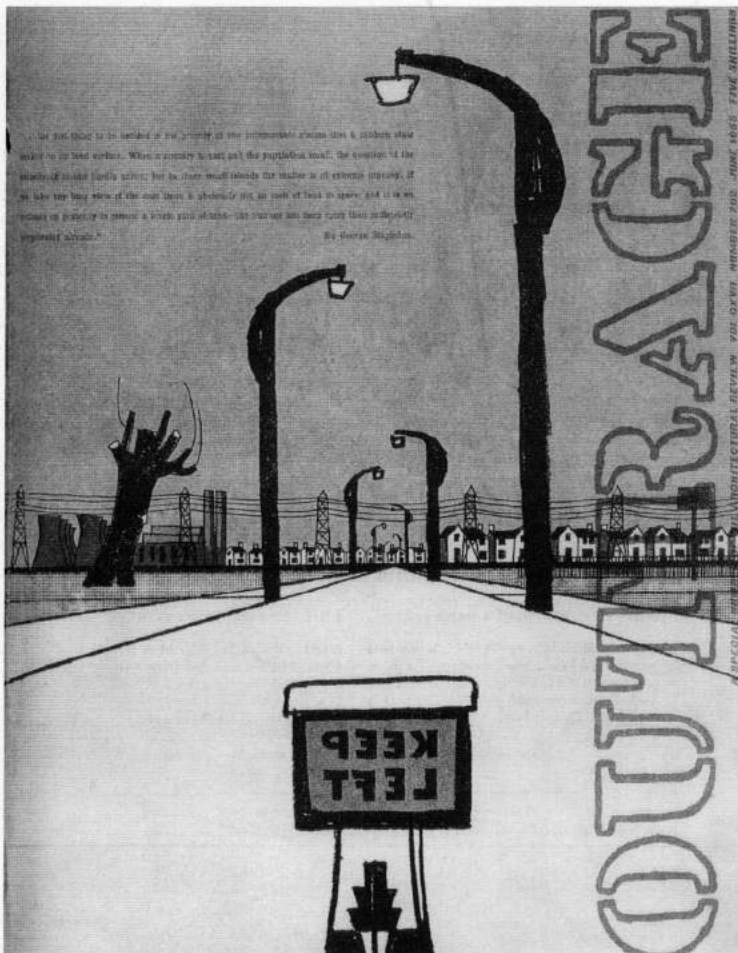


vide, together with recessures, the large-scale areas that are required. This scene might be improved by careful mass-planting to mask the unattractive buildings on the left and provide the necessary link in scale which the composition requires, 32.

industrial landscape as it can be: Enfield Power Station reflected in the Lea Canal



10



11

11 Nairn (a cura di), *Outrage*, giugno 1995.

de; il fascicolo si conclude con una sorta di ricapitolazione, ove si legge: "places are different: Subtopia is the annihilation of the difference by attempting to make one type of scenery standard for town, suburb, countryside and wild. So what has to be done is to maintain and intensify the difference between places. This is the basic principle of visual planning".

Sulla base di questa premessa, una serie organica di proposte per "riordinare" il paesaggio è contenuta in "Counter-Attack" (10), che consideriamo l'episodio culminante e in qualche modo conclusivo di questa vicenda. L'articolo chiave si intitola "A visual ABC" e descrive "four stages in sequence that lead back from mess to order"; si definiscono così i criteri di una "pianificazione visiva" capace di assicurare le condizioni "for the basic fitness of objects in the landscape".

Preliminare alle quattro fasi è la suddivisione del territorio inglese in cinque categorie

di paesaggio: wild, country, arcadia, town, metropolis. La prima fase consiste nell'individuazione della categoria e nella delimitazione dell'ambito unitario del luogo; vanno quindi rimossi gli elementi estranei a quella categoria (essendo stato precisato che ciò non altera le funzioni del luogo, perché "there is a <town> way and a <country> way and a <wild> way of doing everything"). La seconda fase consiste nel riordino del campo visivo, riducendo la confusione, e ciò specialmente attraverso l'eliminazione degli elementi verticali, che interrompono la continuità del paesaggio ben più degli elementi orizzontali, i quali "flow with and blend into the landscape". Se la scena ha raggiunto ora unità ed omogeneità negli elementi, può però ancora sembrare "an agglomeration rather than a place". Occorre che gli elementi siano relazionati e ciò, specie nelle aree di compromissione paesaggistica suburbana, è ottenibile riducendo le aree di terreno pri-

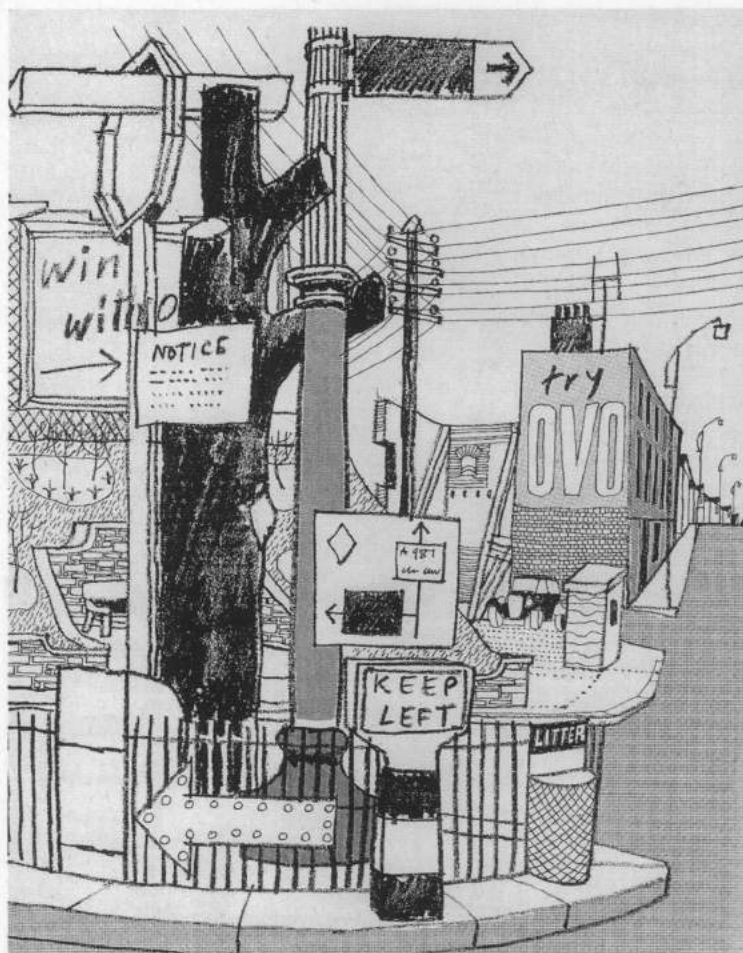


12

12 Nairn (a cura di) *Counter-Attack*, dicembre 1956.

ve di senso, ripensando cioè -diremmo oggi- il disegno del suolo quale connettivo tra gli elementi. Infine, nella quarta ed ultima fase, può capitare di dover camuffare elementi o cesure ineliminabili; ciò andrà fatto usando gli elementi del paesaggio circostante. Un ulteriore protagonista di questa temperie culturale è indubbiamente Gordon Cullen, che appunta la propria attenzione principalmente sul paesaggio urbano. Cos'è il <townscape>? E' lo stesso Cullen a darne una definizione: "se mi venisse chiesto di definire il termine *townscape*, direi che un edificio è o-

(10) AA. VV. *Counter-Attack*, fascicolo speciale di "Architectural Review", dicembre 1956.



13

13
Nairn (a cura di), *Outrage*, giugno 1995.

pera di architettura, ma due edifici sono *townscape*, cioè paesaggio urbano. Perché non appena si contrappongono due edifici, entra in gioco il paesaggio urbano come arte. Immediatamente assumono importanza problemi come il rapporto tra gli edifici e lo spazio tra gli edifici" (11).

Anche Cullen sviluppa un'analisi fondamentale visuale in cui gli aspetti percettivi assumono grande rilevanza; non a caso egli usa sistematicamente espressioni come veduta, scorcio, scena, visioni seriali, quinte...; quando studia una città egli dichiara di compiere "a visual tour through the town". Cullen è interessato alla città come campo percettivo e riflettendo sulle caratteristiche di questo campo costruisce i propri giudizi: complessità, densità, contrasto, sono le qualità visive della città. Per contro, il cosiddetto "prairie planning" non può che essere criticato perché è "ancora allo stadio elementare in cui l'edificio singolo è l'inizio e la fine

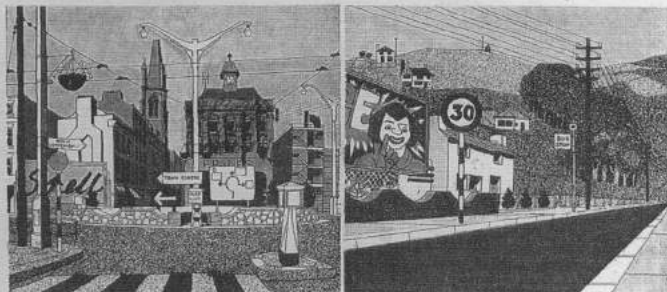
how the sequence works: two scenes rescued from subtopia and restored to town and country.

TOWN

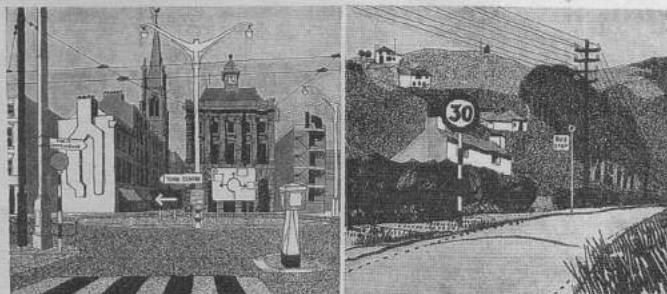
rock-bottom
subtopia

The two views below, although imaginary, are all too familiar. The drawings first in 1956 pass for town and country. How did they get there? How can they be reclaimed? The TECHNIQUE of rehabilitating the wilderness and creating true urbanity and rurality is demonstrated in the following sequence of drawings.

COUNTRY

1
restore the
unities

The first principle to respect for the category. Ask the question: 'What am I dealing with? Wild, country, arcade, town or metropolitan? Having decided, stick to the category and suggest its proper character. Town: remove suburban parking roundabout and building dominations; respect architectural integrity in alleys/roads. Country: infill road and footpath are adequate; replace suburban roundabout and planting by mixed hedge, remove urban advertising.



(over)

(over)

14

14
Nairn (a cura di) *Counter-Attack*, dicembre 1956.

del progetto. Come se gli edifici fossero lettere dell'alfabeto che non vengono usate per formare parole coerenti, ma per emettere monotone ed isolate grida AAA! e OOO!" (12). E' proprio il grado zero di rapporti e relazioni, l'annullamento di ogni complessità, che viene criticato.

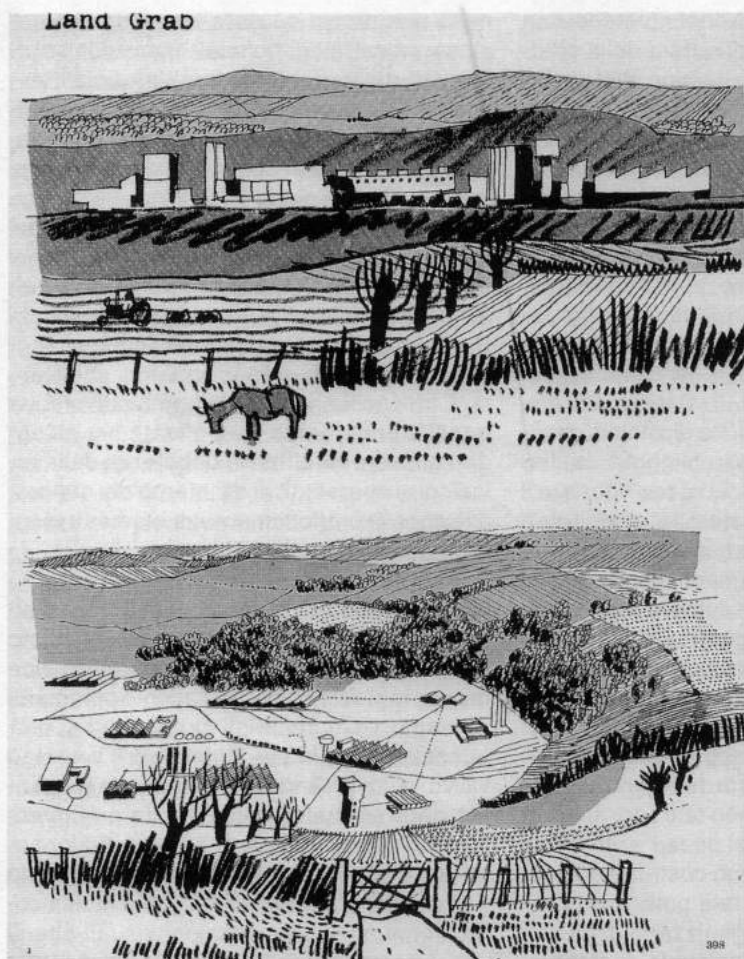
Attraverso la sua analisi delle cittadine del West Midland (Ludlow, Bewdley, Evesham, Shrewsbury), Cullen individua dei paesaggi urbani paradigmatici e costruisce, attraverso questi studi, una morfologia e una sintassi del paesaggio urbano da seguire nella progettazione; morfologia e sintassi, occorre precisare, prettamente visuali. Cullen non sviluppa mai una analisi della città come si sarebbe sviluppata in Italia negli anni '60 e '70, centrata sul rapporto tra la tipologia edilizia e la morfologia urbana, sui rapporti tra tessuti ed emergenze, sulla città come manufatto complesso. Egli studia solo l'esito visivo, il "quadro" urbano. Costruisce un'edu-

cazione visiva: ha scritto Pier Luigi Giordani, nell'introduzione all'edizione italiana del celebre libro in cui Cullen raccolse il proprio lavoro, che "Townscape non è tanto un libro di estetica, ma un progetto per vedere le cose o, meglio, critica per immagini come progetto" (13); in questo senso Cullen è profondamente inglese e il suo townscape deriva ancora una volta dall'estetica del Pittoresco. Come si evince da questo lungo racconto, il lavoro svolto dalla cultura architettonica in-

(11) GORDON CULLEN, *Il Paesaggio Urbano*, Calderini, Bologna 1976, pag. 125.

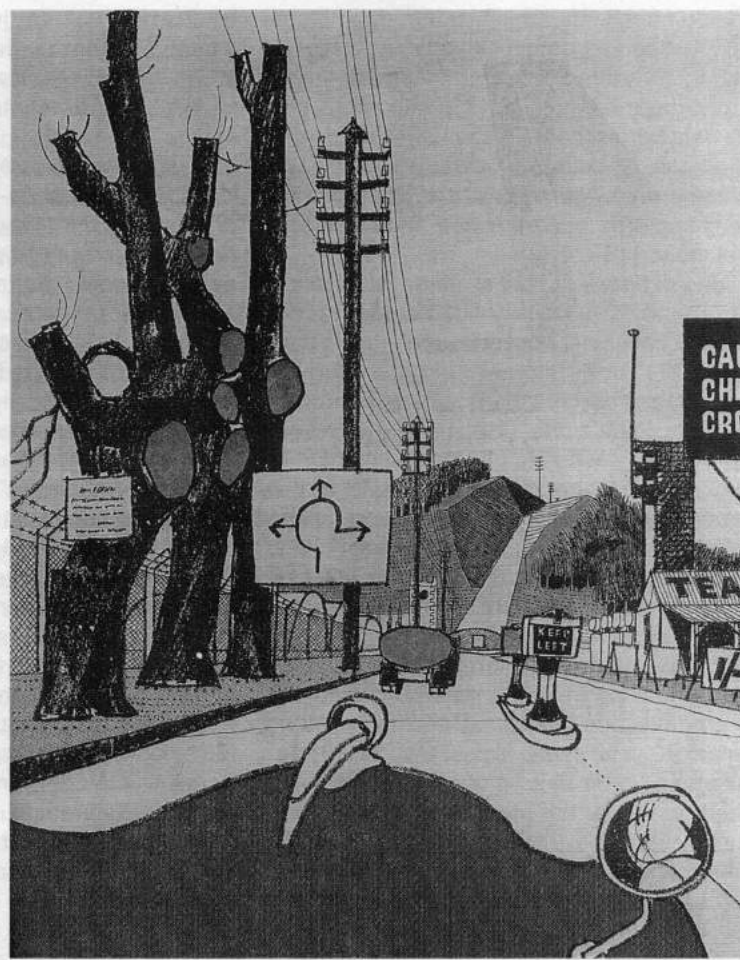
(12) *Ibid.*

(13) PIER LUIGI GIORDANI, *Alla ricerca del <design> perduto*, introduzione a CULLEN, *Il Paesaggio... cit.*, pag. LVII.



15

15
Nairn (a cura di), *Outrage*, giugno 1995.



16

16
Nairn (a cura di) *Counter-Attack*, dicembre 1956.

glese negli anni '50 sui temi contigui del paesaggio e del townscape è memorabile per la relativa unitarietà teorica e metodologica nonché per l'ampiezza dei temi affrontati; condividiamo pienamente il giudizio che ne ha dato Lionello De Luigi, definendolo "un programma ambiziosissimo e decisamente innovatore: la costruzione di un nuovo ambiente urbano in Inghilterra" (14). Ed anche se qualche passo può aver offerto un'impressione diversa, non si può dire che tale lavoro sia ispirato da nostalgie regressive; come si legge in *Outrage*, "this is 1955. You can't put the clock back"; e questo spirito rende ancora attuali non solo molte delle analisi compiute ma anche e soprattutto le categorie interpretative, le unità di misura estetiche poste a fundamenta dei giudizi espressi.

4. Avevamo affermato nel secondo paragrafo che "occuparsi di paesaggio significa occuparsi dei valori figurativi del paese"; cerchiamo

ora di essere più precisi e di andare più a fondo. Il giudizio critico ed esteticamente intenzionato che *costruisce* il paesaggio osservando il paese fonda su un repertorio più o meno consapevole di valori figurativi: quelli dell'educazione estetica. Guardare il mondo con occhio esteticamente intenzionato è un'attitudine che deriva dalla pittura, anzi è la pittura stessa ad insegnare all'occhio a saper vedere, a ri-conoscere in uno scenario reale qualità estetiche: non a caso la nozione di paesaggio si è storicamente generata entro l'arte della pittura; nel suo classico studio sul pittoresco, Christopher Hussey scrisse: "pictures were [...] taken as the guide for how to see, because painting is the art of seeing, and in landscape painting the visual qualities of nature are accentuated" (15).

Quando si osserva un luogo, uno scorcio di paese, e vi si riconosce un paesaggio, o - meglio - se ne costruisce un paesaggio, si compie un atto organizzativo strutturante gli

elementi presenti entro il quadro visivo, che vengono *composti in figura*. Scrive in proposito Nietzsche: "Questa contrada possiede linee significative per un quadro, ma io non posso trovare la formula per esprimerle; essa nel suo complesso, resta per me inafferrabile. Io osservo che tutti i paesaggi che mi piacciono durevolmente hanno, fra molteplicità di ogni genere, un semplice e geometrico schema di linee" (16). Svilupp-

(14) LIONELLO DE LUIGI, *Townscape e tradizione pittoresca*, in "Urbanistica" n. 32, 1960.

(15) CHRISTOPHER HUSSEY, *The Picturesque. Studies in a Point of View*, Archon Books, London 1967 (1927), pag. 4.

(16) FRIEDRICH NIETZSCHE, *Il viandante e la sua ombra*, in: F.N., *Umano, Troppo Umano*, Adelphi, Milano 1981, pag. 185.

pando questa chiara intuizione, diremo che costituisce atto compositivo l'instaurare relazioni all'interno del campo visivo al fine di individuare o esplicitare ciò che Nietzsche ha chiamato schema e che noi, in riferimento ad una definizione di Costantino Dardi (17), chiameremo *figura*: quel che distingue un paesaggio da una semplice "inquadratura" del mondo fisico.

L'idea di *figura* cui qui si allude sembra ancora simile a quella implicitamente contenuta nelle considerazioni di Baudelaire sui paesaggi di Corot, "uno dei rari pittori, forse il solo, che abbia conservato un senso profondo della costruzione" (18); ma in questo senso *figura* è anche ciò che Arnheim chiamerebbe definizione, cioè "la misura in cui, in un oggetto singolo o in un ambiente, viene introdotto ordine" (19), essendo quest'ultimo "il grado e il tipo di normazione che governa i rapporti tra le varie parti di un insieme" (20). *Figura* allora è l'esito della costruzione di un possibile ordine dal disordine, è attribuzione di senso e valore ad un insieme di elementi eterogenei non preordinati e alle loro mutue relazioni; in tal senso la costruzione del paesaggio sembra una sorta di maieutica visiva. E ciò è per noi particolarmente interessante, perché avvicina la nostra ipotesi alla *fenomenologia della macchia* intuita già da Leonardo e poi teorizzata da Cozens (21). Scriveva infatti Leonardo: "... tu riguarderai in alcuni muri imbrattati di varie macchie o in pietre di vari misti. Se avrai a invenzionare qualche sito, potrai lì vedere similitudini di diversi paesi, ornati di montagne, fiumi, sassi, alberi, pianure grandi, valli e colli in diversi modi...". Leonardo invita a rinvenire un paesaggio entro insiemi casuali d'elementi, rinnovandone la percezione e stimolando

in tal modo l'attività configuratrice; non a caso il paragrafo del "Trattato della pittura" da cui abbiamo tratto il brano citato si intitola "Modo d'aumentare e destare l'ingegno a varie invenzioni".

Il passo successivo è compiuto da Cozens. Nel suo testo teorico-pratico *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Composition of Landscape* (1785), dopo aver richiamato le affermazioni di Leonardo, Cozens afferma l'opportunità della produzione artificiale di macchie, ed aggiunge: "An artificial blot is a production of chance, with a small degree of design...". Come rileva giustamente Roberto Pasini, "la dicotomia chance-design rappresenta, in filigrana, la dialettica informe-forma" (22) e, per riportare il ragionamento ai nostri interessi, ricapitola il transito dal paese al paesaggio attraverso l'attribuzione o il disvelamento di una figura. Proviamo dunque a riassumere il percorso del ragionamento: il soggetto possiede una sensibilità estetica che consiste nella possibilità di riconoscimento e manipolazione di determinati valori figurativi assimilati per educazione, ovvero per appartenenza ad un determinata congiuntura temporale, geografica e culturale; quando tale sensibilità estetica viene applicata al paese sotto forma di giudizio critico essa può costruire un paesaggio, e discriminare di tale potenzialità è il riuscito o il mancato organizzarsi degli elementi in un insieme relazionale che abbiamo chiamato figura e che distingue un paesaggio da una semplice inquadratura del mondo.

Pertanto la sensazione di incongruenza visiva delle campagne urbanizzate, delle aree di risulta, dei grandi spazi aperti privi di senso tipici dei territori ibridi della contempora-

neità non deriva né dalla loro indeterminazione, né dall'incontrollata commistione di elementi discordanti (natural/artificiali; casuali/causali; urbani/non urbani; infrastrutturali/domestici; ...), né ancora dall'appartenenza frequente ai domini del degrado e del residuo. Deriva piuttosto dall'incapacità dello sguardo di riconoscere in tali insiemi dei paesaggi, dei quadri visivi dotati di relazioni definibili tra gli elementi costitutivi, cioè delle figure.

E questo può essere imputabile sia al soggetto e all'inerzia del suo sguardo, che stenta a riconoscere valori figurativi diversi da quelli storicamente consolidati, sia all'oggetto ovvero all'effettiva debolezza delle relazioni visive istituibili all'interno del quadro, all'eccessivo affollamento di elementi incongrui, ecc....

5. Cerchiamo ora di concludere il nostro ragionamento, riflettendo sul lavoro compiuto dal gruppo di Architectural Review alla luce di quanto precisato nel precedente paragrafo. Abbiamo visto come gli autori citati si proponessero per lo più di riordinare il campo visivo, semplificandolo, riducendone la quantità degli elementi, esplicitando o reinventando i rapporti tra quelli; il senso del loro operato è efficacemente riassunto da Alberto Ferrari: "la struttura della scena è intesa come composta dalle relazioni visuali che si possono istituire fra le parti componenti la scena stessa. Dalla possibilità di istituire un tessuto ricco e complesso di relazioni visuali fra le parti della scena, dipende il giudizio di valore su di essa. All'impossibilità di istituire relazioni corrisponde il caos, alla massima estensione di un solo tipo di relazione corrisponde la monotonia" (23).

(17) "...possiamo provvisoriamente definire paesaggio un insieme discreto di elementi naturali/artificiali distribuiti all'interno di un campo, la cui misura è quella entro la quale la vista si distende e ne mette a fuoco gli elementi costitutivi, la cui figura è segnata dall'interazione di continuità e discontinuità, le cui relazioni determinano un assetto di struttura. Un insieme discreto. Né l'unità né la molteplicità incontrollata raggiungono l'articolazione di un paesaggio, troppo o troppo poco: né l'esasperata identità del mare e del deserto, né una complessità così ampia da coinvolgere piuttosto la nozione di panorama o di vista. Nel paesaggio gli elementi, non importa se preesistenti o disegnati dall'uomo, si riconoscono, si raccontano, si ricordano. L'aprirsi e il distendersi della vi-

sta entro il campo d'osservazione è condizione preliminare alla costituzione di un paesaggio: entro 45 o 90 gradi, nell'ambito dell'area d'osservazione del cono ottico, la messa a fuoco coinvolge un territorio per un'ampiezza di alcuni chilometri, e lo analizza, per la profondità consentita dalle condizioni di luminosità e chiarezza. Il resto è percezione indistinta (...) Continuità e discontinuità regolano il disporsi degli elementi nel paesaggio: come dire sviluppo organico, disposizione armonica, crescita e forma regolate dalle stagioni e dal tempo di natura, accanto a opposizioni, concentrazioni, focalizzazioni, punti forti e campi di relazione, movimenti ordinati secondo il tempo dell'uomo e delle sue azioni sul mondo. Il rapporto tra questa continuità e questa discontinuità è un rap-

porto necessario, è il rapporto che ne consente il riconoscimento e la lettura, la nominazione e il ricordo, è la sua figura specifica e individua. Nulla può essere sottratto e nulla può essere aggiunto, pena lo smarrimento di quella figura". COSTANTINO DARDI, *Giardino delle effemeridi*, (fascicolo dedicato ad Elisa Montessori), in AA.VV., *Percorsi nel Moderno e nel Contemporaneo*, Ferruzzi per l'Arte/A.A.M. Roma, Roma/Ravenna, 1991. (18) CHARLES BAUDELAIRE, *Salon del 1859*, in C.B., *Scritti sull'Arte*, Einaudi, Torino 1992, pag. 260.

(19) RUDOLF ARNHEIM, *Ordine e complessità nella progettazione del paesaggio*, in R.A., *Verso una Psicologia dell'Arte*, Einaudi, Torino 1969, pag. 158.

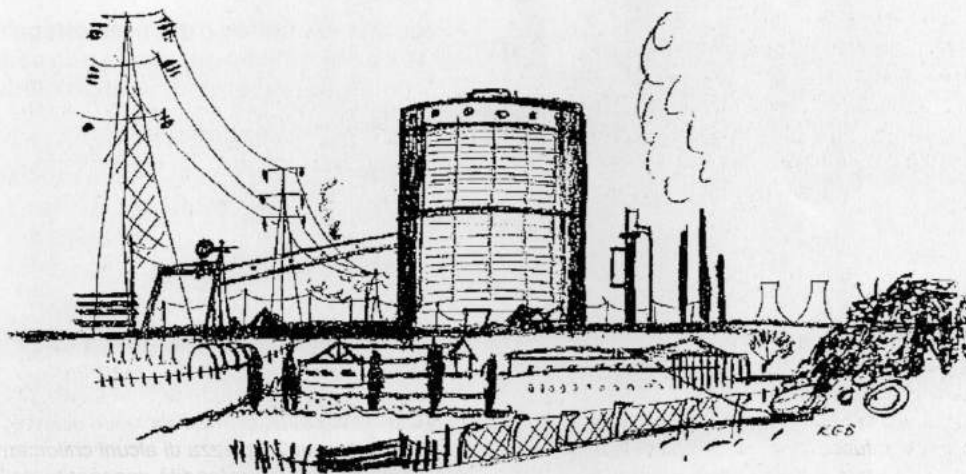
Adottando il nostro lessico, possiamo affermare che i vari autori operano variamente nell'intento di ri-trovare una figura, cioè una struttura relazionale, entro lo scorcio di paese che di volta in volta considerano, sia che si indirizzino al recupero di una situazione compromessa, cioè *sfigurata*, tentando di rimuovere gli agenti estranei, sia che si indirizzino al conseguimento di un nuovo assetto ove elementi contemporanei accanto ad elementi storici si organizzino in una nuova figura, sostitutiva di un'altra precedente, secondo un sistema relazionale nuovo.

L'approccio è rigorosamente visivo, ed il controllo compositivo tipicamente pittorico. In tal senso essi sono i diretti eredi di Humphrey Repton (1752-1818) che, circa un secolo e mezzo prima, agiva in maniera affine. Allorché incaricato di riprogettare il paesaggio di un certo possedimento, egli si recava sul luogo e dipingeva una serie di acquarelli che, grazie ad un sistema di "risvolti ribaltabili", "mostravano la stessa veduta prima e dopo l'intervento proposto dal *landscape gardener*" (24): la veduta contenuta nell'acquerello veniva riarrangiata secondo precisi criteri estetici.

Constatiamo come tanto nell'operato del gruppo di Architectural Review, quanto nell'antecedente costituito da Repton, il progetto diventi vera e propria pre-visione. Infatti il soggetto, osservando il mondo, costruisce il paesaggio in funzione di un preciso repertorio di valori figurativi; ma questa è un'azione, per così dire, di primo grado. Si può procedere oltre affermando che il soggetto, ove continui l'esercizio critico esprimendo giudizi sul paesaggio testé costruito, elabora opzioni trasformative e svolge pertanto un'azione di secondo grado. La costruzione del

paesaggio come fatto percettivo è superata da un'ipotesi manipolativa progettuale che si esercita con mezzi di controllo i quali, operando su un'immagine e sui suoi attributi, sono strettamente pittorici.

E qui si rivela la potenziale attualità della metodologia descritta: se infatti il soggetto sarà capace di rinnovare i valori figurativi che presiedono all'attività critica di costruzione o manipolazione del paesaggio, ampliando il repertorio di quelli storicamente riconosciuti e consolidati, allora egli saprà muoversi con maggiore aderenza e meno nostalgia nei territori ibridi della contemporaneità. Se i valori figurativi che presiedono alla costruzione del paesaggio contemporaneo saranno derivati dall'insegnamento dell'arte moderna, dalla sua fondamentale violenza figurativa che si emancipa dalle categorie del bello, dell'armonico, del naturale, allora sarà possibile costruire figure nuove inventando finalmente il paesaggio contemporaneo, così come De Wolfe, Crowe e Browne, Nairn, Cullen e Banham avevano cominciato a fare.



(20) Ivi, pag. 153. Antagonista dell'ordine è, secondo Arnheim, la complessità, cioè "la molteplicità delle relazioni tra le varie parti di un insieme" (pag. 153), mentre il disordine "non è l'assenza totale di ordine; piuttosto è l'urto tra diversi ordini non coordinati" (pag. 155).

(21) Su questi temi cfr.: ROBERTO PASINI, *L'informe nell'arte contemporanea*, Mursia, Milano 1989. Si veda in particolare il I cap.

(22) PASINI, *L'informe...* cit., pag. 13.

(23) ALBERTO FERRARI, *La lettura dell'ambiente fisico nella cultura inglese*, in "Zodiac" 18.

(24) ALESSANDRA PONTE, *Paesaggi artificiali*, in "Lotus" n. 52, 1986.